

ZANBASTISTA
COSTOIA
PI TOR. DI AGORD

OPERE E RESTAURI

A
IALE
C
)

L'Amministrazione Comunale ha voluto proporre, nell'obiettivo di una rivalorizzazione storico-artistica, il restauro degli affreschi popolari presenti nel centro storico di Tonadico.

Consapevole che i segni sacri sono le manifestazioni derivanti dalla profonda cultura religiosa dei nostri predecessori, l'Amministrazione intende recuperare una parte della nostra storia, che oltre a darci possibilità di sviluppo, nella continuità con le nostre origini, deve ricordarci che i genuini valori del passato possono e devono essere riproposti anche ai nostri giorni, in questa società che tende ad abbattere ogni idealità e a tutto materializzare.

Si cerca quindi di rileggere, attraverso tutti i «segni» dell'uomo, quel complesso di valori che ha caratterizzato la vita del nostro paese e che ancora può costituire elemento fondamentale per il riuso del centro abitato e per una qualità di vita migliore.

Gli affreschi, particolarmente significativi, che caratterizzano in numero assai rilevante l'esterno delle abitazioni, devono essere intesi come importante mezzo di espressione e di comunicazione, vero e proprio linguaggio popolare.

È con questo auspicio che mi auguro che il presentare una nuova immagine del centro storico di Tonadico, anche attraverso il restauro dei dipinti, sia un segno di sensibilità storica oltre che di riscoperta di valori attorno ai quali si è concretizzata la crescita culturale della comunità.

Mi corre l'obbligo, dopo queste brevi considerazioni di ringraziare l'Assessorato Provinciale ai Beni Culturali per il sostegno finanziario all'operazione di restauro, i proprietari per la loro disponibilità agli interventi e l'Associazione culturale Cfr per la collaborazione nell'approntare questo fascicolo utile per strumento di comprensione di un importante patrimonio della nostra storia.

Marco Depaoli
Sindaco di Tonadico

Ci sono due modi diversi e complementari per tenere viva la memoria di un popolo.

Il primo modo è quello di conservare materialmente le fonti che ne documentano la storia. Sono fonti tra le più svariate (dai documenti cartacei agli oggetti d'uso, dalle opere d'arte alle tradizioni popolari, ecc.) che esigono interventi differenziati e specialistici. Interventi (passivi o attivi) quasi sempre molto onerosi e perciò in prevalenza attuati da operatori pubblici. E in questo senso, il Comune di Tonadico ha già avviato, lo abbiamo visto, un programma di interventi di restauro dei dipinti popolari. L'altra maniera è quella di mantenere viva e diffusa la comprensione di queste fonti. Comprensione non sempre facile, che tende ad affievolirsi man a mano che ci si allontana nel tempo dall'epoca di creazione dei documenti. Ma in questo settore gli interventi, pur impegnativi, possono essere economicamente molto meno onerosi. Tant'è che può farsene carico anche una piccola associazione culturale come la nostra. Il testo che qui presentiamo racconta di un poco conosciuto pittore agordino del XVII secolo, Zanbattista Costoia, che operò sia di là che di quà del passo Cereda. La sua opera è una testimonianza concreta dei vivi contatti che già allora legavano, e non solo a livello ufficiale, Primiero alle comunità contermini. Il lavoro vuole essere un contributo modesto, ma speriamo stimolante, a quella che noi chiamiamo la «cura dei luoghi». Luoghi fisici da apprezzare come testimoni di valori culturali la cui conoscenza è premessa indispensabile a qualsiasi ragionamento sul futuro di individui e comunità. È da questo nostro punto di vista che vogliamo sinceramente ringraziare l'Amministrazione comunale di Tonadico per essersi fatta carico, assieme agli interventi di restauro, anche della diffusione di questo lavoro, secondo una visione positivamente globale della problematica culturale.

Cfr
Associazione per la promozione culturale

Schede dei dipinti

Le notizie che seguono si riferiscono agli affreschi analizzati nel testo ed alle riproduzioni alleggiate alla presente cartella.

Parte delle schede è tratta, con leggere modifiche, dal catalogo I dipinti murali popolari delle valli del Vanoi Cison e Mis, a cura del Comprensorio di Primiero, del Collettivo di Ricerche storiche e della Provincia autonoma di Trento, edito dal Comprensorio di Primiero nel 1978.

Si è preferito ricalcare comunque, nella sostanza, i testi contenuti nel catalogo al fine di apportarvi alcune correzioni ed integrazioni. Si sono invece eliminati i rimandi interni tra le schede, più diffusamente discussi nel testo qui allegato.

