

Il Laboratorio del Tempo

"... PICTOR PINSIT"

Itinerari alla scoperta dei dipinti murali di Primiero
Transacqua e Fiera



CA
NALE

Amministrazioni comunali di Transacqua e Fiera di Primiero

TRANSACQUA

CORTISI

VIA BERSAGLIERI



VIA DON NICOLETTI

VIA SAN MARCO

NORD

SALITA DELLE GOLDE



VIA SCALETTE

MUNICIPIO

VIA SANT'ANTONIO

VIA ZECCHINI



Laura Ghodini '97

Il Laboratorio del Tempo



"... PICTOR PINSIT"

Itinerari alla scoperta dei dipinti murali di Primiero

Transacqua e Fiera



Amministrazioni comunali di Transacqua e Fiera di Primiero



K 9354676

D 2475503

P-755-BRU- 1c

FIERA_

Sezione n. 1

Testi:

Luca Brunet, Manuela Crepaz, Antonella Faoro

Coordinamento:

Luca Brunet

Impaginazione:

Filippo Orler

Fotografie:

Foto Studio Enrico Longo *foto di copertina*, pagg. 7,40,43

Vigilio Corona pagg. 10,11,38,42

Luca Brunet

Cartine dei percorsi:

Laura Ghedini

Consulenza tecnica:

Gianfranco Bettega

Fotolito e Stampa:

Effe e Erre (Trento) - Luglio 1997

con il contributo di:

Comuni di Transacqua e Fiera di Primiero

Copyright:

Amministrazioni di Transacqua e Fiera di Primiero, tutti i diritti riservati

Si ringraziano:

Angelo e Carla Lenzi

Gianna Galzignato

Antonio Tondello

Renato Scartezzini del Museo Provinciale d'Arte di Trento

I parroci di Fiera e Transacqua

L'antica arte dei dipinti murali, che da secoli accompagna la vita della nostra gente, è una ricca testimonianza di fede, storia e cultura.

Questo patrimonio artistico a carattere religioso si esprime attraverso immagini dipinte sulle facciate delle case e dei fienili, situati in centro storico o sui capitelli ubicati lungo i sentieri percorsi dai contadini per raggiungere il *maso*, che diveniva abitazione per gran parte dell'anno. La tradizione dell'affresco votivo, che inizia nel XV secolo per concludersi solo in anni recenti, rappresenta un importante mezzo di espressione e comunicazione, vero e proprio linguaggio.

Spesso la superficialità ha determinato l'abbandono o la distruzione delle opere degli *antichi frescanti*, che non solo rappresentano per noi un'importante testimonianza del nostro passato, ma possono e devono divenire anche un elemento caratteristico di interesse turistico.

Consapevoli dell'insostituibile valore storico che quest'arte popolare rappresenta, già da alcuni anni le Amministrazioni comunali hanno provveduto alla ricerca, al recupero ed al restauro degli affreschi, che vengono presentati in questa guida.

Un ringraziamento va al "Laboratorio del Tempo" che ha curato la redazione di questi itinerari: le Amministrazioni comunali di Transacqua e Fiera di Primiero vogliono offrirli come strumento per la riscoperta dell'arte valligiana.

L'ASSESSORE ALLA CULTURA
del Comune di Transacqua
Paolo Scalet

L'ASSESSORE AL TURISMO
del Comune di Fiera di Primiero
arch. Nicola Chiavarelli

Alcune precisazioni di ordine pratico:

La guida fotografa la situazione come si presenta all'inizio dell'estate 1997: prossimi restauri potranno svelare nuovi particolari, confermare intuizioni o rettificare attribuzioni.

Le tappe conclusive dei due itinerari sono discoste dal centro abitato e comportano una passeggiata in salita. Lo sforzo modesto ripaga sul piano dell'interesse artistico come su quello panoramico. La presenza di alcuni tratti di sentiero consiglia un abbigliamento adeguato.

Il Palazzo delle Miniere è aperto al pubblico durante i periodi turistici e l'accesso è a pagamento. Negli altri mesi ci si può rivolgere alla Biblioteca intercomunale di Primiero situata presso il Municipio di Fiera.

Qualora la chiesetta di San Martino fosse chiusa ci si potrà rivolgere al parroco nella canonica antistante.

Una sola sosta presso l'affresco non soddisfa la curiosità dell'osservatore attento: nuovi dettagli emergono inaspettatamente ad ogni visita successiva. Un binocolo consente di cogliere maggiori particolari spesso insospettabili.

Gli itinerari prevedono l'indicazione del percorso spesso contraddistinti da note paesaggistiche, la descrizione dell'affresco ed in alcuni casi un approfondimento.

I testi sono pensati per una visione diretta delle opere: la fotografia è solo uno stimolo per la scoperta dell'affresco.

TRANSACQUA

Il paese digrada lungo pendii soleggiati sulla sinistra orografica della vallata, oltre il torrente Canali, da cui il probabile etimo del nome. Però non è da escludere che il torrente Canali ed i rivi Cereda e *Rich Maór* (*tres aquae*) denominassero in origine l'abitato. Infatti nel verbale stilato per la definizione dei confini tra le regole di Tonadico e Transacqua nel 1269 si incontra il nome di *Tresaqua*.

L'architettura urbana ricorda ancora oggi le origini rurali della *villa*: stalle e fienili si alternano alle abitazioni del centro storico, costruite da una civiltà contadina. Alcuni tratti di galleria in località Bellavista, le rovine del forno fusorio della *Ferrarezza* e il toponimo Sanguarna da un attestato *Sagwa* - nome forse riconducibile ad un villaggio di capanne costruito dai *Bergknappen* (minatori tirolesi) - testimoniano l'importanza che ebbe l'attività mineraria per la comunità fino agli ultimi decenni dell'Ottocento. Invece il patronato di San Marco pare sia riconducibile ai passati rapporti con commercianti di legname ed imprenditori minerari veneziani.

Una componente costante dell' economia paesana è lo sfruttamento del patrimonio boschivo, che ha costituito nei secoli un'al-

tra importante fonte di sostentamento. L'oculato utilizzo della risorsa acqua ha permesso lo sviluppo di attività artigianali legate alla lavorazione del legno - ben tre segherie erano alimentate dalle *ròste* del torrente Canali -, di lavorazioni preindustriali come la follatura della lana in località *Fol* ed il funzionamento di alcuni mulini e *fusine* di fabbri.

Oggi la comunità vive in buona parte di turismo e di attività indotte: a fronte di quasi 1.900 abitanti il paese di Transacqua accoglie annualmente migliaia di ospiti. Lo sviluppo urbanistico degli ultimi decenni ne è la conseguenza più evidente. Anche la chiesa parrocchiale di San Marco, un tempo limite del centro abitato verso la montagna, è ora sovrastata da un'ampia zona residenziale. Sebbene il bosco si sia avvicinato al paese, rimangono numerose distese prative: dai Navoi a Caltena, da Segnarez a Cenguei.

Il comune oggi si presenta quasi come un unico nucleo abitato, mentre in passato erano ben distinguibili le frazioni di Ormanico, Fol, Forno ed Isolabella. Discorso a parte meriterà la frazione di Pieve che verrà presentata nell'itinerario successivo.

Partendo dalla piazza del Municipio, di fronte alla fontanella, dei gradini portano verso Via Sant'Antonio. A metà della canisèla (stretta via tra le abitazioni del centro storico), alzando gli occhi sulla sinistra si scorge, attraversato da una scala in legno, un riquadro con tracce di affresco.

1. La Madonna della scala

Per quanto la calce consente di intravedere, la parte in vista riporta la figura di un santo rivolta verso il centro del quadro, dove si scorgono la Madonna con il Bambino. Il santo in questione è probabilmente Carlo Borromeo, rappresentato con la tipica mantellina cardinalizia che ricopriva la cotta bianca. Questi elementi, cui si aggiunge il volto emaciato e rugoso, contribuiscono ad identificarlo. Nel 1576 curò personalmente l'assistenza agli appestati di Milano ed il suo prodigarsi fece nascere un culto che si diffuse rapidamente, a partire dalla canonizzazione avvenuta nel 1610. La sua autorità fu amplificata dall'operosità del cugino Federigo, attivo a sua volta nella cura degli appestati durante l'epidemia del 1630. Invece delle figure più consuete di Rocco e Sebastiano, il *frescante* dipinse qui un altro santo abitualmente invocato a protezione dalle epidemie.

Arretrando di qualche passo, diventa visibile, appena sopra la scala, il baldacchino colorato che ospita la Madonna. Poco sopra i gradini in legno spunta un volto femminile, più in là appare un oggetto e con un po' d'attenzione si delineano le caratteristiche dell'attributo della santa: una tenaglia. Si tratta pertanto di Sant'Apollonia d'Alessandria, vergine e martire, bruciata presumibilmente nel 249, dopo che i suoi persecutori la colpirono in viso facendole uscire di bocca i denti. Le tenaglie che stringono un dente, di solito assieme alla palma che attesta il martirio, rientrano nelle caratteristiche iconografiche della santa a partire dal Trecento. Le rappresentazioni di Apollonia si moltiplicarono con l'estensione del suo culto quale protettrice di chi soffriva per il mal di denti. E' così completa la scena, che ripropone il modello della sacra conversazione.

Emergono due elementi, utili per un confronto con un affresco di Ormanico (n. 9): la presenza del baldacchino e la resa del volto di San Carlo inducono a ritenere che entrambi siano stati dipinti dallo stesso artista, attivo nel corso degli anni Settanta del Seicento. La conferma di queste ipotesi potrà venire solo a seguito di un auspicabile intervento di recupero.

Talvolta l'artista indicava il nome dei santi affrescati; in molti casi però il santo era distinguibile solo in base all'attributo, un oggetto tenuto bene in vista che corrispondeva allo strumento del martirio o ad un simbolo tangibile dell'attività svolta o ancora ad un richiamo metaforico di particolari carismi. Era un espediente ideale per consentire anche al fedele analfabeta il riconoscimento del santo rappresentato.

Raggiunta Via Sant'Antonio, si prosegue a sinistra, superando, come ricorda una lapide, la casa natale della prima Guida Alpina di Primiero: Michele Bettega. Si raggiunge un capitello con un grande crocifisso ligneo che introduce ad una piazzetta. Attraversata Via don Nicoletti, si scende per Via Scalette. Spicca su un imponente edificio un portale gotico in pietra, sopra il quale è posto un simbolo scolpito: si tratta della nòda, segno di riconoscimento della famiglia cui appartenne l'abitazione. Poco più avanti, al centro di una piazzetta sorge un antico edificio ristrutturato dal tipico tetto a scàndole (assicelle di larice tagliate a spacco), sulla cui facciata, sopra una scala con un possente parapetto in pietra, appare una affresco.

2. La crocifissione

Al centro del dipinto campeggia Cristo crocifisso, circondato da una mandorla troncata in alto. Due Santi completano il quadro: alla sinistra il frate con il ramo di giglio in mano è Sant'Antonio di Padova; l'attributo indica la purezza che caratterizzò l'esistenza del religioso e venne fissato nella tradizione iconografica antoniana a partire dal XV secolo, ad opera di Donatello, che scolpì la statua bronzea del santo per l'altar maggiore della basilica padovana. Antonio si distinse per l'assidua opera di predicazione e di conversione degli eretici; fondò la scuola teologica francescana e scrisse i *Sermones* per celebrare le solennità dei santi. Il libro stretto in mano è il segno della sua grande dottrina.



Sulla destra è inginocchiato San Giovanni Battista, dipinto con la rozza tunica di pelo grezzo e la croce astile in mano. Il santo ritorna di sovente negli affreschi di Giovan Battista Costoia, l'artista che realizzò quest'opera nella seconda metà del Seicento. La scritta posta alla base dell'affresco risale al secolo scorso ([...]DIE VII GIUNO ANO MDCCCXXXI...) e testimonia un intervento di restauro pittorico; il culto per i Santi rappresentati rimase vivo con lo scorrere del tempo ed i proprietari dell'edificio ritennero opportuno intervenire per conservare quest'opera di devozione.

La mandorla è un simbolo della *Maiestas Domini* del Cristo trasfigurato o di Maria regina del cielo; l'ovale simboleggia l'inclusione di un contenuto prezioso in un involucro quasi impenetrabile. E' la trasposizione grafica dell'alone che circonda la divinità nel testo biblico, quando questa si manifesta agli uomini in sogno, in visione o nella realtà.

Da qui ora si sale per ricollegarsi con Via don Nicoletti attraverso una stretta canisèla sulla sinistra. Frontalmente sulla porta di una stalla si scorge in una nicchia una riproduzione di Sant'Antonio Abate, patrono di Transacqua e protettore degli animali domestici. Dopo un breve tratto si apre una piazza dominata da una stalla con fienile. Sull'abitazione a lato appare un affresco.

3. L'Assunta

La madre di Dio appare sola, sospesa su nubi sapientemente tratteggiate che danno profondità alla rappresentazione. Pur nella limitatezza dei colori impiegati, risulta evidente la maestria con cui è stato reso l'incarnato del volto della Madonna. Nella raffigurazione è poi singolare il senso di movimento conferito alla Vergine, con il viso orientato in contrapposizione rispetto alle mani giunte. Gli svolazzi della veste sostengono ancora la



dinamica dell'impostazione. Tali particolari inducono a ritenere che l'affresco sia piuttosto antico e che possa risalire al Sei-Settecento. La Madonna è raffigurata nell'atto di schiacciare la serpe, che fa capolino da sotto il piede. La collocazione del dipinto pare ora inconsueta, in realtà esso era originariamente posto in evidenza sopra la scala d'accesso al piano abitato. La scelta del *frescante* di ritrarre Maria in perfetta solitudine - unico caso nell'itinerario previsto - testimonia forse una volontà precisa del committente: la celebrazione del mistero dell'assunzione in cielo di Maria.

E' da sottolineare l'importanza che ha sempre avuto a Primiero il culto per la Madonna, venerata come Madonna del Rosario (molto seguito ebbero le Confraternite del Rosario a Primiero come nel Vanoi), del Carmine, Adolorata, di Loreto; in quasi tutti gli affreschi che seguiranno sarà infatti protagonista.

In Via Ronchi a Siror ci sono due affreschi che presentano caratteristiche analoghe: nella crocifissione datata 1684 la Madonna è rappresentata nella stessa postura, mentre nella sacra conversazione risalente al sec. XVIII la Vergine sembra dipinta con i colori della tavolozza del medesimo *frescante* di Transacqua.

Si sale lungo Via don Nicoletti per trenta metri circa, fino a svoltare sulla sinistra, in corrispondenza dello sbocco di Salita delle Guide Alpine; si nota ora il resto di un affresco incastonato nel muro di un fienile.

4. Il libro e la lancia

Dalla nicchia in cui è inserito il frammento di affresco, si staglia con evidenza la figura di un santo, caratterizzato da lunghi capelli biondi che spiccano su un delicato incarnato. Si notano due oggetti che ci consentono di individuare san Tommaso: la lancia ed il vangelo. La tradizione vuole che l'apostolo si sia recato missionario in India; fu però martirizzato a colpi di lancia, arma che divenne suo tipico attributo a partire dal XIII secolo. E' da notare l'abilità esecutiva del *frescante*, che realizzò l'aureola con uno stampino producendo un effetto a bassorilievo. Per la pietà di un contadino di Transacqua, dopo la demolizione della facciata della chiesa parrocchiale nel 1863, fu raccolta questa porzione d'affresco, superstite di una probabile serie di dipinti quattrocenteschi che ne abbellivano l'arco santo. Il musicista Giuseppe Terrabugio fece in seguito apporre la scritta in lettere capitali che sovrasta l'opera: severo monito per i Primierotti. Secondo la restauratrice, che ne ha curato il recupero, l'affresco risale al sec. XV.



Nonostante tutte le peripezie attraversate, il frammento si è conservato leggibile, anche grazie al recente restauro. Ma il segreto dell'affresco, conosciuto già dagli antichi romani, è nel carbonato di calcio. La pittura a fresco viene eseguita su un intonaco a base di calce, appena steso e quindi ancora fresco. Quando questo comincia a seccare ed indurirsi, l'idrossido di calcio contenuto nella calce viene trascinato dall'evaporazione dell'acqua verso la superficie. L'idrossido attraversa quindi la pellicola pittorica e, entrando in contatto con l'anidride carbonica presente nell'aria, reagisce formando il carbonato di calcio. I pigmenti colorati si trovano così inglobati nella cristallizzazione del carbonato, che li fissa come se essi divenissero parte integrante di una placca di calcare.

Ritornati in Via don Nicoletti, dopo una decina di metri si infila una stretta canisèla sulla destra. Percorsi altri venti metri si arriva ad inquadrare la facciata di una casa non ristrutturata sulla sinistra.

5. L'Addolorata

L'affresco, come attesta la scritta in calce, è un ex voto, commissionato nel 1673 da *Domenego Simon*. In alto si legge 'A DOLO^{ra}: MARIA^{TT}' ad indicare il tema principale del dipinto. Tale

iscrizione, per i caratteri adottati e per il colore, ricorda le lettere capitali che sovrastano Giovanni Battista nell'affresco n. 2.

La composizione, inserita in una semplice cornice, si gioca su tre livelli. Al centro, in una mandorla luminosa, si trova la Madonna con il cuore trafitto dalle sette spade: tiene sulle ginocchia il Figlio depresso dalla Croce. Maria è assisa su un trono che poggia su una base di nuvole, nascosto dalle sue lunghe vesti. Si è di fronte ad una rappresentazione mista: se da un lato la composizione richiama l'iconografia tipica della Pietà, dall'altro il pittore ha dipinto la Madre di Dio con il cuore trafitto dalle sette spade, richiamando la rappresentazione della *Mater Dolorosa*. Normalmente però, la Madre sorregge il corpo del Figlio, mentre nel nostro dipinto Maria tiene le mani giunte in preghiera.



L'importanza di Maria nella composizione è data, oltre che dalla centralità, dalla sua dimensione, maggiore rispetto a Cristo. E' lei che si deve invocare perché interceda presso il Padre ed infatti il suo sguardo è rivolto al fedele che contempla il dipinto.

Solo grazie al restauro, si può ammirare sulla sinistra ciò che resta della rappresentazione pittorica più espressiva del mistero della Trinità, il cosiddetto '*Gnadenstuhl*', traduzione tedesca del *thronum gratiae* del Vecchio Testamento: Dio Padre sostiene il Figlio in croce, e tra loro si libra di consueto la colomba dello Spirito Santo.

A destra, il pittore ha rappresentato un Angelo che tiene per mano un bimbo: le due figure possono

essere ricondotte all'Arcangelo Raffaele e Tobia. Raffaele significa "Dio guarisce", dunque quale miglior tema per un ex-voto! Probabilmente il committente ha voluto ringraziare Dio della guarigione di un figlio. L'angelo fu inviato dal Signore per guarire Tobia e Sara e, come ricompensa, chiese la perenne lode a Dio: ciò può essere un ulteriore elemento a spiegazione dell'ex-voto. L'arcangelo è invocato per guarire dalle malattie sia spirituali che corporali e, come guida di Tobia, gli deriva il patronato sui viaggi. E' considerato soprattutto protettore degli adolescenti, e nel Rinascimento molte tavolette che raffigurano i due personaggi sono degli ex-voto, in cui Tobia è assunto ad immagine dei giovani che devono affrontare un viaggio ed hanno bisogno della protezione dell'angelo. Dal XVI secolo, Raffaele assume la figura più generica di Angelo Custode, e l'immagine di Tobia è sostituita con quella di un bimbo: l'affresco propone proprio tale interpretazione.

L'ex-voto, benché privo di firma, è stato ricondotto a Zanbatista Costoia, pittore popolare itinerante proveniente da Agordo. L'attribuzione è stata possibile in quanto nella Valle del Vanoi il Costoia ha firmato un dipinto, le cui caratteristiche

ricorrenti hanno permesso di attribuirgli altre opere a Tonadico, Ronco, Canal San Bovo e Masi del Lozen. Suoi dipinti sono presenti anche sulle facciate d'abitazioni nell'Agordino, a Falcade, Canale d'Agordo e Vallalta. Tema prediletto del Costoia è la rappresentazione mariana, solitamente posta in centro alla composizione ed accompagnata da figure di Santi. Piuttosto che un innovatore, il Costoia è un ottimo artigiano, in quanto non ricerca soluzioni stilistiche originali, bensì il valore simbolico che i personaggi dipinti riescono ad evocare e trasmettere ai fedeli.

Già si intravede la chiesa parrocchiale dedicata a San Marco, prossima tappa dell'itinerario. Lo sguardo intuisce il sovrapporsi di architetture recenti a strutture più antiche: l'ampliamento frontale ribassato, realizzato nel 1969 su progetto di Bruno Scarpa, conclude il processo di ingrandimento iniziato nella seconda metà dell'Ottocento, a partire da un corpo tardo-romanico preesistente.

Varcata la soglia, spostandosi di poco a destra si può ammirare sul fondo dell'abside l'opera più pregevole: la secentesca pala di San Marco, inquadrata da un prezioso altare marmoreo. Sulla controfacciata meritano attenzione le tavole della Via Crucis, buon lavoro di un pittore di scuola veneta del Seicento. In capo alla navata di sinistra spicca l'altare ligneo di Sant'Antonio Abate - copatrono di Transacqua - abbellito da una predella ove sono dipinti i santi Rocco e Sebastiano ed un santo Vescovo (Gottardo). A lato dell'altare campeggia il dipinto ovale con lo Sposalizio della Vergine, opera voluta dalla famiglia Althamer nel 1615. A sinistra si impone l'organo costruito a Tesero nel 1975.

Sulla destra dell'arco santo si scorgono le tracce di una crocifissione, nella quale sono stati collocati due frammenti degli antichi affreschi che decoravano la facciata della chiesa fino al 1863.

6. Antiche tracce

La cornice che raccoglie i due lacerti lascia intuire l'iconografia del *Christus patiens*: il sudario retto da un angelo, gli strumenti della passione esposti attorno ai contorni della croce sulla quale Cristo era eretto a mani giunte, con accanto la Madonna e San Giovanni.

Uno di questi frammenti è più direttamente riconducibile al *Calvario* nominato dal Terrabugio, probabilmente un'opera che riproduceva la *Salita al Calvario* di Tintoretto. Il particolare rimasto rappresenta un santo vescovo dal lungo mantello rosso, forse San Nicola da Mira, seguito da tre giovani angeli, da interpretare come i tre ragazzi uccisi dall'oste malvagio che il Santo fece risuscitare. Nell'altro lacerto si staglia l'immagine di un santo in atteggiamento ispirato, col-



to nell'atto di scrivere con una penna d'oca sulla pergamena che ne circonda l'intera figura. Le parole leggibili scritte in lettere capitali GRATIA [...] MATRONES, ma soprattutto il testo rimanente - anche se molto degradato - LUCA [...] INTER [...] fa supporre che si tratti di San Luca. E' pertanto lecito ritenere che originariamente accanto a questo fossero dipinti gli altri tre evangelisti.

Alcuni elementi testimoniano la raffinatezza dei due resti: la tecnica impiegata dall'artista nella resa del colorito delle guance dei protagonisti del primo frammento e la precisione nel delineare la barba ed i capelli del probabile evangelista. Nonostante la scarsità degli elementi di confronto, ciò fa supporre di essere in presenza di un artista di area tedesca, che - pur lavorando in una valle periferica - aveva ben presenti i modelli di riferimento tipici dell'epoca in cui operava.

A Primiero il culto di San Nicola da Mira era collegato al patronato sui fluitatori di legname. Alcune testimonianze artistiche della venerazione tributata al Santo si riscontrano a Primiero e dintorni: un Flügelaltar dedicato al santo è attestato nel '500 nell'Arcipretale di Fiera, San Nicola appare anche nell'hortus conclusus riportato alla luce nella stessa chiesa, un affresco del '600 a Frassené agordino ed a Feltre una pala d'altare di Francesco Frigimelica. Nel nostro caso, il santo accompagnato da tre fanciulli induce a credere che San Nicola fosse venerato in valle anche in qualità di protettore dell'infanzia in pericolo; si consideri che proprio da questo patronato - diffuso soprattutto in area tedesca - originò la figura natalizia di Santa Klaus.

Dal piazzale antistante la chiesa si scende fino all'incrocio e si svolta a destra. Si avanza ora tra i campi lungo il sentiero dei Cortisi, il percorso abituale dei fedeli di Ormanico per raggiungere la chiesa di Transacqua. "Àtu vist la cesòta de Tresaqua / col Zimón dela Pala sóra i cópi..." I versi della famosa canzone primierotta commentano da soli il panorama incomparabile delle Pale di San Martino: dalla Val Canali fino al Cimon della Pala. Al termine dei prati una breve salita conduce nel centro storico di Ormanico; un viottolo sulla sinistra sbuca in una piazzetta, sulla quale si affacciano ben due case affrescate.

7. Sacra conversazione

La rappresentazione è quella consueta della Madonna con Bambino assisa su un trono di nubi ed incoronata da due angeli; anche in questo caso un ovale luminoso ne evidenzia la santità rispetto ai due santi a lato, che poggiano sul pavimento in prospettiva. I loro nomi scritti nella riga in basso lasciano individuare agevolmente San Giuseppe e San Domenico, anche se basterebbero i numerosi attributi a svelarne l'identità: ai piedi di Giuseppe si scorgono infatti gli attrezzi del mestiere, mentre l'abito candido ed il giglio fanno pensare subito al fondatore dell'ordine dei frati predicatori. Si può azzardare un'ipotesi sulla scelta dei santi: Domenico in onore del committente (*mastro Menego Lucian*) e Giuseppe in onore forse del suo mestiere di *marangón* (falegname).

Il restauro di questo grande affresco - risalente al 1642 - ha portato alla luce dei particolari che ne hanno permesso l'attribuzione in via stilistica ad un frescante agordino, *Zuane Forcelini*. Sono infatti peculiarità della sua pittura la cornice con motivo a fiore, resa per mezzo di una mascherina, lo schema compositivo con l'arco e la pavimentazione a piastrelle rosse e bianche che richiamano modelli di riferimento 'colti'.



Zuane Forcelini firmò anche a Mezzano un affresco nel 1652, un altro a Selva di Cadore l'anno dopo ed uno successivo a Moena nel 1658, mentre sono a lui attribuiti altri dipinti a Mazzin e Pozza di Fassa, Frassenè Agordino, Gosaldo, Forno di Zoldo e Zoldo Alto. "Benché questo tipo di figurazioni siano spesso impropriamente definite 'arte popolare', i modelli di partenza erano sempre 'colti', anche se non necessariamente aulici. Spesso tuttavia la schematizzazione e l'impoverimento stilistico impediscono l'individuazione della fonte, talora mediata attraverso stampe. Modelli vecelliani sono rimasti intrappolati nelle forme siglate e ripetitive del Costoia, mentre Forcellini pare essersi già aggiornato sulla più recente produzione di Francesco Frigimelica" (T. Franco, 1993).

8. Madonna nera

L'intervento di restauro ha ridato dignità a questa accurata rappresentazione settecentesca della Madonna di Loreto con Bambino, che per oltre un secolo è rimasta parzialmente coperta dal blu intenso del manto di una Madonna sovrapposta a tempera nell'Ottocento.

La Vergine, con abito ingioiellato e corona, in conformità all'iconografia lauretana è affiancata da due angeli adoranti che reggono delle candele. Dall'alto pendono due turiboli. È interessante notare il contrasto tra la nudità dei due putti e l'annullamento della corporeità della Madonna e del Bambino, interamente avvolti nel ricco e sfarzoso manto. La veste a cono è decorata da preziose collane di perle, tra le quali spiccano due cuori di rubino: in questo caso si tratta evidentemente di una semplice rappresentazione dei gioielli reali donati alla Vergine da ricchi fedeli ed esposti nelle basiliche più importanti.



L'insolita tonalità di grigio scuro o nero dei volti della Madonna e del Bambino fa risalire il modello delle 'Madonne nere' al simbolismo di molte divinità femminili pagane (Iside, Cibele), tipico di un'epoca remota in cui il nero era un colore positivo

portatore di vita e di benessere. Molti miti relativi alla formazione dell'Universo accostano al nero l'indistinto primordiale, archetipo del Caos e del Principio. Così i simboli trasmigrano, fino ad essere incorporati dall'Oriente bizantino nella figura della Madonna. I pellegrini medioevali portarono il culto in Occidente. Questo non è l'unico esempio di dipinto devozionale dedicato alla Madonna di Loreto a Primiero; nella chiesa di Gobbera sulla pala d'altare del 1685 si nota, tra i santi Gottardo e Rocco, la Vergine di Loreto, che appare anche in un affresco esterno della chiesa di Ronco.

Si risale lungo Via della Fontana per una stretta canisèla fino a scorgere sulla sinistra la casa dei Bròchi, singolare esempio di abitazione a più piani servita da un'originale scala aperta, contraddistinta da ampi archi ribassati. Sull'abitazione di fronte appare un affresco.

9. La santa e il drago

Questo angolo di Ormanico fa da degno sfondo ad un inconsueto affresco ovale. Lo schema compositivo è già visto, ma alcuni particolari caratterizzano l'opera: il trono a baldacchino con 'frange' che accoglie la Madonna del Rosario, la posizione sgambettante del Bambino, le decorazioni a festone all'interno dell'alone luminoso, la posa 'vezzosa' di Santa Margherita ed il volto intenso di San Valentino.



Numerosi gli attributi dei due santi: le palme che indicano il martirio, il drago ai piedi della santa segno della vittoria su Satana tentatore, la stola sul braccio del santo simbolo della dignità sacerdotale. In basso si scorge una figura in scala minore, e le tracce di un'altra: si tratta - come conferma la scritta sottostante - dei santi *Ieronimo* e *Francescho*. I recenti restauri hanno rimosso le confuse ridipinture nella parte inferiore dell'ovale, riportando alla luce l'inconfondibile sagoma del drago, che ha tolto ogni dubbio nell'identificazione di Santa Margherita.

L'anonimo artista prese probabilmente spunto dall'affresco del Forcellini (vedi affresco n. 7), ma la resa prospettica del pavimento a scacchi è approssimativa ed, in particolare, si rivela grossolana la rappresentazione delle mani dei personaggi. L'affresco, datato 1672, fa parte di quella vasta produzione popolare opera di artisti itineranti, che vede come protagonista di spicco a Primiero Giovan Battista Costoia.

Come si intuisce dalle tinte di questi affreschi secenteschi, i pigmenti colorati erano generalmente terre. Queste venivano finemente macinate su una lastra di porfido con un pestello e poi mescolate con acqua pura, acqua di calce o latte di calce. Non tutta la gamma cromatica poteva tuttavia essere resa con la pittura a fresco: l'azzurro di Alemagna, il lapislazzuli, il minio, il cinabro, il verderame e la biacca non erano infatti resistenti all'azione caustica della calce. Essi venivano quindi aggiunti a tempera, a lavoro finito; a secco venivano anche eseguiti i ritocchi per far sparire inevitabili diversità di tono e per piccoli perfezionamenti.

Risalendo lungo Via Sanguarna si giunge ad un incrocio. Il capitello segnava il termine del centro abitato e proteggeva il contadino lungo la strada da percorrere per salire ai prati ed ai pascoli. Nella nicchia centrale campeggia oggi la statua della Madonna, che forse sostituì un precedente affresco deteriorato.

10. El capitèl de la Madòna

Negli specchi laterali dell'edicola si notano due composizioni sviluppate verticalmente. Sulla sinistra, troviamo un affresco raffigurante Cristo in croce, ai cui piedi vegliano due Santi con lo sguardo rivolto a lui; sullo sfondo, un paesaggio montano appena abbozzato. La figura ignuda rappresenta San Sebastiano, l'altra San Rocco. Sono due santi che si trovano raffigurati spesso in Valle di Primiero e San Sebastiano è pure patrono di Tonadico. E' usuale vederli dipinti assieme: entrambi erano invocati contro la peste. La loro iconografia ce lo rammenta: San Rocco è raffigurato nell'atto di mostrare i bubboni del morbo, che seppe debellare miracolosamente in molteplici occasioni, mentre San Sebastiano è spesso raffigurato trafitto di frecce, che nella credenza popolare simboleggiano gli strali che Dio scaglia in segno di collera per punire le colpe umane.

Nella nicchia di destra del capitello spicca una sequenza di santi posta su due livelli: in alto, su uno sfondo luminoso, si riconoscono San Marco, San Giuseppe e Santa Lucia a mezzo busto, divisi dai santi sottostanti da una cortina di nubi bianche. Su di uno sfondo blu risaltano un santo vescovo (forse San Gottardo), San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio di Padova, a figura intera. Benché i santi siano disposti su piani diversi, la reciprocità dei loro sguardi unisce i due livelli di rappresentazione. L'iconografia dei santi a figura intera lascia adito a dubbi sulla loro identità: San Giovanni e Sant'Antonio non hanno tratti particolari che li rendano sicuramente identificabili. San Giovanni è spesso raffigurato - per esempio a Tonadico - mentre sorregge il calice con il serpente, quale protettore contro i



veleni e le intossicazioni alimentari. Sant'Antonio, invece, è solitamente identificato dal giglio fiorito che tiene in mano.