1. Madonna con i santi Antonio da Padova, Bartolomeo e Giovanni Battista

Canal San Bovo (Canal San Bovo - Trento)

Al centro del dipinto la Madonna e il Bambino nell'atto di offrire il rosario. Alla destra della Madonna, S. Antonio da Padova e S. Bartolomeo, alla sinistra S. Giovanni Battista inginocchiato. Tutti i personaggi sono posti sopra una coltre di nubi sotto la quale si intravede il terreno color bruno. L'opera ha una larga cornice a righe nere su bruno. Presenta piccole cadute di colore diffuse su tutta la superficie. Dimensioni: cm 120x120 ca.

ISCRIZIONI: in basso, sotto la figura: «S. ANTONIO DA P. SAN BOR... S. IVANE. B.»; sotto al centro «1662».

2. Madonna con Bambino e santi, diacono e regina, martiri

Ormanico (Transacqua - Trento).

Affresco in forma ovale raffigurante al centro la Madonna in trono col Bambino reggenti il rosario. Sullo sfondo, dietro il trono a baldacchino, un alone luminoso con decorazioni geometriche di colore giallo oca. Ai piedi del trono, sopra un pavimento a scacchiera rosso e bianco, S. Valentino e S. Caterina. In basso tra i due santi due figure in scala ridotta, ormai quasi scomparse, che il Dossi individua come S. Girolamo e S. Francesco. L'opera è stata contornata e ridotta lungo i bordi da un recente intonaco che ne ha coperto la cornice e presenta delle gravi cadute di colore e un generale offuscamento delle cromie. Padre Dossi vi lesse: «1612» e «Valentino». Diametro cm 120.

ISCRIZIONI: in basso sulla cornice: «S. GIERONIMO 1672 - S. FRANCESCO»

3. Madonna Addolorata e angelo

Transacqua (Transacqua - Trento).

Il dipinto raffigura, sulla sinistra, la Madonna entro una mandorla seduta su un trono di nubi che regge in grembo il Cristo morto: il cuore è trafitto dalle sette spade. Sulla destra, in piedi, un Angelo conduce per mano un bambino. In basso, sotto la scena, un paesaggio sommariamente delineato ed una fascia rosa con iscrizioni. In alto, resti della cornice con scritta a grandi lettere. L'affresco è stato ricoperto di intonaco sul lato sinistro con occultamento di una figura e presenta una profonda crepa verticale. Piccole cadute di colore su tutta la superficie. Dimensioni: cm 140x90.

ISCRIZIONI: in alto sulla cornice: «LOI ... MARIA», ai piedi della Madonna: «M. Domenego ... Simon ... ex voto anno 1673» quest'ultima parte ripassata incidendo l'intonaco.

4. Madonna in trono con Bambino tra i santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova e Lorenzo

Tonadico (Tonadico - Trento).

Al centro, entro mandorla, la Madonna reggente il Bambino con il rosario tra le dita. Alla sua destra, S. Antonio da Padova, alla sinistra, S. Bernardino da Siena e, in basso, in piedi in un prato verde a proporzioni ridotte, S. Lorenzo. Il dipinto fu commissionato da un certo Debertolis quale ex-voto. Lo stato di conservazione precario compromette in parte la lettura: la cornice parzialmente coperta da intonaci successivi presenta cadute di colore e, a sinistra, una profonda fessurazione verticale è stata malamente restaurata con intonaco che cancella parzialmente la figura di S. Antonio. Padre Ilario Dossi nel suo scritto (1935) leggeva sull'affresco la data 1678 che ad una verifica risulta errata. Dimensioni: cm 150x150 ca.

ISCRIZIONI: in alto al centro sulla cornice: «ANNO 1673»; sotto sempre sulla cornice: «M. R. BERNARDO. DE. BERTOLIS. EX. VOTTO. »; in alto a sinistra: «S. A. D. P.»; in alto a destra: «S. BERNARDO»; in basso al centro, sopra il capo del santo: «S. LORENZO».

5. Madonna con Bambino tra i santi Vittore, Giovanni Battista, Antonio da Padova e Sebastiano

Tonadico (Tonadico - Trento).

Al centro della composizione, entro una mandorla, sta la Madonna Immacolata con il Bambino tra le braccia. Ai lati, disposti simmetricamente, i quattro santi sono raffigurati a proporzioni ridotte. L'affresco riprende i motivi iconografici delle altre opere anche se l'immagine della Madonna presenta una maggiore rigidità formale; da notare l'affinità cromatica tra le opere. Il dipinto commissionato da un certo «Vettor Pierenzon», probabilmente proprietario dell'edificio, fu eseguito quale ex-voto nell'anno 1673. L'opera si presenta in discrete condizioni: le cromie risultano ancora in buono stato di conservazione, protette anche dal ballatoio soprastante che le isola dal degrado provocato dalla continua esposizione agli agenti atmosferici. Dimensioni: cm 120x120 ca.