San Marco, patrono di Transacqua, è raffigurato con il vangelo in mano. La sua presenza rimanda ai legami con Venezia, della quale l'evangelista è patrono. Solitamente i fedeli lo riconoscono nel leone alato, in quanto si ritiene che il santo sia asceso in cielo e poi tornato sulla terra sotto forma di leone. San Giuseppe è in atteggiamento benedicente con il bastone di giglio fiorito, simbolo di castità. Santa Lucia fu martirizzata sotto Diocleziano in modo molto crudele. Dopo che né il fuoco, né la pece, né l'olio bollente sortirono su di lei alcun effetto, fu trucidata, accusata dal suo fidanzato di essersi convertita al cristianesimo. La leggenda vuole che per sottrarsi a lui la santa si cavò gli occhi, che lei porta nel piatto. Sant'Antonio nacque a Lisbona, ma è conosciuto come Sant'Antonio di Padova perché operò soprattutto in quella città, lì venne sepolto, e ancor oggi si venera il suo sepolcro. Se non ci sono molte prove sui miracoli compiuti dal Santo in vita, per i fedeli non esistono dubbi sulle guarigioni, i prodigi, le resurrezioni compiuti dopo la sua morte, e la sua fama di taumaturgo gli è valsa il titolo di 'Santo dei Miracoli' per antonomasia.

Si segue ora Via Miramonti fino ad arrivare ad uno slargo: l'attenzione è catturata da un finto bugnato in tinta pastello e appare un nuovo affresco.

11. Madonna del Carmine

I colori dell'opera risultano sbiaditi per il dilavamento causato dalla pioggia e perché l'artista qui operò con la tecnica a *mezzo-fresco*; l'intervento di restauro conservativo ha contenuto il degrado delle cromie. Spicca al centro del quadro la Madonna del Carmine, in atto di sostenere il Bambinello che regge un paio di scapolari, tipici attributi della Madonna del Carmelo. I due angeli che le reggono la corona sono rappresentati con una tecnica elementare: pare che il *frescante* si sia limitato a definire i contorni dei visi e dei corpi, senza riuscire a conferire loro profondità o forse tale effetto è dovuto a progressive cadute del pigmento. Fino al 1978 si leggeva ancora la data di realizzazione dell'opera, inserita dall'artista in un cartiglio sottostante: 15 ottobre 1718. Nella riga inferiore comparivano le iscrizioni rituali, *F. FARE per SUA DIVOZIONE*, poco oltre il nome del committente: *GAUDÉ: ANTONII*. Nemmeno il recente restauro è riuscito a conservare questi elementi, ciò fa comprendere come bastino pochi anni perché gli agenti atmosferici cancellino per sempre tutto o parte di un affresco.

In alto due festoni di fronde di gusto rinascimentale concludono la scena. In basso, accanto alla Madonna, appaiono due santi non chiaramente distinguibili, ma con un po' d'attenzione si scorge sulla sinistra San Giacomo Maggiore - con il tipico bordone da pellegrino - e a destra Sant'Antonio di Padova, con libro e giglio. Si tratta di una compresenza, attestata

anche in un affresco secentesco a Canale di sotto (Valle del Vanoi), che ribadisce il grande culto attribuito dalle popolazioni di Primiero ai due santi, campioni della Cristianità, contraddistinti - in epoche diverse - da una grande carica evangelica. Ci sono anche altri protagonisti: ai piedi di San Giacomo si possono infatti vedere alcune figure ignude tra lingue di fuoco. E' probabile che l'opera sia stata commissionata da chi voleva rivolgersi alla Madonna ed ai santi per muovere loro una particolare preghiera di intercessione a favore delle anime del Purgatorio, ma può anche darsi che la presenza di queste anime dannate tra le fiamme costituisse un severo monito per i passanti.



Una Confraternita o Scuola del Carmine è attestata a Mezzano già nel 1632; nel 1723 l'Arciconfraternita della Madonna del Confalone manteneva a Fiera un piccolo ospedale per poveri infermi e già dal 1371 si ricorda la Confraternita dei Battuti a Pieve. Queste società religiose animate da ferventi fedeli disponevano a volte di proprietà e godevano di contributi annuali, concessi dalle regole di Primiero. Tali istituti furono attaccati dalla politica accentratrice di Giuseppe II, il quale riteneva di colpire al cuore il sistema delle autonomie locali smantellando innanzi tutto queste strutture parareligiose.

Dalla piazzetta si diparte una strada in salita che riporta in Via Sanguarna, ai margini dell'abitato. Si sale ancora ed il fondo stradale si trasforma in salesà: è questo uno dei pochi tratti di strada a Transacqua ove si è conservata la pavimentazione originaria in grossi ciottoli. Già in alto si scorge tra i prati l'antico capitello. L'edicola è posta su un grosso masso affiorante che ha preservato la frazione di Ormanico dalla furia delle acque del vicino Rio Val Uneda.

Eccezionale la panoramica che si gode da questo punto: dalla piramide del Monte Pavione al Bedolé fino alle Pale, mentre in basso sfilano i paesi di Soprapieve. Non a caso questa era la mèta delle ultime Rogazioni maggiori, qui infatti il sacerdote si fermava per benedire la campagna.

12. El capitèl de Via Vérda

Un intervento del 1985 ha riportato in particolare evidenza i due stemmi affrescati sulle spallette del capitello. A sinistra quello del vescovo di Feltre Giacomo Rovellio e a destra il blasone della famiglia Welsperg: le autorità temporali e spirituali che governavano Primiero nel Seicento. Sotto, due cartigli riportavano delle scritte, ora scomparse. Fa da sfondo una cornice decorata ad effetto marmoreo, che culmina in alto con la data: 1603. Sulla parete

esterna a Nord spicca il nome di Maria. Rimangono solo i contorni di una Madonna con Bambino che occupava lo spazio centrale della nicchia; più evidenti invece le figure dei santi laterali e ben conservato il Padreterno benedicente affrescato sulla volta. E' immediatamente riconoscibile sulla destra San Rocco in abito da pellegrino con il tipico bastone, invocato dalla comunità a protezione dalle epidemie di peste.

Di fronte, un santo con gli attributi distintivi ormai sbiaditi: il libro e soprattutto la poco leggibile catena attestano che si tratta di San Leonardo. E' un santo francese vissuto nel VI



secolo, la cui fama si diffuse ben presto in tutta Europa; quando i prigionieri lo invocavano, subito si spezzavano le catene. Era particolarmente venerato in Tirolo e divenne santo protettore della famiglia Welsperg. Infatti l'antica cappella nobiliare nel Castello della Pietra era dedicata al santo, che troviamo protagonista anche in una pala d'altare nella chiesa parrocchiale di Tonadico. Forse non a caso il capitello sorge in una zona percorsa dai cunicoli della miniera di siderite *Unsere Frau von Plasseneg*:

dai molti chilometri di galleria è stato estratto nei secoli ferro in quantità, lavorato dagli artigiani di Primiero e San Leonardo vanta pure il patronato a favore dei fabbri e, in alcune zone, dei minatori. Nell'avvolto campeggia il Padreterno dalla lunga barba bianca, emergente a mezzobusto dalle nuvole: regge il globo crucifero e attorno al capo è visibile un triangolo - simbolo della Trinità - da cui parte un fascio di raggi.

Molte scritte testimoniano la devozione per il capitello. La più evidente è quella che appare accanto alla data, anche se dipinta su uno strato di calce più recente.

Nel corso dell'intervento di ripulitura del capitello si provò a sondare la consistenza della pittura, in corrispondenza della scritta indicante il committente e una data davvero antica: 1063 / Rifato B De Bertolis 1940. Asportato l'ultimo strato di calce comparve una data più verosimile: 1603 / BORTOLO DE BERTOLIS DI VITTORE / 1913. Dietro un altro velo di calce appariva un'altra iscrizione risalente al secolo scorso: Nocencio De Bertoi F. R. L. 1851. Poco più sotto si rinveniva la data originale 1603 inscritta in una cornice e riconoscibile perché dipinta con lo stesso colore rossastro delle fasce che delimitano tutte le altre figure. Più di quattro secoli di storia, soste ed invocazioni per uno dei capitelli più antichi di Primiero.

Dal capitèl de Via Vérda si sale ancora lungo il salesà fino ad imboccare una strada asfaltata che in breve salirà ancor più ripida. Superando la grande stalla di costruzione moderna sulla destra, si presenta l'occasione per una breve pausa: sulla facciata campeggia un enorme quadro raffigurante, come vuole la tradizione, un Sant'Antonio, letteralmente circondato - oltre che dai committenti - da animali di ogni tipo. L'iscrizione Emil Mochen / Mezzano 1988 ne attesta la fattura recente.

Poco oltre un'edicola lignea scolpita attira lo sguardo e giustifica una gradita sosta. Dietro il vetro appare una statuetta in legno del Sant'Antoni del porzelòt, affettuosa rappresentazione di Sant'Antonio Abate; la scrofa era un attributo dell'eremita, poiché il suo lardo era considerato un rimedio contro l'herpes zoster (fuoco di Sant'Antonio). Seguendo per qualche metro il sentierino delimitato dalla staccionata, proprio accanto ad una panchina, si nota un manufatto in grosse pietre di porfido. Si tratta di una calchèra, un rudimentale forno utilizzato in passato per la cottura - a circa 800° - delle pietre di calcare allo scopo di ottenere la calce. Dopo essere rimasta a decantare nell'acqua per un lungo periodo in profonde buche nel terreno, la calce costituiva elemento essenziale per la costruzione degli edifici. Forse la calchèra de Segnarèz produsse la calce per la realizzazione degli affreschi di Transacqua.

Si prosegue lungo la Strada de Sanguarna, itinerario importante fino a qualche decennio fa, perché consentiva alla comunità di Transacqua l'accesso diretto ai sovrastanti prati di Cenguei e a Malga Fossetta. E' notevole lungo la strada la presenza di masi, in gran parte edificati in pietra nel primo piano e in legno, a stelàri, nel piano rialzato. Superato un tornante, si giunge in vista di un altro capitello in muratura posto sopra una roccia.

13. El capitèl de Pissabói

Nel secolo scorso la pietà popolare edificò questo capitello, posto *in capite*, all'inizio delle strade che proseguono per *Cenguéi* e la *Val Unéda*, luogo ideale per la sosta ed un istante di raccoglimento, necessario per affrontare le fatiche della giornata. Quale contrappeso alla sacralità del manufatto appare il nome popolare: dopo la prima dura salita le bestie si rilassavano nella piazzola prima di affrontare il successivo ripido tratto.

L'edicola è internamente affrescata: al centro campeggia una Madonna con Bambino, entrambi incoronati, la *Regina coeli* è adornata da un lungo manto azzurro; nello specchio a sinistra appare un santo con il Bambinello in braccio e, da ciò che rimane della didascalia sottostante (...NTONI), si comprende di aver di fronte Sant'Antonio di Padova. Con la fine del XV secolo diventò popolare l'apparizione del Bambin Gesù ad Antonio, grazie alla diffusione del *Liber miraculorum*. Nello specchio a destra è dipinto un altro santo con Bambino. Si tratta di San Giuseppe, identificabile per il ramo fiorito che regge con il braccio libero. La fioritura è particolare: alcune rose grossolanamente dipinte - forse evidenziate in epoca successiva - caratterizzano in maniera quasi impressionistica l'attributo tipico del padre putativo di Gesù; è piuttosto inusuale la trasformazione dei fiori del bastone fiorito - i gigli di campo - in rose. L'avvolto è decorato con un ovale azzurro, una sorta di piccola volta celeste, contornato da un motivo floreale.

Un elemento accomuna marcatamente i protagonisti dell'affresco: è infatti chiaro che il volto dei santi ripete lo stesso modulo rappresentativo, segnato da occhi ravvicinati, sostenuti da zigomi alti inquadriati in un ovale allungato. Da questa mancanza di originalità, si evince uno dei limiti espressivi del *frescante*.



Un'altra novità è costituita dalla presenza ripetuta del Bambin Gesù: ritorna per ben tre volte in braccio alla Madonna e ai due Santi; potrebbe trattarsi di una sorta di "inno" alla fanciullezza innocente o una richiesta di protezione sui neonati, spesso vittime di improvvise malattie.

Numerosi graffiti segnano l'edicola in corrispondenza delle zone affrescate: *Santa Maria prega per noi* è una delle scritte votive leggibili. Le date più remote non risalgono oltre gli anni '70 del secolo scorso, periodo al quale si potrebbe ricondurre la data di costruzione del capitello.

Le frasi votive ed i nomi di persona, spesso incisi in corrispondenza delle parti affrescate di un manufatto sacro, non devono far pensare ad un atto vandalico. I graffiti più antichi attestano che già dal Cinquecento - se l'uso non era ancor precedente - era abitudine segnare nome, giorno mese ed anno del proprio passaggio, come accadde nella chiesa di San Vittore a Tonadico, dove su una pregevole Dormitio Virginis è annotato *Sideus nobis qui chontra...* e *Adj 29 marzo 1584*. Il viandante o il devoto pellegrino lasciavano così un segno della loro presenza. Anche i Primierotti desideravano affidare una invocazione o una richiesta ad un santo od alla santa per eccellenza - la Madonna -: ecco che l'affresco diventava una finestra per un collegamento diretto con la dimensione del sacro.

All'esterno del tornante parte un sentiero che scende dolcemente per circa 200 metri fino ad immettersi nel Trói de le càore. Da questo punto sono due i possibili rientri.

Procedendo a destra, il percorso domina per un tratto i sottostanti prati di Segnarèz, per poi offrire piacevoli scorci sugli abitati di Transacqua, Fiera e Siror. La mulattiera prosegue fino ai prati di Portèle, scelti come buen retiro dal free climber Maurizio Zanolla 'Manolo'. Si scende ora lungo il vecchio salesà fino a raggiungere le case de le Saline. Pochi minuti ancora per ritornare ad Ormanico. Tempo indicativo: 30 minuti.

Procedendo invece a sinistra, in breve si riguadagna la salita asfaltata. Si scende per un centinaio di metri fino al già visto capitello ligneo dedicato a Sant'Antonio. Si segue ora il sentiero - ancora il Trói de le càore - delimitato dalla staccionata in legno. Attraversato il rivo, il sentiero si inoltra in un suggestivo bosco misto (abeti, larici, faggi, ontani...); superata la Càneva - imponente ed isolata abitazione ottocentesca di signorile fattura - il percorso procede ancora pianeggiante per un tratto, fino a scorgere, poco sotto, le case della Bellavista. Si avanza ancora finché non si raggiunge il tornante della strada asfaltata che porta a Caltèna: scendendo per una ventina di metri si imbecca sulla destra la strada, che in breve conduce alle prime abitazioni. Con un po' di attenzione, in corrispondenza del tornante, ci si accorgerà di essere proprio sopra l'ingresso della galleria Frìole della miniera di siderite Unsera Frau von Plasseneg. Da qui Via delle Miniere riconduce in breve in Piazza del Municipio. Tempo indicativo: 45 minuti.