ISCRIZIONI: In alto a sinistra sopra il capo del santo: «S. VETOR»; in alto a destra sopra il capo del santo: «S. A. D.»; al centro a sinistra sopra il capo del santo: «S. ZVANE. B.TA» e al centro a destra, sopra il capo del santo: «S. B.NO»; in basso sulla cornice: «M. Vettor Pierenzon ex voto anno 1673»; sotto sulla cornice: «ANNO 1673».

6. Madonna in trono con Bambino tra i santi Vittore, Pietro e Antonio da Padova

Tonadico (Tonadico - Trento).

Al centro, entro una mandorla, sta la Madonna in trono con il rosario tra le dita, circondata da cherubini e reggente il Bambino nudo che mostra nella mano sinistra il globo terrestre. Alla sua destra, S. Vittore e, alla sinistra, S. Antonio da Padova. Ai piedi della Vergine, S. Pietro raffigurato in proporzioni ridotte; sullo sfondo in basso si vedono prati verdi e montagne innevate. Cornice dipinta a fasce bianche e rosse. L'affresco pur mantenendo intatte le cromie originali ed essendo perfettamente leggibile presenta uno stato di degrado, nella parte superiore, dovuto alla corrosione naturale degli agenti atmosferici. La cornice è in parte coperta da intonaci successivi. Piccole lacune diffuse sulla superficie. Dimensioni: cm 160x190 ca.

ISCRIZIONI: in alto a sinistra sopra il capo del santo: «S. VETOR»; in alto a destra sopra il capo del santo: «S. ANTONIO. DA. P.»; al centro sopra il capo del santo: «S. PIETRO. Q.»; sulla parte inferiore della cornice: «M. VETOR Q. ZUANE DELA TURA F. F. P. SUA D. INSIEME CON. LI SUOI. FRATELI 1673».

7. Madonna in trono con i santi Bartolomeo, Caterina d'Alessandria e Antonio da Padova

Ronco (Canal San Bovo - Trento).

In alto, al centro di una mandorla, la Madonna col bambino sul grembo, mostra il rosario. Maria è incoronata e porta un ampio manto azzurro sopra la veste rossa. Ai lati della Madonna, i santi Bartolomeo e Antonio da Padova e ai suoi piedi, in proporzioni ridotte, S. Caterina d'Alessandria. Forse l'iscrizione «G. R.», in basso sulla cornice a righe bianche e brune, ricorda una grazia ricevuta. Il dipinto, complessivamente in discreto stato di conservazione, è stato ridotto sulla sinistra da recenti opere edilizie e presenta leggere screpolature sulla destra e diffuse cadute di colore. Dimensioni: cm 170x170 ca.

ISCRIZIONI: In basso, ai piedi dei tre santi: «BORTOLAMEO.» «S. ANTONIO. DI. PADOVA.»; sulla cornice: «S. CATARINA 1674»; sotto: «G. R.».

8. Madonna in trono con Bambino, san Giacomo Minore, san Paolo e sant'Antonio da Padova

Sacchet (Vallada Agordina - Belluno).

Il dipinto raffigura, in alto al centro su di un trono di nubi, la Madonna col bambino in piedi sul grembo. Ambedue portano in mano il rosario. Maria è incoronata e porta un manto azzurro con orlo dorato sopra la veste rossa. In alto, ai lati del trono, sono raffigurati due cherubini. Affiancano la Madonna un santo apostolo (probabilmente san Giacomo Minore) e sant'Antonio da Padova, mentre in basso al centro, in proporzioni ridotte, è effigiato san Paolo. La composizione è racchiusa entro una cornice a righe oca e brune. Il dipinto, complessivamente in mediocre stato di conservazione, presenta leggere screpolature, cadute di colore e abrasioni nella zona inferiore. ISCRIZIONI: All'altezza del capo del santo: «S. PAOLO.»; in basso al centro, appena sopra la cornice: «1676».

9. Madonna del Rosario con Bambino, santo vescovo, sant'Antonio da Padova e altri santi

Canal San Bovo (Canal San Bovo - Trento).

Il dipinto sorge presso lo spigolo dell'edificio, al riparo di un poggolo. Lo racchiude una larga cornice a motivi floreali realizzata con stampi. Al centro è la Madonna, seduta su un trono di nubi, che regge sulle ginocchia il bimbo. Maria, che porta una veste decorata da grandi fiori, sembra porgere un oggetto (scapolare?) a sant'Antonio, alla sua sinistra. Questi è inginocchiato e regge nella mano sinistra il giglio. Alla destra della Vergine è invece un santo vescovo che tiene un modello di chiesa in mano. Al centro della composizione, in basso, sono raffigurati, in proporzioni ridotte, altri due santi. Quello di sinistra, con lunga barba bianca, regge un libro. Quella di destra è una santa, forse incoronata, seguita da uno stuolo di personaggi inginocchiati. Si tratta forse di santa Romina, alla quale potrebbe riferirsi la chiesa raffigurata nell'angolo a destra (una cappella a lei dedicata è ai Masi di Lozen nel territorio di Canal San Bovo). La composizione è completata in alto da cherubini in volo.