FIERA e PIEVE

La Fiera, che di presente è il luogo più cospicuo, e principale della Valle, allora altro non era, ch'un semplice Prato inculto, giaroso, e boschigno, ove si facevano i Mercati. Così il medico fisico Antonio Rachini ricorda nel 1723 l'origine dell'abitato, che in seguito supererà per importanza le *ville* circostanti. Ma chi e cosa indusse i nuovi arrivati a stabilirsi in questa spianata inospitale, a ridosso dei due impetuosi torrenti Cismon e Canali, nella seconda metà del Quattrocento? Fu l'*affluenza de Forastieri, che principiorono ivi a fabbricare Case, Botteghe, per servizio delle Miniere* a colonizzare questo luogo, facendo mutare l'economia e la cultura dell'intera vallata. I *Forastieri* erano imprenditori minerari tirolesi, chiamati dall'intraprendenza dei signori Welsperg, infeudatisi a Primiero nel 1401. Costoro portavano in valle maestranze specializzate nello scavo delle gallerie e nella prima lavorazione dei metalli estratti, i *Bergknappen*, che per gli abitanti di Primiero divennero i *Canòpi*. Gli operai in genere vivevano a ridosso delle miniere, in villaggi di baracche di legno, mentre la *Fiera* cominciava ad assumere le caratteristiche attuali. Infatti *ancor che il Loco sia picciolo, è però assai popolato, e riguardevole per la bellezza di Piazze, ampiezza riguardevole di Contrade, e vaghezza de Casamenti, che l'adornano.* In breve la ghiaiosa spianata si trasformò in un moderno nucleo abitato, di vocazione cittadina, riuscendo a mantenere una propria identità, anche quando - finita l'epopea

mineraria - imprenditori e maestranze se ne erano andati o si erano integrati con le comunità preesistenti. La *Fiéra* volle però rimaner distinta dagli altri centri della valle e il Rachini rammenta che ancora nel Settecento *ogn'anno per suo proprio, e particolar governo elegge uno del suo Corpo, con titolo di Bùrghemaster.* Dalla seconda metà dell'Ottocento i primi turisti inglesi arrivarono a Fiera, trovandola così stranamente ricca di antiche vestigia, venete e tirolesi. L'antico borgo di poco più di 500 abitanti è ora il centro commerciale e di servizi per l'intera vallata.

Pieve, dal latino *plebs* che nel medioevo assunse il significato di circoscrizione ecclesiastica minore, è quel nucleo di abitazioni che si snoda a partire dal sagrato della chiesa. Le dimore sono singolarmente addossate le une alle altre, divise da strette *canisèle*. Casa Lenzi è uno degli edifici che conserva in parte le antiche tipologie costruttive: un pavimento a *laste* di pietra, *el larìn* (il focolare), alcune finestre strombate. Due palazzi nella piazza antistante la chiesa rivelano un'impronta signorile. Il villaggio, un tempo feudo del vescovo di Feltre, è frazione di Transacqua e conta poco più di trecento abitanti.

Tra i figli più autorevoli della comunità, si ricorda l'ingegnere Luigi Negrelli (1799-1858), autore di numerose ferrovie costruite in Svizzera, Cecoslovacchia e nel Lombardo-Veneto, dimenticato ideatore e progettista del Canale di Suez.

Partendo dalla piazza del Municipio di Fiera, dove campeggia la statua dedicata a Luigi Negrelli, si risale Via Fiume fino a scorgere nella strettoia l'affresco sulla destra.

1. Sul vecchio mulino

Sulla facciata dell'abitazione - nel Cinquecento mulino della famiglia De Luca - appare un riquadro dipinto, dalle tinte molto degradate. Con po' d'attenzione si osserva al centro la classica rappresentazione della Madonna in trono con Bambino e due figure disposte ai lati. La santa di sinistra tiene in mano un ramo di palma - chiaro segno della morte per martirio - ed accanto alla cornice si intravede una ruota dentata. E' l'attributo tipico di Santa Caterina, giustiziata ad Alessandria nel 305, dopo aver convertito al cristianesimo filosofi, la stessa imperatrice ed almeno duecento soldati. Fu sottoposta al supplizio delle ruote appuntite, ma un angelo la salvò e queste stritolarono molti soldati pagani, finché non morì decapitata. Caterina è invocata tra i santi ausiliatori e vanta il patronato su diverse categorie di persone: prigionieri, costruttori di ruote, mugnai e ragazze da marito. Ai secoli XVI e XVII risale la massima popolarità del culto della santa e probabilmente l'affresco in questione risale al Settecento.

L'abito della santa presenta una semplice decorazione floreale, un motivo ripetuto e più elaborato sulla veste della Madonna: si tratta dell'imitazione di decorazioni ottenute con l'uso di uno stampino, anche se - in questo caso - pare che l'artista si sia servito di pennellate piuttosto grossolane per ottenere tale effetto. La figura sulla destra è difficilmente riconoscibile, dovrebbe trattarsi di San Giuseppe: un auspicabile restauro conservativo risolverà il problema della sua identificazione.

In breve si sbocca nella Contràda de le Orènde (Via Garibaldi) e, svoltando sulla sinistra, ci si porta verso la Piazza de sóra (Piazza Cesare Battisti), dove sorge la Césa nòva (chiesa della Madonna dell' Aiuto). L'edificio sacro fu costruito nella seconda metà del Seicento, la facciata è stata radicalmente modificata nel secondo dopoguerra.

2. Hilfemutter

Questo grande affresco di 51 mq. è stato dipinto nel 1952 dal trentino Argo Castagna. La composizione raffigura la venerata *imago miracolosa* della Madonna dell' Aiuto sopra la quale aleggiano dei volti di angioletti. Ai lati della Vergine due santi, Francesco e Gaetano, posti quali intercessori tra Maria ed un buon numero di devoti che si rivolgono a lei. L'immagine della Madre di Dio riprende l'iconografia classica della Madonna dell' Aiuto, con il Bimbo in braccio che le accarezza il volto. E' tratta dal quadro presente all'interno della Chiesa, a sua volta copia della *Hilfemutter* di Lucas Cranach, pittore tedesco del '500, conservato nella chiesa di San Giacomo a Innsbruck. L'affresco di Fiera se ne differenzia,

completando l'immagine di Maria, rappresentata in trono a figura intera e venerata da fedeli in costume primierotto, che ritraggono abitanti del paese: il signore inginocchiato ai suoi piedi è Ermanno Bonetti, discendente da una delle prime famiglie di albergatori di Primiero, mentre San Francesco ha il volto di Frà Simon, amato frate del locale convento dei Cappuccini. La figura del boscaiolo è Nanni Gadenz, apprezzato fotografo che ha sapientemente fermato attimi di vita primierotta. L'affresco rivela la devozione dei valligiani per quest'immagine miracolosa, tanto prodigiosa che il quadro si portava in processione per scongiurare calamità naturali come siccità o colera, ed umane, come la guerra.

Dalla piazza si scende brevemente lungo la Contràda (Via Terrabugio). Tra gli edifici in vista si impone allo sguardo Casa Bèn, costruzione dalle solide linee rinascimentali, oggetto di un recente restauro che ha ridato colore alla facciata decorata.

3. Decorazioni di Casa Ben

Le mura rastremate del palazzo furono costruite per risolvere problemi di statica di questa costruzione, da generazioni proprietà della famiglia Bèn. L'edificio è già ricordato nelle fonti cinquecentesche con l'antica denominazione di *casa della Stàtera*, “[...]percioché ivi gli è una statera (bilancia) granda et una più piccola con la quale si pesano le somme delle robbe che si conducano per forestieri per venderle nella valle a coloro che ne hanno bisogno, como vino, biava, farina sale et simil robbe[...]” (Urbario di Giacomo Castelrotto, 1565).

La facciata si presenta scandita orizzontalmente da fasce marcapiano che impongono una precisa armonia alle sequenze stabilite dalle finestre, grazie all'intervallarsi degli specchi, decorati e vuoti. Una prima porzione di facciata, individuata da due fasce verticali risolte in un effetto a finto bugnato, ingloba delle finestre fuori asse rispetto alle altre: le aperture sono collocate in virtuali finestre ad architrave ed i due specchi, inseriti tra primo e secondo piano, presentano degli oggetti trattenuti da cordoni: un compasso, una squadra ed un bastone il primo, una pinza ed un falchetto il secondo. Simboli massonici o strumenti dell'attività quotidiana? I racemi degli specchi superiori appaiono sicuramente meno problematici, in quanto puramente decorativi. Un cornicione ricco di fregi conclude in alto la facciata.



Nella porzione principale invece, una serie di timpani orna le finestre al primo piano e gli specchi sottostanti propongono il motivo della rosa, simbolo di Fiera. Due volti sembrano osservare i passanti dai medaglioni. Tra le portefinestre centrali una divinità dell'Abbondanza (vaso e pomo in mano) e della Concordia (il fascio di verghe trattenuto) illustra i

presupposti ed i metodi con cui i fratelli Ben raggiungevano i loro risultati (FRUCTUS FRATRUM). Ai lati della prima portafinestra si scorgono due urne cinerarie di gusto Ottocentesco, che proiettano le loro ombre: qui, l'effetto già individuabile nei timpani è più marcato e sottolinea il senso di profondità ed importanza che i committenti vollero dare alla facciata, quasi per una laica celebrazione familiare.

Scendendo lungo la Contrada le facciate degli edifici parlano delle regole architettoniche imposte dall'esiguità dello spazio a disposizione dei primi abitanti di Fiera: sulle case addossate si aprono anche sette finestre per piano nella stessa facciata. Alcune bifore in pietra danno su brevi poggiali in ferro battuto, lavori pregevoli di antichi fabbri di Primiero. Si affacciano sulla strada portoni importanti con fregi, su cui a volte spiccano blasoni di famiglie; appare su qualche architrave la scritta CHRISTUS NOBISCUM STAT risalente all'epidemia di colera del 1836, attestazione formulare di carattere quasi apotropaico, realizzata allo scopo di allontanare un'influenza maligna.

La Piazza de sôt, su cui domina Palazzo Welsperg, è uno straordinario punto di vista per osservare le facciate delle case dirimpetto. Su Casa Weiss, accanto a bifore già in vista sono emerse, sotto pochi centimetri di malta o dietro robusti tamponamenti, alcune finestre - ora cieche - strombate, altre ad arco trilobato. Le più antiche sono romaniche e costituiscono una testimonianza diretta del fatto che Fiera si sviluppò come nuovo aggregato urbano a partire dagli edifici lungo la Rivéta.

Nascosti agli sguardi dei più, affreschi e decorazioni ricorrono sui soffitti e sulle pareti interne di alcune nobili dimore, per il piacere di pochi. Si offre ora qualche esempio, per capire le dimensioni di un patrimonio fruibile grazie alla cura dei proprietari, cui ci si dovrà rivolgere con discrezione per l'eventuale visione delle opere. Al terzo piano del civico n. 13 la famiglia Saletta conserva un affresco sopravvissuto all'incendio della Rivéta.

4. Assunzione e decorazioni Liberty

Sopra la porta d'ingresso uno scudo accartocciato con svolazzi, ricorda che la dimora appartene alla famiglia Gilli. Sul soffitto del rinnovato salotto, circondato da stucchi con fanciulle fitomorfe e dorature, simili a quelli di Palazzo Welsperg, un affresco di fine Seicento ha riguadagnato l'originaria vivacità delle cromle grazie ad un attento restauro.

La scena è aerea: Padre e Figlio, sorvolati dalla colomba dello Spirito Santo, sono seduti su un trono di nuvole luminescente e circondati da un nugolo di testine d'angeli. Dio creatore sorregge uno scettro ed un globo ingombrante, il Figlio sostiene una corona pronta per essere posta in capo alla Madonna. Il balenare della luce sulle nubi sottostanti conferisce un senso di movimento al quadro e davvero plastico è l'atteggiamento di Maria, adagiata sulle nubi, sorretta da un angelo, con le braccia aperte per essere accolta dalla Trinità. Nell'euforia del momento un angioletto scompare col capo sotto il velo svolazzante della Vergine, mentre un altro - più maturo - regge un cartiglio con la scritta: FAC MEA UT SECTANTUR / VESTIGIA LILIA CORQUE (= *Fa che le mie spoglie uniscano i gigli ed il*

cuore); chiara invocazione all'Assunta per una felice fusione tra le famiglie Sartori e Gilli. Chiudono in basso il quadro due angioletti: uno interessato all'assunzione, l'altro intento a scoprire con curiosità lo stemma inserito nel tondo che sta reggendo. Nello scudo compaiono tre gigli gambuti e fogliati di verde ed un cuore sormontato da due colombe affrontate, elementi nominati nella preghiera del cartiglio. Sopra la corona del cimiero spiccano tre penne di struzzo: una colorata d'azzurro, l'altra d'argento e la terza di rosso. La semplicità dei volti e la ripetizione delle fisionomie attestano che si sta contemplando l'opera di un artista di provincia. L'affresco restituisce comunque l'ariosità e la sacralità di una scena, cui realisticamente bisogna assistere a testa in su.



Ritornati in piazza, dal portale successivo si accede ad un piano rialzato che ospita lo studio di un professionista.

Il soffitto è decorato da una cornice fittizia, ove sono inseriti dettagliati fiori e frutta: mazzi di rose, rose di macchia, gladioli, speronelle, ortensie; accanto ai fiori spiccano grappoli d'uva, melograni, pere, pannocchie di granturco e spighe di frumento. Si tratta di una vera e propria festa di forme e colori sgargianti, volutamente amplificati nella prospettiva dello stile Liberty.

In netto contrasto con l'abbondanza naturale della decorazione, due tondi riportano alla tragica realtà della guerra: su uno sfondo di montagne innevate - le Pale - compaiono gli alberghi e le abitazioni incendiate di San Martino, bruciati per motivi strategici all'indomani della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria. Dopo la primavera del 1915, restò intatta sull'Alpe di Castrozza solo la chiesetta, che qui appare ergersi spettrale tra le rovine imbiancate; la scritta SAN MARTINO DI CASTROZZA NEL 1917, chiarisce la datazione. L'altra scena propone le rovine dell'albergo Fratazza - frutto del genio alberghiero di Hermann Panzer - ritratte in un'alba irreale, ben tratteggiata dai bagliori di fredda luce mattutina nel cielo invernale. Molte fotografie dell'epoca restituiscono le stesse immagini e l'artista - forse un soldato italiano di stanza a Primiero - seppe trasporre pittoricamente la scena con estrema precisione, proiettandola in una rigida atmosfera surreale, grazie ad un sapiente utilizzo delle varie tonalità di azzurro.

Si sale ora lungo la Rivéta. Al principio della salita si nota la facciata di un'abitazione decorata con dei volti, tra cui si riconoscono i lineamenti di Dante, Garibaldi e Mazzini; anche nelle decorazioni si riflette il passaggio di potere dagli Asburgo ai Savoia, dopo la Grande Guerra. Nel 1902 un incendio devastò gli edifici lungo la strada e le case a valle non furono più ricostruite. Salendo ancora, appaiono il Palazzo delle Miniere e la mole svettante del campanile dell'Arcipretale. Un imponente muro merlato - ingentilito solo da una nicchia con un quadro sacro dedicato alla Madonna del Rosario ed ai santi Domenico e Caterina da Siena - delimita il perimetro del parco interno del palazzo ed

accompagna il visitatore fino al sommo della strada. Sotto il quadrante dell'orologio del campanile, si scorgono due blasoni affrescati con le insegne dei Welsperg: le barre d'argento spezzate ed i leoni rampanti inquartati. Tra questi, due scudi rotondi: uno con la lontra, simbolo della comunità di Primiero, l'altro con un ferro di cavallo rovesciato, riconducibile alla famiglia Trautson. Si scopre ora la facciata del Palazzo.

5. Da Pordenone ad Anversa

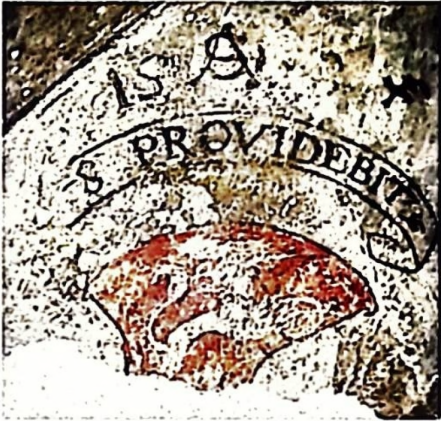
Tre ordini di aperture, un portale a sesto acuto, una bifora, due notevoli sporti laterali (*Erker*), feritoie e caditoie testimoniano l'autorevolezza dell'edificio. Queste forme, tipiche dell'architettura tardo gotica tirolese, sono abbellite da una fascia centrale affrescata con una sequenza araldica. Grazie ai recenti restauri, altri fregi d'impronta rinascimentale sembrano riemergere dalla bianca parete frontale: un frammento d'architrave sopra il portale e, a destra, ciò che rimane di una grande meridiana. Proprio sopra l'ingresso si nota l'iscrizione: [RENOV]ATUM MDLXV, che non attesta la data di edificazione, bensì l'epoca cui risale la prima *renovatio* (restauro) del manufatto, già costruito probabilmente circa un secolo prima, quale deposito per l'argento estratto a Primiero in attesa che venisse trasportato alla zecca di Hall in Tirol, nonché sede del *Bergrichter*, giudice minerale imperiale, incaricato del controllo delle miniere e dei boschi demaniali di Primiero. Sotto la scritta, molto sbiadito, appare uno scudo araldico con un unicorno. Attorno all'aquila reale asburgica - sulla quale appare lo scudetto della Casa d'Austria - si dispiega il collare dell'ordine del Toson d'Oro ed ai lati campeggiano degli stemmi araldici. I blasoni affrescati indicano i paesi ereditari austriaci, i territori e le città sottoposte al dominio asburgico, nello scorcio di tempo tra la fine del '400 e primi del '500 (M. Toffol, 1995).

Tra i meglio conservati si nota quello della città di Anversa (*Antwerpen*) - nella fascia alta, a destra dello stemma imperiale, appena oltre quello a bande dorate su sfondo blu della Borgogna - ove campeggia un castello stilizzato nella partizione inferiore, dominato da un'aquila bicipite. Quasi al termine della fascia opposta si scorge a fatica la torre che contraddistingue lo stemma della città di Pordenone (*Portenau*), che con il 1518 passerà sotto il controllo della Serenissima. E' questo un elemento che contribuisce a stabilire dei termini temporali entro cui fissare la data di costruzione del palazzo e quella di realizzazione degli affreschi stessi. Allo stesso tempo, ciò fa comprendere la reale funzione della sequenza araldica, che si trasforma in una rete di simboli destinata a raccogliere città e territori sparsi in tutt'Europa e riuniti dalla politica degli Asburgo dei primi decenni del Cinquecento: una dimostrazione di potere in forma d'arte.

Più in basso, a fianco del portale appare una meridiana affrescata, sormontata da due blasoni, ed un teschio compreso nello sbiadito cartiglio: attestano che l'implacabile scorrere del tempo segna il limite anche alla gloria terrena simboleggiata dagli splendidi araldi.

Varcato il portone d'ingresso, si accede all'ampio atrio ed il soffitto voltato, gli ingressi a sesto acuto, la solidità delle spesse mura proiettano il visitatore indietro nel tempo; ai piani superiori l'edificio rivela ancora delle sorprese: è possibile entrare negli Erker, ognuno dei quali è illuminato nel suo sviluppo da ben sei finestre. Nuovi affreschi ingentiliscono l'austerità della costruzione.

6. Gli Erker affrescati



Seppur attenuati dal tempo, i vivi colori della volta a croce nell'*Erker* a Sud del primo piano rompono la monotonia delle pareti uniformi: forse questi affreschi dalle forti cromie servivano a dare vivacità e leggerezza all'interno del palazzo. Sulla lunetta sopra la finestra centrale c'è una crocifissione sbiadita e troncata in basso; rimangono però distinguibili ai lati del Cristo la santa dei minatori, Barbara, con lo sguardo abbassato e calice in mano e San Giovanni a mani giunte. A sinistra, fuori dal quadro, su uno stemma si distende un bianco unicorno in campo rosso.

Un cartiglio riporta la scritta [EI]S PROVIDEBIT (provvederà loro?); sopra a questo è visibile parte di una data 1558, spezzata da due lettere sovrapposte A ed S, forse le iniziali dell'artista; nel Cinquecento infatti era piuttosto consueto firmarsi in questo modo. Sulle vele sovrastanti è un rincorrersi di tralci e grappoli d'uva, sorretti da un festone circolare adorno di melograni, spezzato dal convergere degli archi delle volte che si incrociano: nel loro punto d'incontro campeggia una rosa stilizzata in cui è inscritta un'altra rosa aperta, forse simbolo del sangue versato dal Crocifisso. La decorazione non è casuale, è infatti evidente il raccordo tra il Cristo in croce e l'evangelica vite che porta molto frutto. Sopra l'arco d'ingresso all'*Erker* si legge con chiarezza dall'interno solo la cifra finale di una data [155]8. Resta l'incognita del significato di questi affreschi sacri, realizzati in un corpo dell'edificio sorto per coniugare esigenze difensive ed architettoniche, decisamente profane.

Allo stesso piano, nell'*Erker* a Nord, nella lunetta ricompare una crocifissione più decurtata; i tratti del volto dei protagonisti sono però leggibili: il Cristo assume le fattezze tipiche dell'epoca, nella resa quasi impressionistica del corpo tozzo, con le fasce muscolari rilevate. A destra della croce ancora San Giovanni a mani giunte e sulla sinistra probabilmente Sant'Anna, patrona dei minatori con il capo circondato da un ampio velo e riconoscibile per il bianco soggolo; la si vedrà similmente rappresentata nel dipinto del 1501 su una colonna dell'*Arcipretale*. Tracce di un cielo azzurro intenso ed una nuvola rosata



completano il quadro. Compare però un terzo personaggio, con lo sguardo fisso e rivolto a chi guarda la scena. Proiettato su uno sfondo collinare più "terreno", è realizzato in scala minore rispetto agli altri, anch'egli a mani giunte: si tratta probabilmente del committente degli affreschi interni. La tipica veste scura con le maniche a sbuffo ed il berretto lo identificano con un protagonista dell'amministrazione mineraria, così rappresentato nello *Schwazer Bergbuch*: il *Bergrichter*, il Giudice minerario. L'ipotesi è verosimile, perché questo funzionario di nomina imperiale era la più alta autorità in valle - nell'epoca mineraria - accanto ai nobili Welsperg.

Nella volta dell'*Erker* a Sud del secondo piano ritornano le decorazioni floreali, anche se maggiormente degradate. Su una delle vele appare un tondo in cui è raffigurato a mezzo busto un *Christus Salvator mundi* in atteggiamento benedicente, con il tipico globo crucifero. Basteranno pochi passi fuori del Palazzo delle Miniere per capire la fortuna della rappresentazione del Cristo con globo nella prima metà del Cinquecento a Primiero.

Dal giardino del Palazzo si può rintracciare una meridiana restaurata, affrescata nel 1705 sul muro a Nord-Est della Canònega vècia. E' opera di un artista popolare, che ha comunque ricercato nella cornice un semplice effetto decorativo.

Usciti dal Palazzo, in breve si raggiunge la vicina chiesetta di San Martino. L'antica abside riflette tipologie costruttive romaniche: è ornata esternamente da archetti pensili e da finestrelle a tutto sesto realizzate con leggero tufo, mentre la parete ad Est - con le due aperture a sesto acuto più tarde - è divisa da una lesena che culmina con un capitello sormontato da un originale mascherone, un poco nascosto dall'ala del tetto. Una grande lapide sulla parete ad Ovest e due più piccole su quella orientale ne attestano la funzione cimiteriale: una ricorda PEREGRINUS SOMEDUS PAUPERUM PATRIAEQUE TUTOR, un esponente della famiglia Someda, qui sepolto nel 1564 e l'altra l'antigrafario (notaio) Celso Trotter, morto nello stesso giorno del 1786 per la stessa malattia della moglie Rosa Piazza. Due grandi affreschi sono ben leggibili, altri ormai consumati dal tempo o rovinati dall'apertura delle due finestre sono deteriorati o scomparsi.

7. Ai piedi della croce

Il soggetto dell'affresco era imposto dal grande crocifisso, che già ornava la facciata della chiesetta nel momento in cui fu eseguito il dipinto. Il crocifisso doveva essere molto significativo per la comunità, se si preferì, anziché eliminarlo, nobilitarlo con uno sfondo di non ordinaria fattura. La Madonna e San Giovanni, con gli sguardi tristi rivolti verso il Cristo ligneo, campeggiano imponenti ai lati della croce, appoggiati su un ampio prato verde. Sopra di loro, su bianche nubi, si librano due graziosi angeli con calici, nell'atto di raccogliere il sangue che scorre dalle ferite del Cristo: l'occhio attento coglie subito le eleganti vesti dei due angeli, ricche di nastri e di sbuffi.

Fa da sfondo a questa scena, sotto un cielo striato di giallo, un paesaggio montano con una città turrata dall'inconfondibile profilo veneto, forse la cittadella di Feltre con le Vette in lontananza. Tali particolari consentono di attribuire l'opera con una certa sicurezza a Mar-

co da Mel. Egli appartenne ad una famiglia di pittori di origine cadorina: il padre Antonio il Rosso, i figli Giovanni e Marco ed il genero di quest'ultimo, Agostino Landrise, firmarono affreschi e pale d'altare per tutto il corso del Cinquecento a Feltre e nelle vallate circostanti, spingendosi in più occasioni fino a Primiero. Nel 1540 Marco firmò un affresco - anche se probabilmente sotto la calce si cela un intero ciclo, forse dedicato a San Giorgio - nella chiesetta di San Silvestro. Nel 1585 è la volta di Agostino Landrise, certo meno dotato artisticamente, che firmò a Caoria una crocifissione ed un'altra a Mezzano due anni dopo.



La crocifissione di Pieve non è datata, tuttavia in alto sulla destra, sopra quel che resta di una imponente raffigurazione di San Cristoforo, si leggono ancora bene i caratteri romani della data 1559. Anche questa parte della facciata è attribuibile a Marco da Mel, abituato ad abbellire con tali inquadrature architettoniche i nobili palazzi di Feltre: il motivo dei tondi, qui disposti lungo le colonne decorate con un effetto marmoreo, ritorna spesso nei suoi schemi compositivi, così come gli elaborati capitelli di gusto rinascimentale.

In sintesi si possono ricondurre alla mano del *frescante* feltrino - forse aiutato da qualche altro membro della famiglia - non solo il fondale della crocifissione, ma anche l'ampio quadro centrale, purtroppo pesantemente mutilato dall'apertura della finestra. Il Bambinello superstite, tradizionalmente portato dal robusto Cristoforo, conferma che sulla parete era stato dipinto il santo protettore dei pellegrini; rimangono solo alcuni particolari della rappresentazione, inquadrati dalla sapiente decorazione architettonica, sovrastata in alto dallo stemma della famiglia Welsperg, insignito pochi anni prima delle due barre spezzate d'argento ed inquadrate con lo scudetto originario.

8. Battesimo di Gesù

Dopo l'apertura delle finestre a sesto acuto e la conseguente distruzione della grande immagine cinquecentesca di San Cristoforo, la facciata risultava probabilmente sbilanciata nelle decorazioni pittoriche. Per questa esigenza architettonica quindi, ma ancor più per simboleggiare la destinazione della chiesetta di San Martino a battistero, fu dipinta verso la fine dell'Ottocento questa dettagliata rappresentazione del Battesimo di Cristo. È singolare che l'artista si sia cimentato con un affresco, tipo di pittura ormai desueto, perché sostituito da tecniche meno impegnative, come la tempera.

Il volto saggio di Dio Padre, che si protende da nubi quasi temporalesche intercalate da sprazzi di cielo azzurro, osserva con benevolenza la scena del battesimo, imitato dai due

angioletti a mani giunte. Sotto di loro, la colomba dello spirito santo è evidenziata da un alone luminoso. La conoscenza dell'artista delle proporzioni anatomiche gli ha consentito una raffigurazione armonica dei due personaggi principali: Cristo è pudicamente coperto da un telo bianco e il Battista, vestito con la caratteristica pelle di montone degli anacoreti, impugna la



croce di giunco, suo tipico attributo. Il quadro è completato da molti particolari ben dettagliati: tre sommi sacerdoti sembrano discutere, una madre con il bambino osserva la scena all'ombra di palme fronzute, in lontananza si stagliano dei monti. Tali figure paiono ricordare le comparse e le ambientazioni tipiche del Giorgione.

Dopo tanti pittori provenienti da lontano, ecco finalmente un artista primierotto: Leonardo Campochiesa. Il cognome - che egli in seguito italianizzò - era in realtà Feldkircher e gli derivava da un'antica famiglia di Tonadico. Nato nel 1823, mostrò ben presto la sua inclinazione per l'arte, che approfondì nelle scuole di Feltre e Verona, ma soprattutto studiando da autodidatta. Fu un pittore poliedrico, per inclinazione e per necessità: dipinse scenari per una compagnia di burattinai, eseguì pale d'altare, disegni a matita, affreschi e capitelli, col-

laborò per anni con i fotografi per ritoccare i ritratti, colorò statue in legno, restaurò antiche tele e pitture murali. La sua abilità traspariva soprattutto nei ritratti: anche in questo esempio si evidenziano la maestria nella resa dei volti e la loro intensa espressività.

Si raggiunge il portale della chiesetta: sull'architrave si legge a fatica una data quattrocentesca dipinta, lo stemma della famiglia Scopoli, scolpito con effetto ad altorilievo, e le due iniziali I ed S, riconducibili ad un esponente della casata. Sul timpano sovrastante è visibile un busto del Redentore - dipinto su uno sfondo marmorizzato - in atteggiamento benedicente e con in mano un globo crucifero: è opera dei Naurizio, famiglia di frescanti originari di Norimberga ed attiva a Primiero nella prima metà del Cinquecento. Varcata la soglia, un notevole affresco sulla parete di sinistra catalizza l'attenzione.

9. Il Giudizio Universale

Nonostante lo sbiadimento dei pigmenti e le cadute dell'intonachino nella parte inferiore, la composita scena - racchiusa in un'arcata rinascimentale sostenuta da due paraste - risulta ancora leggibile. In basso sulla sinistra, una moltitudine di figure affolla il quadro: l'arcangelo Michele con una pesante armatura indica il cielo e cerca di ordinare un eterogeneo gruppo di trapassati, destinati ad essere raccolti da altri angeli per raggiungere il Paradiso. Tra questi si scorge un cartiglio con la scritta ABEL: un riferimento al biblico Abele o piuttosto all'affrescatore?

In alto al centro, un vegliardo tiene aperto un libro con il giudizio divino; un angelo con la tromba ed un cartiglio riportano le parole del Cristo risorto: VEN[ITE IN CÆLUM BENED]ICTI - ITE IN IGNEM ÆTERNUM MALEDICTI. In alto si affolla uno stuolo di santi, tra i quali risaltano la Madonna e San Pietro a sinistra, Rocco e Antonio a destra. Al centro appare Cristo con la croce avvolto da una mandorla ed i segni della Passione. Più sotto a destra invece, anime dannate cadono in basso e su un vasto pianoro si scorgono i condannati percossi da diavoli caprini e condotti negli inferi. Quasi stride la pacatezza del fondale dolce e collinare, stilisticamente frutto di un artista di scuola veneta, in netto contrasto con la scena concitata che si svolge in primo piano. Alla base dell'affresco si distingue la figura di Eva, ritratta nel momento della cacciata dall'Eden.



L'affresco è un mirabile esempio di *Biblia pauperum*, terribile e inequivocabile insegnamento per i fedeli, che qui sostavano raccolti: si tratta dell'esemplificazione del destino di gioia o di dannazione eterna, riservato alle anime dei defunti. Tale elemento fa ritenere che la chiesetta fosse probabilmente una cappella funeraria, come attestato dalle antiche sepolture sotto la rampa circostante l'edificio. Il fonte battesimale lapideo e l'affresco del Battesimo di Cristo esterno rimandano alla successiva destinazione a battistero dell'edificio, avvenuta con la fine del Settecento.

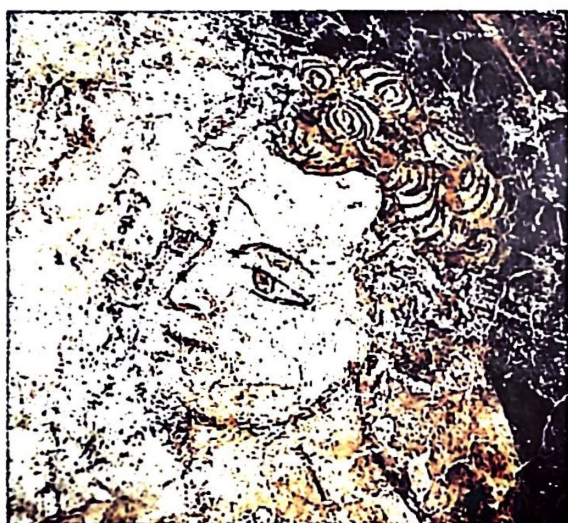
Gregorio Magno scriveva: "Nei templi si usano le immagini affinché coloro che non conoscono la scrittura possano almeno leggere sulle pareti ciò che non sono in grado di apprendere dai libri". "La pittura, benché muta, sa parlare sulla parete", affermava Gregorio di Nissa. Per il patriarca Niceforo "Se un pagano ti si avvicina e ti chiede di mostrargli la tua fede... conducilo in chiesa, al cospetto delle sacre immagini"(V. Lazarev, 1967).

Indugiando con lo sguardo sulla parete irregolare si osserva, a lato dell'affresco, una decorazione che percorre l'aula della chiesetta: una trama di righe di colore chiaro. Il decoratore volle nobilitare l'aspetto di una parete costruita con materiale povero ed eterogeneo, creando l'illusione di un manufatto realizzato con pietre squadrate e regolari; la tecnica è replicata anche sulle pareti esterne, con righe stese a pennellate piuttosto grossolane in rosso di Pozzuoli.

10. La Carità del mantello

Un San Martino letteralmente dimezzato dai distacchi di intonaco è protagonista del successivo affresco. Il santo è ritratto nell'atto di tagliare con la spada un lembo del mantello, che donerà al povero ignudo, in sosta di fronte al destriero. Soldato romano prima e convinto cristiano fino a diventare vescovo di Tour, poi fervente asceta, Martino morì nel 397 ed era venerato ancor vivo. Il suo culto si diffuse in tutt'Europa fin dal V secolo. Nel Duecento a Primiero al santo patrono della chiesetta fu intitolato anche un *ospitale* per viandanti e pellegrini sull'Alpe di Castrozza.

Già nel secolo X è testimoniato il modello iconografico qui riproposto: la carità del mantello. Qui però il Santo è rappresentato come un giovane cavaliere dai tratti gentili: lo sguardo benevolo e le labbra pronunciate bilanciano quasi l'ingombrante presenza della spada, che



attraversa obliquamente la scena. Originale è anche la visione frontale del muso del cavallo, destinata a mettere in luce i limiti esecutivi di un artista di provincia. L'ignoto frescante ottiene invece una rivincita nella raffigurazione del povero ignudo, che assume i tratti e l'atteggiamento di un putto, grazie alla resa espressiva dei boccoli raccolti sul capo e allo sguardo sereno. Quel che resta dell'acconciatura del santo fa risalire l'affresco al Quattrocento.

In alto, sulla parete opposta si scorge un altro quadro affrescato; per le cadute di colore con fatica si individuano le tracce delle ali dell'arcangelo Michele nell'atto di uccidere il demonio. La raffigurazione si ispira al libro dell'Apocalisse (12, 7 ss.), dove Michele - a capo degli angeli fedeli a Dio - allontana dal cielo Satana sotto forma di drago e con lui gli angeli ribelli. Qui però il santo sostiene anche un bastone trasversale, da cui si dipartono i fili che reggono due coppe. Solo con l'ausilio di un binocolo possiamo distinguere la figura di un uomo soppesato su uno dei piatti della bilancia e sull'altro una fiamma, simbolo dell'anima. La posizione dell'opera non è casuale: con buona probabilità testimonia anche spazialmente il culto aereo tributato al santo, tipico del Medio Evo.

La venerazione attribuita all'arcangelo Michele risale in Occidente almeno al V secolo e rapidamente si diffuse nei ducati longobardi e nel regno franco. E' da notare che già gli ebrei ritenevano fosse compito degli angeli portare le anime dei defunti al cospetto del giudizio di Dio e la Bibbia è ricca di riferimenti a Michele nella veste di "pesatore" delle anime dopo la morte. Questo particolare avvalorava l'ipotesi della funzione specifica di cappella funebre, attribuita alla chiesetta di San Martino. Michele era inoltre considerato guardiano e protettore delle chiese contro gli influssi del maligno.

Ora ci si concentra verso l'abside, dove appaiono alcune stratificazioni di affreschi.

11. **Christus Salvator Mundi**

Lo strato più recente è cinquecentesco e presenta uno schema iconografico riconoscibile, perché ripetuto dalla stessa famiglia di artisti in altre tre chiesette di Primiero: San Giovanni ai Prati Liendri a Mezzano, San Giacomo a Tonadico e San Silvestro ad Imèr, sulla rupe all'ingresso della valle. Per quanto deteriorata, l'opera è la chiara traduzione di due straordinarie visioni testamentarie: la contemplazione della maestà divina posta in apertura del libro del profeta Ezechiele e l'analogia visione presente nell'Apocalisse di San Giovanni. E' più vicina al testo evangelico la rappresentazione del Cristo risorto e glorioso con il globo crucifero in mano ed assunto in una mandorla sfolgorante, attorniato dai quattro evangelisti zoomorfi, che ripropone un modulo medievale caro ai Naurizio.

Attivi a Primiero già nel 1513 - si vedano gli affreschi di Mezzano - gli artisti continuarono a ripetere gli stessi schemi compositivi per quasi trent'anni. Risale al 1527 l'opera a loro più riuscita (chiesa di San Giacomo) ed ancora ben leggibile, indicativa per la comprensione di questo affresco. L'aquila, il leone, il toro e l'angelo - simboli indicanti gli evangelisti Giovanni, Marco, Luca e Matteo - sono circondati da cartigli mossi da ampie volute. In ogni cartiglio si intravedono le iniziali del rispettivo evangelista, l'indicazione abbreviata del primo capitolo ed una frase che ripropone le parole iniziali dei quattro vangeli. L'unico rimasto è l'inizio del vangelo di Luca: *ecce, ego mitto angelum...*. Domina sempre la scrittura gotica ed è interessante notare che la disposizione dei caratteri cambia verso a seconda delle volute compiute dal cartiglio, presentandosi talora rovesciata e richiedendo una lettura speculare. Gli evangelisti sono disposti in un'atmosfera notturna; pure a San Silvestro - per quel che è dato vedere - nell'abside dipinta da *Rochus Noricius* ritornano le stelle. Una fascia longitudinale decorata con racemi e volatili separa la scena superiore da un ampio drappoggio, che attraversa tutto il catino dell'abside e conclude in basso l'affresco come un tendaggio: elementi decorativi tipici dei Naurizio, riscontrabili anche nelle altre chiese citate.

Un ulteriore cartiglio presente sotto una finestrella e molto rovinato, permette di leggere: AFATO - FAR[...]/ IN CÔPAGNIA/ [...] / 153[...]. L'espressione è formulare ed indicava i nomi dei committenti - di norma i *Massari* (gli amministratori) della chiesa - che essendo in due agivano "in compagnia"; si citava l'autore dell'opera e l'anno di esecuzione, in questo caso gli anni '30 del Cinquecento. E' possibile affermare che quest'opera si collochi temporalmente tra i lavori compiuti dai Naurizio a San Giacomo e a San Silvestro e l'attribuzione a Rocco Naurizio dell'affresco non è peregrina.

E' interessante confrontare le tracce del cartiglio considerato con quello invece ancora integro, presente nella chiesetta di San Silvestro: HOC HOPUS FECIT FIERI / S LORENZO GUBERTO IN / COMPAGNIA DE S MARTIN / ZAPARIN COMO MASARI DE / QUESTA GIESIA DE SANTO / SILVESTER AFATO DEPENZER / DEL MCCCCXXXIII / ROCHUS NORICIUS DE BURGI / VALIS AUSUGI PICTOR PINSIT.

12. Occhi bizantini

Con la caduta di lembi dell'affresco precedente, nell'abside sono comparsi alcuni volti, piedi e porzioni di vestito di una teoria di santi apostoli che precedentemente riempiva lo spazio disponibile. Al centro si scorge una figura benedicente dagli occhi penetranti



(Cristo?), a confronto con un'altra che le protende un braccio, mentre tiene la mano destra serrata al petto con in pugno un sacchetto, forse Giuda il traditore. Si tratta di figure ieratiche e definite da pennellate semplici e larghe, capaci però di dare all'immagine una decisa espressività. Ripeterebbero schemi tipici dell'arte bizantina, che trovavano ancora ragion d'essere nella pittura tardo romanica di provincia. Tale affermazione sembrerebbe confermata dai recenti scoprimenti nell'abside della chiesa di San Vittore a Tonadico, dove è venuta alla luce una sequenza analoga di santi apostoli, aperta dalla figura

di San Pietro che regge le tipiche chiavi d'oro e d'argento. Ciò potrebbe costituire un elemento di confronto e di futura conferma, a restauri ultimati, del fatto che forse nel XIII secolo queste due absidi furono dipinte da artisti appartenenti a scuole che condividevano scelte stilistiche equivalenti.

Già presente sull'architrave del portale d'ingresso, lo scudo araldico degli Scopoli ritorna all'interno dell'abside; lo stemma verde scuro nella campagna con un trifoglio di un verde più chiaro, che deborda nel campo rosso della parte superiore, è qui arricchito da un elmo che lo sovrasta e svolazzi che lo contornano. Sembra posto in posizione di cortesia rispetto al blasone della famiglia Welsperg, collocato al centro della fascia orizzontale dell'abside: consiste in uno scudo inquartato di bianco e di nero, pure ornato da svolazzi.

Gli Scopoli provenivano da Cavalese e furono notai a Tonadico a partire dal Quattrocento, dove abitavano nell'omonimo palazzo. La famiglia fece riedificare nei primi anni del Cinquecento la chiesetta di San Giovanni a Mezzano e commissionò a Francesco Naurizio gli affreschi absidali; in un cartiglio a San Silvestro il frescante Marcho da Mel opera per commissione di Paulo Schopolo nel 1540 ed a lato dell'arco trionfale della chiesa di San Vittore a Tonadico lo stemma familiare sovrasta un cartiglio datato 1577. Il secolo Sedicesimo fu sicuramente un'epoca dorata per questi mecenati di Primiero.

Pochi passi per raggiungere, usciti dalla chiesetta, l'antico edificio della Canònega vècia, esempio della semplice e funzionale architettura valligiana di un tempo, con la classica scala in pietra e legno che portava al piano abitato superiore. Il pianterreno è stato da poco risistemato dall'amministrazione di Fiera: al suo interno si trovano riproposti alcuni spazi abitativi caratteristici: una cucina primierotta, ove fa bella mostra il larin, una stanza da letto rivestita di legno con il fornèl a musàt.

13. Schutzmantelmadonna

Nei primi decenni del Cinquecento furono dipinti gli affreschi che rappresentano la Madonna della Misericordia, l'uno in versione 'diurna', l'altro in versione 'notturna' eseguito presumibilmente una decina di anni prima del precedente (H. Mayr, 1993). Nella versione meglio conservata due piccoli angeli stanno per incoronare Maria, mentre altri due più grandi tengono aperto il mantello che protegge una moltitudine di fedeli, alla destra di Maria uomini, e alla sinistra donne. Le origini dell'importanza del mantello protettivo vanno ricercate in una concezione medievale giuridica, piuttosto che spirituale: i bambini erano legittimati e adottati quando il padre li prendeva sotto il proprio mantello. Poi, nel XII e nel XIII secolo, si associò l'idea del mantello protettivo alla figura di Maria. Inizialmente sotto il capace manto potevano trovare protezione molti personaggi importanti, non solo religiosi. Solitamente erano rappresentati papi e vescovi alla destra della Vergine, re ed imperatori alla sinistra; poi, con il diffondersi della rappresentazione, tutta l'umanità troverà ricovero sotto il mantello.

I termini *Schutzmantelmadonna* e *Mater omnium* esemplificano al meglio il valore simbolico dell'iconografia della Madonna della Misericordia. Il vocabolo tedesco significa "Madonna dal mantello che dà protezione", mentre quello latino pone l'accento su come Maria non neghi la sua protezione ad alcuno. Perché ad un certo punto si è sentita l'esigenza di far aprire il mantello di Maria a favore di tutto il genere umano? Causa fu la 'morte nera', com'era solitamente definita la peste, che decimò la popolazione per tutto il medioevo ed oltre, ad epoche ricorrenti. Il morbo era considerato un flagello mandato da Dio per punire i peccatori. I santi invocati solitamente contro le pestilenze erano Rocco e Sebastiano, cui la popolazione primierotta era molto devota. Tuttavia, quando la loro intercessione non era sufficiente, i fedeli dovevano ricorrere ad una figura cui Dio Padre non sapesse negare nulla: la madre del suo figlio prediletto. Ecco perché, nei momenti di maggior pericolo, si invocava la Vergine, ed iconograficamente la rappresentazione migliore era la Madonna con il manto protettivo.

Essendo la Chiesa contraria all'iconografia della *Mater omnium*, in quanto le era attribuito un potere immenso non supportato dai testi biblici, dal XV secolo gli artisti cercarono degli espedienti per non esasperarne l'importanza, quali dipingere accanto alla madre il figlio. In questi affreschi, un rigonfiamento nelle pieghe dell'abito disegnato a stampino sotto il seno di Maria, potrebbe far pensare che sia incinta. La gravidanza serviva a ricordare a Dio che il nascituro era suo dono, mediato dallo Spirito Santo. Come Gesù si era incarnato nel seno di Maria per nascere uomo e salvare l'umanità, così Maria, che lo avrebbe



concepito, chiedeva la grazia di intercedere per la salvezza del genere umano. Nel nostro caso, si può notare un personaggio tra la folla che tiene innalzata una croce, possibile prefigurazione della missione di Cristo. Tali accorgimenti non furono sufficienti e l'immagine della *Schutzmantelmadonna* fu abolita dal Concilio di Trento (1545-1563).



La figura in primo piano con il cappuccio bianco è un esponente della Confraternita dei Battuti: *introdottavi l'anno 1371, faceva i suoi divoti esercizj nella molto antica Chiesetta di San Martino* (A. Montebello, 1793). Il confratello è ritratto nell'atto di flagellarsi: infatti sono ben visibili i flagelli che gli percuotono le spalle. La rappresentazione della Madonna della Misericordia che protegge gli esponenti di queste associazioni religiose non è insolita: nella chiesa di Villa Rendena (Trentino

occidentale) un'intera confraternita è riunita sotto il suo mantello.

Nel 1723, Antonio Rachini parlava dell'esistenza di un ospitaletto per il ricovero dei poveri infermi; il medico avrebbe potuto riferirsi all'edificio affrescato con la Madonna disposta ad accogliere non solo tutti i cittadini di Fiera, ma i malati e forse ancora i pellegrini, che probabilmente lasciarono alcuni disegni al pianterreno quale segno del loro passaggio.

Scendendo lungo la Strada del Colaór, che divide Fiera da Pieve, si scorge dietro all'attuale canonica - ingentilita da semplici decorazioni architettoniche - una barchéssa, tipica costruzione rurale veneta con gli ampi archi a tutto sesto, atti a creare spazi per il ricovero di scorte o di attrezzi. Primiero è stato nei secoli un luogo dove si sono incontrati stili architettonici e culture provenienti dall'area veneta e tirolese.

In breve si guadagna il sagrato dell'Arcipretale. La facciata incompiuta della chiesa dell'Assunta si erge sobria ed imponente, appena alleggerita dal rosone centrale sopra il portale gotico e dai quattro cornicioni che ne spezzano la staticità monumentale. Aggirando la chiesa ad Est, si gode di una piacevole panoramica sul ripido tetto in scàndole, sovrastato dalla slanciata mole del campanile. L'architettura del campanile lascia intuire una pezzo di storia della chiesa: la bifora con gli archi a tutto sesto - ora murata - è la precisa testimonianza di un precedente edificio sacro medievale. I recenti scavi archeologici hanno accertato che la chiesa romanica fu costruita - forse in seguito ad un incendio - sulle fondamenta di un luogo di culto ben più antico: una grande basilica paleocristiana di stampo aquileiese esisteva infatti già dal V o VI secolo, epoca in cui nessun altro riscontro finora attestava la presenza di una popolazione stabile a Primiero. L'affresco sulla lunetta del portale laterale riconduce al tema dell'itinerario.

14. Seduta sulla falce di luna

In questa singolare rappresentazione della Madonna con Bambino ritornano i tratti nordici dei volti e quella rigidità formale tipica del tardo-gotico tedesco. E' di abile fattura il viso

della Madre, con le gote rosee sul colorito chiaro, mentre molto più grossolani e privi di grazia sono i tratti del Bambino. Dietro all'ampio manto azzurro spiccano una complessa raggiera ed una falce di luna rovesciata, che sorregge la Vergine. E' un modo inconsueto per esprimerne la regalità, perché più comunemente Madre e Figlio sono dipinti all'interno di una mandorla luminescente. La Madonna sembra porgere una mela al Bambinello, secondo uno schema che si ripete in affreschi più tardi a Tonadico e Mezzano. La scena simboleggia il Cristo in atto di prendere su di sé i peccati del mondo. Inginocchiati ai lati, sono rappresentati i due committenti in scala ridotta: colpisce la differenza tra il pallido incarnato della dama ed il volto bruno dell'uomo, entrambi abbigliati di bianche vesti; sono esponenti di una corporazione o di una confraternita o piuttosto pellegrini, come attesterebbero la bisaccia in spalla al viandante, il cappello e la fiasca posati a terra?



La data dipinta in alto - 1491 - indica che l'affresco fu eseguito già quattro anni prima della consacrazione della chiesa, per mano del pittore Hans Hitner, come si evince dalla firma in caratteri gotici.

Sopra, le dimensioni del rettangolo di intonaco grigio lasciano immaginare l'imponenza della figura di San Cristoforo che dominava la strada, a raccogliere le preghiere di protezione dei viandanti. Rimangono leggibili solo alcuni particolari in alto: l'aquila bianca centrale e, negli angoli, due unicorni dal lunghissimo corno. Qui il mitico animale era solo un elemento decorativo: si vedrà all'interno quali mistici significati potesse simboleggiare.

15. La sinopia

Varcata la soglia si è quasi abbagliati dallo splendore e dalla ricchezza degli arredi interni, esaltati dal recente restauro: l'austerità e l'essenzialità tardo-gotiche sono state superate dal fasto degli altari laterali barocchi. All'inizio della navata di sinistra, accanto all'altare dei Santi Agostino e Monica, si scorge una sinopia che riprende, con motivi iconografici appena variati, la rappresentazione della Madonna della Misericordia, "completata qui da architetture rinascimentali. I capitelli corinzi che si vedono a destra hanno un'esultanza di fogliami, quali si ritrovano nel rinascimento tedesco dei decenni dopo il 1500" (M. Poggi, 1958).

Accanto agli affreschi della Madonna della Misericordia, a quella della lunetta esterna, a Sant'Anna ed ai tondi sulla volta, anche quest'opera rientra nelle esecuzioni dei primi decenni del Cinquecento, attribuibili ad artisti di area norimberghese. Infatti da quando

l'imperatore Massimiliano poté disporre del Tirolo come di un dominio privato, artisti tedeschi furono inviati ad abbellire chiese e palazzi nei centri più importanti.

La sinopia era il bozzetto dell'affresco, eseguito come disegno preparatorio per organizzare la superficie da coprire in seguito, giorno per giorno, con l'intonachino. Il termine deriva da Sinope, città dell'Asia Minore, da cui proveniva il pigmento rosso carico, già noto a Greci e Romani, usato per tracciare tali disegni preparatori. Spesso la sinopia aveva anche lo scopo di anticipare la composizione ai committenti: forse questa Madonna fu ritenuta troppo elaborata o superata.

Sulla vicina colonna si staglia un dipinto.

16. Diecimila anni di indulgenza

Racchiusa in una cornice a serpentina, allusiva stilizzazione delle volute di nuvole, Sant'Anna appare in atteggiamento matronale; regge infatti sulle ginocchia il Bambinello e una giovane Maria, in scala minore. E' una rappresentazione inconsueta per l'area veneta, ma ricorrente in area tedesca, ad esempio a Norimberga; e forse da quella città fu chiamato l'artista, che realizzò l'opera nel 1501, come appare dal cartiglio in tedesco. I committenti dell'opera furono probabilmente gli imprenditori minerari tirolesi di stanza a Primiero, protagonisti della ricostruzione stessa della chiesa secondo i canoni stilistici tardo-gotici. Anche la disposizione delle numerose ed evidenti pieghe del manto della santa, destinate a far risaltare l'abbondanza delle stoffe, costituiscono un elemento rappresentativo riconducibile all'opera di artisti norimberghesi. La verde veste indica il colore delle gemme a primavera, poiché nel seno della santa è germogliata la speranza del mondo. Due angeli musici completano il quadro.

In ebraico Anna significa "grazia", così l'opera risolveva contemporaneamente l'esigenza dei minatori di ringraziare la santa e la necessità di impetrarle nuove richieste di soccorso. Molto in auge era in Germania il culto della santa ai primi del Cinquecento, dove era celebre il suo patronato sui minatori; infatti come questi portavano alla luce i metalli preziosi del sottosuolo, Anna offriva al mondo intero la protagonista del progetto di redenzione universale: Maria. Invocata anche per ottenere una buona morte, ad Augusta la cappella funeraria dei potenti Fugger era a lei dedicata.



La sottostante scritta tedesca in caratteri gotici riporta: "Perciò Papa Alessandro concede diecimila anni di indulgenza annuale e ventimila per i peccati quotidiani a chi recita con devozione tre volte davanti a Sant'Anna la seguente preghiera: Ave Maria piena di grazia, il Signore è con te, la tua grazia sia con me: Benedetta sei tu tra tutte le donne e benedetta sia la tua santa madre, da cui nacque senza peccato e senza impurità il corpo santo e buono che generò Gesù Cristo. Amen, anno 1501". E' chiaro il riferimento alla pratica delle indulgenze ed è singolare che giunga fino a noi questa preghiera, quando di lì a poco dall'area tedesca spireranno fino nel Tirolo del Sud i venti della Riforma luterana.

Sulla parete della navata opposta si scorge, in alto, un nuovo affresco. Emerso a seguito del restauro, ripropone un motivo già visto nella vicina chiesetta di San Martino, qui però l'artista ha evidentemente superato il modello al quale si ispirò.

17. San Martino

Il santo soldato è ancora ritratto a cavallo, nell'atto di dividere il mantello che darà al povero ignudo in attesa. Dal modello della chiesetta è però passato molto tempo: in questo caso il *frescante* ha adottato colori più marcati e la resa dei protagonisti risulta più realistica e convincente. Al cavallo è stata conferita una plastica dinamica, sembra proprio che il collo sia fatto ruotare da uno strattone di redini, la muscolatura appare dettagliata ed evidenziata nell'istante dello scarto in atto, segnato dalle zampe anteriori divaricate. C'è quasi il tentativo di superare la staticità degli stereotipi del gotico internazionale e la volontà di rivolgersi a rappresentazioni in linea con le scuole rinascimentali. Il risultato è però frustrato dalla mancanza di proporzioni del corpo del santo e dalla scarsa armonia tra le parti e la visione d'insieme.

Sono le tinte forti, ma fredde, a segnare con un tocco di originalità la rappresentazione, appiattendola. Il rosso acceso del mantello fluttuante dietro la schiena del santo contrasta vivacemente con l'azzurro mattutino del cielo ed il grigio del destriero s'impone a marcare un preciso distacco tra il santo ed il povero rivestito; il volto di Martino, pur rivelando nella resa dell'incarnato il tentativo dell'artista di dare una personalità definita al santo, non è all'altezza del compito affidatogli ed è limitato dalla fissità dello sguardo. La tavolozza del *frescante* proietta nuovamente l'opera nella dimensione della pittura gotica.

Della scritta in basso non si riesce a leggere quasi nulla e, quasi a sfidare l'implacabile scorrere del tempo, è rimasta la data: 1495, anno della consacrazione della rinnovata chiesa dell'Assunta da parte del vescovo di Feltre Andrea Trevisano. Il quadro è sovrastato da un elaborato scudo araldico partito in cui sono inserite due grandi mezze ali, motivo che ritorna anche negli svolazzi che lo contornano e lo sovrastano.

Si volge ora lo sguardo al grande dipinto parietale posto sulla parete di fronte, una delle scoperte più straordinarie del recente restauro.

18. La mistica caccia all'unicorno

Il dipinto, ricco di simboli e figure, vuole rappresentare l'annunciazione a Maria sotto forma di caccia all'unicorno nell'*hortus conclusus* e richiamare metaforicamente temi fondamentali quali, l'incarnazione di Cristo e la sua morte in croce. "La sacra caccia all'unicorno vuole riassumere in un proprio piano figurativo tutto ciò che fu elaborato dogmaticamente sul verginale concepimento di Cristo in Maria dall'inizio del Medioevo fino al Cinquecento"(Gössman, 1957).



L'unicorno, rincorso dall'Arcangelo Gabriele cacciatore e dai suoi quattro cani simbolo di pace, verità, misericordia, giustizia, trova rifugio nel grembo di Maria. La tradizione vuole che il mitico animale si lasci prendere solo da una fanciulla illibata, in questo caso Maria. Il concetto di purezza è reiterato dalla figura del profeta Isaia, in alto a sinistra, da cui scende un cartiglio con le parole *Ecce virgo concipiet*.

Sul piano figurativo cristiano, l'unicorno simboleggia Cristo. Ecco allora che la scena assume il valore simbolico di Annunciazione: dal corno dell'angelo si diparte, infatti, un cartiglio in cui si può ricostruire la frase biblica *Ave gratia plena, dominus tecum*, e la risposta di Maria: *Fiat mihi secundum verbum tuum*. L'incarnazione di Cristo è simbolicamente rappresentata dalla scena centrale che si sviluppa verticalmente. In alto, da Dio Padre benedicente e raffigurato a mezzobusto su una cornice di nuvole partono dei raggi, sui quali si libra un piccolo Bambin Gesù con in mano una croce. La luce si ferma sul capo di Maria, dove aleggia la colomba dello Spirito Santo. La morte di Cristo è simboleggiata dalla croce che porta dinnanzi a sé: pertanto la sua incarnazione è allo stesso tempo preannuncio della morte. "Il Signore Gesù, unicorno spirituale, si incarna nel grembo della Vergine e, presso i Giudei, è condannato a morire in croce" (Hugo di San Vittore). Non si deve però dimenticare che il soggetto della composizione non è il tema della Natività, bensì Maria, che nonostante la nascita di Cristo rimane vergine.

I vari simboli presenti (fonte sigillata, porta chiusa, arca dell'alleanza, vaso d'oro, verga di Aronne, stella di Giacobbe, torre di Salomone, porta d'oro, torre d'avorio, torre di Davide con i mille scudi, la scena del rovetto ardente ed il pellicano) sono desunti dal Cantico dei Cantici e ripropongono il dogma della *virginitatis Mariae* e dell'incarnazione di Cristo. *L'urna aurea*, che conteneva la manna, e *l'arca domini* simboleggiano Maria che porta in grembo Cristo; il pellicano che siede sulla fontana è simbolo della morte sacrificale di Cristo, mentre la fonte stessa indica la verginità incontaminata di Maria ed è paragonata allegoricamente all'*hortus conclusus* e così la *porta clausa*, che impedisce ogni entrata al giardino.

Il dipinto fu nascosto da un altare, in quanto durante il Concilio di Trento si decretò l'eterodossia della rappresentazione dell'annunciazione sotto forma di caccia all'unicorno. Non si contestava solo il valore connotativo del mitico animale, ma anche la rappresentazione dell'incarnazione di Cristo tramite il Bambin Gesù già formato, che sta per entrare in Maria. Per la dottrina della Chiesa, Cristo era stato concepito naturalmente nel grembo di Maria, e non le fu donato in un secondo tempo, perché Cristo è sì vero Dio, ma anche vero Uomo. Si è osservato che, nei giorni di Natale, un raggio radente entra dal rosone, per andare ad illuminare l'unicorno e la Madonna, alle tre del pomeriggio. Si tratta di un'allusione non tanto velata al mistero della nascita e all'anticipazione dell'ora della morte di Cristo: in definitiva, del tentativo di dar un'illuminazione naturale e mistica alla scena, frutto dell'ingegno degli accorti costruttori dell'Arcipretale.

E' andato distrutto un Flügelaltar di cui si conservano solo le portelle dipinte, oggi custodite nel deposito del Museo del Buonconsiglio di Trento. Vi è rappresentata un'annunciazione molto simile a quella del dipinto parietale. La portella conservata interamente raffigura l'Arcangelo Gabriele, mentre ciò che resta dell'altra rappresenta Maria, con lo sguardo verso il basso, sul cui capo arrivano i raggi che portano il Bambino. I raggi si dipartono da Dio Padre e, prima di fermarsi su Maria, illuminano la colomba dello Spirito Santo. Manca purtroppo la parte sottostante la Vergine, ma tutto lascia pensare che il suo sguardo fosse rivolto all'unicorno.

Si avanza ora lungo la navata, superando il vetro rotondo sul pavimento che permette di vedere un particolare interessante degli scavi archeologici: il pozzetto che servi come fonte battesimale nelle fasi più tarde della chiesa paleocristiana. Di ritorno nella navata centrale si alzi ora lo sguardo: a partire dal rosone sopra l'organo una serie di affreschi ornano la volta.

19. La volta dipinta

Chiusa in un rombo ornato da quattro scudetti è visibile l'immagine di Santa Caterina. Quasi ostenta i simboli del martirio: la ruota dentata, tenuta nella mano destra come un ninnolo e la spada con cui fu decapitata nella sinistra. I capelli sono divisi in due trecce raccolte in un'acconciatura di fine Quattrocento e contornano un viso dai tratti nordici, ma grossolani. Un manto rosso avvolge il busto secondo uno schema ripetuto anche negli altri affreschi.

Nel tondo successivo appaiono la Madonna ed il Bambino in atteggiamento benedicente che regge un globo crucifero. I tratti dello statico volto femminile ripropongono la fisionomia poco aggraziata della santa precedente. La Vergine porta però i capelli biondi sciolti sulle spalle. Nella successiva cornice campeggia l'aquila imperiale cui è appeso il toson d'oro. Segue la data conclusiva dei lavori della chiesa: 1491 ed il simbolo del capomastro che diresse i lavori.



In una cornice quadrilobata, il Redentore benedicente coniuga al maschile la stereotipa fisionomia precedente, regge ancora il globo crucifero ed il volto è impostato a maggiore ieraticità. E' sormontato da una corona e da un copricapo attraversato da tre segni trasversali, che forse richiamano la struttura del Triregno (simbolo dell'autorità divina sui cieli, la terra, gli inferi). Nell'abside proseguono altri tre tondi: il primo con l'originario scudo dei Welsperg bianco e nero, l'altro con lo stemma di Casa d'Austria, entrambi in rilievo. Chiude la sequenza una Madonna che reg-

ge a fatica un Bambino con al collo una preziosa collana di corallo. Tutti gli affreschi osservati appartengono allo stesso artista.

Avvicinandosi al presbiterio, si coglie nuovamente il fascino del gotico nell'armonico sviluppo dei rameggi del tabernacolo parietale: sopra una base in pietra, opera di abili scalpellini la cui 'firma' si scorge sulla colonna centrale, si innalzano arditi pinnacoli in legno dipinto, che celano alcune statuette.

Particolare attenzione merita anche il banco nobile cinquecentesco, finemente scolpito: gli stalli, destinati ai giurisdicenti di Primiero, sono contraddistinti dagli stemmi delle casate, tra cui quello dei Römer, che si ritrovano nel grande affresco a lato.

20. I signori di Castel Mareccio

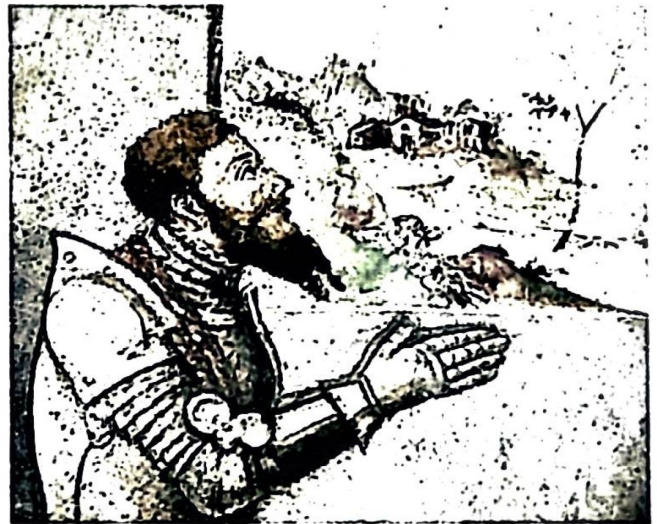
L'opera, che copre l'intera campata, è una composizione su più livelli di raffigurazioni distinte da temi differenti e raccordate da una dettagliata struttura architettonica di gusto rinascimentale. E' singolare la collocazione di una scena in parte cavalleresca nel luogo sacro per eccellenza, quando invece tante rappresentazioni sacre figurano su edifici privati. La potenza della casata ritratta non conosceva davvero limiti. Si differenzia nettamente la parte superiore dedicata alla Resurrezione da quella centrale riservata alle insegne araldiche di nobili casate ed ancora da quella inferiore, destinata alla celebrazione della famiglia committente.

In un'ampia sala, dalle cui finestre si scorge un panorama montano, appare inginocchiata tutta la famiglia Römer: il capitano Gian Giacomo con i figli maschi e, separate dal cartiglio centrale, la moglie Caterina Brandis assieme alle figlie. Come si legge nella scritta, il dipinto fu commissionato in ricordo della morte di tre figli, indicati da piccole croci rosse sopra il capo; ma certo il Römer - prefetto a Primiero alla metà del Cinquecento - volle anche magnificare il prestigio della famiglia, facendosi ritrarre come un cavaliere medievale con l'armatura, lo spadone e l'elmo piumato. Anche l'abito della moglie, di un sontuoso damasco, sembra voglia evidenziare la ricchezza ed il buon gusto dei signori di Castel Mareccio. Le famiglie protagoniste sono celebrate nei due pomposi blasoni adorni di ampi svolazzi. Nella porzione sovrastante i due stemmi si ripetono, vicini ad altri quattro ap-

partenenti forse ad altrettante casate concessionarie di miniere in valle. La serie araldica è dominata dagli stemmi di due rami della famiglia Welsperg, uniti dagli artigli dell'aquila bicipite, con lo scudetto di casa d'Austria.

In alto, un angelo è seduto placidamente su un'arca marmorea. La scena è dominata dalla figura del Risorto, inglobato in una mandorla di nubi striate di viola. La vittoria di Cristo sulla morte diventa un segno augurale per la sorte dei piccoli defunti. Il realistico paesaggio con Castel Pietra e la Chiesa arcipretale contestualizza la scena evangelica.

Diversi elementi richiamano lo stile di Marco da Mel e della sua bottega: il cielo striato di giallo, le due figure fitomorfe della Vecchiaia e della Giovinezza ai lati dell'aquila bicipite ed in particolare il paesaggio che si intravede dietro il viso del Römer. E' plausibile che il nobile abbia incaricato dell'esecuzione l'artista, che da parecchi anni affrescava i più bei palazzi di Feltre e dintorni, decorandoli con composizioni architettoniche, stemmi nobiliari, scene di battaglia e soggetti religiosi.



Lasciamo la chiesa con un ultimo sguardo all'altare maggiore secentesco, le cui massicce forme marmoree contrastano con le agili linee gotiche che caratterizzano la struttura della chiesa. L'altare che vide nel 1495 la consacrazione della chiesa era stilisticamente più adeguato: il Flügelaltar (o altare a portelle), di recente tornato nel luogo originario, uscì dalla bottega del maestro Narciso da Bolzano sul volgere del Quattrocento. E' diviso in tre fasce verticali: al centro appare scolpita l'Incoronazione di Maria, sovrastata da un ricco baldacchino; ai lati si dispongono altre quattro scene: l'Annunciazione e la Visitazione in alto, la Natività e la Circoncisione di Gesù in basso. L'opera così carica di statue lignee di santi rispondeva ad un gusto diffuso nell'area tirolese e la struttura a portelle, dipinte o scolpite all'interno ed all'esterno, consentiva di proporre ai fedeli delle sequenze variate di santi a seconda della festività o di presentare scene in sintonia con i vari momenti liturgici. A Siror e a Tonadico si ritrovano due altari che ripropongono la stessa tipologia.

Usciti dalla chiesa si raggiunge l'antistante Piazza Val d'Aosta. Sulla facciata di un edificio, a fianco di un portale in tufo a sesto acuto, appare un nuovo affresco di carattere decisamente più popolare.

21. Madonna dei sette dolori

La composizione raffigura la Vergine dei Sette Dolori, che mostra il cuore trafitto da sette spade a San Giovanni Battista e Sant'Antonio di Padova. Maria ed il Figlio sono inseriti in



una mandorla luminosa a più cornici, arricchita con volti di putti e circondata da nubi, il paesaggio in cui sono posti i santi è appena delineato: semplici piante ed un villaggio solo abbozzato. Benché l'affresco si caratterizzi per semplicità compositiva, l'insieme è ricco di significati: il dipinto evoca la devozione alle pene sofferte da Maria, raffigurate metaforicamente dalle sette spade. La dedizione trova una solida base nel Vangelo ed origina dalla contemplazione della Passione. Per tale motivo, la commemorazione liturgica delle pene di Maria avveniva il venerdì di Passione, denominato "Venerdì dei dolori di Maria". Nel 1688 Innocenzo XI decise di istituire una seconda data per celebrare con maggiore solennità la festa, fissandola non più nel tempo di Quaresima, ma alla terza domenica di settembre. Nel 1914 Pio XI spostò la celebrazione al 15 settembre.

Inizialmente i dolori della Vergine non erano categoricamente sette, ma furono fissati in modo definitivo a partire dal XIII secolo. La prima sofferenza che Maria conobbe fu causata dalle parole di Simeone, il quale le predisse che il dolore l'avrebbe colpita come colpisce una spada (Lc. 2, 35), alludendo al futuro sacrificio del figlio; la seconda pena furono l'annuncio dell'Angelo, che l'avvertiva delle intenzioni d'Erode di uccidere Gesù, e la conseguente fuga in Egitto; la terza spada rappresenta la sofferenza di Maria, quando perse il figlio a Gerusalemme e lo ritrovò nel tempio. Le altre quattro spade ricordano gli ultimi momenti di Gesù, dolorosissimi pure per la Madre: l'arresto nell'orto degli ulivi, l'incontro sulla via del Calvario, la Crocifissione e la sepoltura.

Le dimensioni delle figure sono spesso segno distintivo; sovente, perciò, l'immagine di Maria o di Dio sono maggiori rispetto alle altre presenti nel dipinto. Nell'affresco in questione, invece, i due santi non sono sproporzionati rispetto alla protagonista, segno di una particolare predilezione e fiducia nei loro poteri taumaturgici - soprattutto Sant'Antonio - e nelle loro capacità, assieme alla Madonna, di intercedere presso il Padre.

Secondo la restauratrice, l'opera appartiene ad un pittore che lavorò anche a Tonadico nel corso degli anni '60 del Seicento; in quel caso, la Madonna è accompagnata dai santi Pietro ed Antonio.

Sette è un numero mistico che appare sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento: Dio creò il mondo in sei giorni ed il settimo si riposò (dies dominica). Nella Genesi (41) il Faraone sognò sette vacche magre che divoravano sette vacche grasse, sette spighe piene ingoiate da sette esili spighe, segni che Giuseppe interpretò come futuri sette anni di carestia dopo sette anni di prosperità; l'anno sabbatico cadeva ogni sette anni, il Giubileo presso gli antichi Ebrei si celebrava dopo sette volte sette anni.

Di fronte si delineano le austere forme del Palazzetto, un pregevole edificio bisognoso di restauro, ma ricco di particolari ricercati: il bugnato a diamante d'angolo, il poggioletto

in ferro battuto, il portale in pietra, le cornici delle finestre, la fascia marcapiano e gli oculi in alto. All'interno spicca più di un soffitto affrescato: al primo piano, al piano nobile e addirittura in cantina. Sono rappresentazioni risalenti al 1718 e dipinte con l'effetto a trompe l'oeil: una figura femminile seduta su un cornicione accanto ad una croce, con le chiavi dorate in mano, un libro sigillato con la scritta *Sine me nihil* e una colomba sopra il capo è l'allegoria della Sapienza. Al piano superiore un putto si affaccia su un cornicione e una donna allatta un fanciullo, si tratta forse dell'allegoria della Maternità.



Poco più avanti si affaccia sulla piazzetta un'edicola aerea, addossata ad una casa: è il *Capitèl de la pèste*, realizzato nel 1952 in sostituzione di quello secentesco. Infatti nel 1652 gli abitanti di Pieve costruirono questo segno votivo a ricordo della protezione ricevuta dalla Madonna e dai santi, in occasione della pestilenza di manzoniana memoria. I santi Rocco, Carlo Borromeo e Antonio di Padova, invocati come protettori contro il morbo sono ora rappresentati da statue lignee; originariamente apparivano su un quadro - sempre assieme alla Madonna -, che è stato rimosso insieme al precedente ed elaborato capitello. Memori dell'antico voto, i *Pievàtoli* si raccolgono ancora sotto l'edicola nelle domeniche di maggio per la recita delle *tànie* (le litanie lauretane).

Si prosegue lungo Via San Rocco, inoltrandosi nuovamente tra edifici di chiara origine rurale. Appena oltre uno slargo si vede un casa di recente decorata con una coppia rappresentata nel costume primierotto, più sotto l'aquila degli Asburgo. Una fontana in pietra sulla destra segna la deviazione e la discesa della via. Ignorando l'invito dell'antica Via Nòva, mulattiera costruita per il trasporto dei metalli dalle miniere del Bedolé, si scende invece passando accanto alla lissiera, fino a raggiungere Viale Marconi. In prossimità della sosta la piramide del Pavione s'impone frontalmente, alle spalle invece torreggiano la Cima Madonna, il Sass Maór ed il Cimèrlo. Sul colle che sovrasta l'Arcipretale si scorge la cappella del Colaór, ultima tappa del percorso. In un angolo dell'attuale parcheggio sorge appartato un capitello.

22. El capitèl de la pèste



Ecco il primo *capitèl de la pèste*, costruito ancora nel 1632 con il ricordo ben vivo dello scampato pericolo. Il luogo - un tempo discosto dall'abitato - era forse la postazione della ronda che sorvegliava l'accesso al villaggio, per impedire il passaggio ai forestieri portatori del contagio. In un secondo momento i *pievàtoli* decisero di elevare anche all'interno del paese un altro segno del sacro, per rinnovare più comodamente il voto. Quando nel 1952 l'*Angelin* Lenzi levò dalla nicchia frontale un quadro sacro di scarso valore, certo non si aspettava di scoprire le fattezze di una Madonna del

Seicento. Con una paziente opera di ripulitura riapparvero distintamente i volti della Vergine e del Bambino segnati da un enigmatico sorriso. Per quel che il tondo consente di vedere, i protagonisti sembrano reggere i cordoni degli scapolari.

Il termine *ex-voto* deriva dal latino *votum* che ha il significato di promessa, oggetto promesso, sacrificio fatto per adempiere ad una promessa. Gli *ex-voto* sono una pratica devozionale antichissima quale ringraziamento e lode per una grazia concessa. Tali offerte votive sostituiscono e a volte rappresentano l'offerente stesso, concedendogli di entrare misticamente in contatto con il destinatario spirituale.

Si ritorna all'Arcipretale lungo Via Orti, dal sagrato si risale per la ripida Strada del Colaór, superando la Canònega vècia. La dura salita impegna per circa 10 minuti, l'unico sollievo una cortina verde di rami di robinia, che garantisce l'ombra. Al terzo tornante si apre una radura di prati ed appaiono una grande croce di legno ed una cappella.

23. *La cesòla sul Colaór*

Posata su di un masso, la piccola cappella privata fu dedicata alla Vergine Ausiliatrice. Le pareti esterne sono solcate dai nomi dei turisti di passaggio. Varcata la nuova porta in ferro, si calpesta un caratteristico pavimento a mattonelle; la volta a crociera è segnata dalle vele dipinte e la decorazione prosegue in un abbassamento, che vorrebbe riprodurre l'effetto marmoreo. Un inginocchiatoio in muratura con i ripiani in legno delimita in basso la grande nicchia centrale dipinta. Affacciato tra le nubi, Dio Padre è raffigurato a mezzobusto tra due teste d'angelo e spalanca le braccia, per mandare sulla terra la colomba dello Spirito Santo, preceduta da una fascia verticale luminosa. Tutto attorno un cielo azzurro, sul quale sono stampigliate delle stelle bianche. L'opera a tempera, eseguita nel 1946, è frutto del pennello di Narciso Zanolin (1918-1980). Il pittore ripeté tale iconografia in un'immagine, ora purtroppo cancellata, dipinta su un'abitazione di Pieve. Dietro alcune scaglie di colore si intravede il rosso di un affresco ben più antico (sembrano affiorare due teste d'angelo appena sopra quelle evidenti). Secondo lo Zanolin l'opera ormai degradata rappresentava il soggetto che lui replicò. La cappella conserva una statua seicentesca della Madonna dell' Aiuto, un tempo nell'omonima chiesa di Fiera.

I capitelli, o propriamente edicole sacre, sono collocati in prossimità di un bivio, di un ponte, di un luogo pericoloso; sono frequenti anche al margine del bosco per delimitare le zone conosciute da quelle meno battute: per chi vi si addentra è necessaria una protezione particolare. Originariamente i capitelli erano costituiti solamente da un'immagine affissa su un albero; in seguito furono costruite sullo stesso luogo le edicole sacre, che spesso furono ulteriormente ampliate, tanto da diventare cappelle o chiese.

All'esterno, uno straordinario belvedere consente di percorrere virtualmente l'itinerario di Transacqua e di spaziare sulla catena delle Vette Feltrine per poi cogliere d'infila il paese di Tonadico e la Val Canali. L'itinerario così si conclude.

Bibliografia

Leo Andergassen, *Die mystische Einhornjagd in St. Georgen/Obermais* in *Denkmalpflege in Südtirol*, Athesia, Bozen, 1987/1988;

Gianfranco Bettega - Guido Omezzoli, *Guida ai dipinti popolari del Vanoi*, Trento, Manfrini, 1996;

Bibliotheca Sanctorum, Roma, Città Nuova Editrice, 1983;

Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1995;

Vittorio Cerqueni - Sandro Gadenz - Marco Toffol - Luigi Zanetel, *Il Palazzo delle Miniere cenni storici e restauro*, Trento, Temi, 1995.

Ilario Dossi, *Pitture murali sacre sulle facciate delle case a Primiero e a Condino* in «Studi trentini di scienze storiche», 3 (1935), pp. 203-210;

Facciate dipinte: conservazione e restauro. Atti del convegno di studi, Genova 15-17 aprile 1983, Genova, SAGEP, 1984;

Stefano Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, Trento, Temi, 1959;

Tilde Giani Gallino, *L'Albero di Jesse: l'immaginario collettivo medievale e la sessualità dissimulata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996;

I dipinti murali popolari delle Valli del Vanoi, Cismon e Mis a cura del Comprensorio di Primiero, Collettivo di ricerche storiche, Provincia Autonoma di Trento, 1978;

Karl Künstle, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1926;

Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 1967;

Lexicon der Christlichen Ikonographie, Roma, Herder, 1994;

Christine Mathà, *Restauro di affreschi popolari a Transacqua nell'anno 1993* in «Voci di Primiero», 11 (1993), p. 12;

Hubert Mayr, *Relazione tecnica e proposta d'intervento per restauro affreschi e facciata Sud della vecchia canonica a Fiera di Primiero*, Primiero, Archivio comunale di Fiera, 1993;

Ugo Pistoia, *L'urbario di Giacomo Casteltrotto (1565)*, Primiero, Biblioteca Intercomunale, 1996, (Quaderni; 3);

Maria Poggi, *Affreschi popolari nella valle di Primiero*, tesi di laurea, Università di Trieste, A.a. 1958;

Rudolf Pfeleiderer, *Die Attribute der Heiligen: ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständnis kirchlicher Kunstwerke*, Uhm, Kerler, 1920² ;

Antonio Rachini, *Succinto raguglio della valle di Primiero...*, Primiero, 1723, disponibile in fotocopia presso la Biblioteca Intercomunale di Primiero;

Enrico Taufer, *Guida delle valli di Primiero*, Trento, Manfrini, 1977;

Anna Paola Zugni Tauro - Tiziana Franco - Tiziana Conte, *Belluno e provincia. Pittura murale esterna nel Veneto*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993.



-58001

TRANSACQUA	5
1. La Madonna della scala	6
2. La crocifissione	7
3. L'Assunta	8
4. Il libro e la lancia	9
5. L'Addolorata	9
6. Antiche tracce	11
7. Sacra conversazione	12
8. Madonna nera	13
9. La santa e il drago	14
10. El capitèl de la Madòna	15
11. Madonna del Carmine	16
12. El capitèl de Via Vérda	17
13. El capitèl de Pissabói	19
FIERA E PIEVE	21
1. Sul vecchio mulino	22
2. Hilfemutter	22
3. Decorazioni di Casa Ben	23
4. Assunzione e decorazioni Liberty	24
5. Da Pordenone ad Anversa	26
6. Gli Erker affrescati	27
7. Ai piedi della croce	28
8. Battesimo di Gesù	29
9. Il Giudizio Universale	30
10. La Carità del mantello	32
11. Christus Salvator Mundi	33
12. Occhi bizantini	34
13. Schutzmantelmadonna	35
14. Seduta sulla falce di luna	36
15. La sinopia	37
16. Diecimila anni di indulgenza	38
17. San Martino	39
18. La mistica caccia all'unicorno	40
19. La volta dipinta	41
20. I signori di Castel Mareccio	42
21. Madonna dei sette dolori	43
22. El capitèl de la pèste	45
23. La cesòla sul Colaór	46
BIBLIOGRAFIA	47



Laura Ghislini '97

FIERA E PIEVE