ISCRIZIONI: Cereghini vi lesse, probabilmente in una lunga iscrizione che si intravede in basso, subito sopra la cornice: «1678». Altre iscrizioni dovevano identificare i personaggi: una di esse la si indovina sopra il capo della santa, sulla destra.

10. Santo vescovo

Ronco (Canal San Bovo - Trento).

L'opera fa parte del gruppo di tre dipinti (vedi schede n. 11 e 12) situati sulla facciata dell'antica scuola

di Ronco e separati l'uno dall'altro da due finestre. La forma della larga cornice gialla lascia pensare che i tre dipinti siano stati, solo in piccola parte, mutilati durante i recenti lavori di ampliamento delle aperture che dovevano comunque preesistere. L'opera, a tinte rosse e rosee ampiamente predominanti, raffigura un santo (forse un Vescovo) che regge nella mano sinistra una chiesa. La veste del personaggio presenta delle fini decorazioni riscontrabili anche in quelle dei personaggi della scheda n. 11. Sullo sfondo, appena leggibile una figura di dimensioni ridotte (il committente?). L'opera, mancante della parte superiore, presenta in alto, sollevamenti dell'intonaco probabilmente provocati dalla infiltrazione di acque meteoriche tra lo stesso e il pietrame del muro. Deturpata da recenti installazioni di impianti elettrici e di nuovi serramenti delle finestre, l'opera presenta diffuse cadute di colore. Dimensioni: cm 140x100 ca.

11. Madonna del Rosario con sant'Antonio da Padova e santo vescovo

Ronco (Canal San Bovo - Trento).

L'opera raffigura al centro, sopra le nubi, la Madonna in trono e il Bambino reggenti il rosario. Sulla sinistra, S. Antonio col giglio e, sulla destra, un santo vescovo con la croce. Tutti i personaggi poggiano su una coltre di nubi che lascia intravedere, al centro, una pavimentazione a grandi riquadri vagamente prospettica. Rimane, in basso, parte della cornice originaria con motivi floreali stilizzati. L'opera, mancante della parte superiore, compresa gran parte del volto della Madonna, presenta sollevamenti dell'intonaco ed un vasto reticolo di fessurazioni dello stesso esteso a tutta la superficie. Il dipinto, deturpato sui due lati dagli intonaci di posa dei serramenti delle due finestre, presenta vaste cadute di colore ed una consunzione del pigmento. Dimensioni: cm 140x140 ca. ISCRIZIONI: sotto la cornice, a destra: «IO. ZANBASTA. COSTOIA. PITOR. DI. AGORD. F.».

12. San Giovanni Battista

Ronco (Canal San Bovo - Trento).

L'opera raffigura il santo inginocchiato sopra le nubi che regge la croce ed un libro. Il santo con veste verde e mantello rosso è raffigurato sopra uno sfondo giallo ocra sul quale si vede una chiesa. Il dipinto, del quale rimangono tuttora porzioni di cornice in basso a sinistra, presenta in alto le stesse mutilazioni dei due precedenti ed è stretto tra la finestra (a sinistra) che ha rovinato in parte la cornice, ed un muro (a destra) sovrapposto in epoca remota che lo copre in parte. Oltre alla sbiaditura generale delle tinte, l'opera presenta allo stato attuale delle scalfitture e delle macchie di calce. Dimensioni: cm 140x75 ca.

13. Madonna del Rosario e santi Domenico e Caterina da Siena

Canal San Bovo (Canal San Bovo - Trento).

Il dipinto raffigura la Madonna col Bambino e due Angeli che l'incoronano ai lati. In alto, una schiera di cherubini e, in basso, i santi Domenico e Caterina. Ad opera del proprietario, l'affresco è stato ridipinto agli inizi del secolo (1907). La superficie pittorica in cattivo stato di conservazione reca macchie di calce. Dimensioni: cm 130x130 ca. ISCRIZIONI: in alto a sinistra: «F. F. P. S. D. L'ANNO 1907 S. G.»; in basso iscrizione illeggibile.

14. Cristo crocefisso tra i santi Antonio da Padova e Giovanni Battista

Transacqua (Transacqua - Trento).

Al centro della composizione il Crocefisso entro una mandorla, ai suoi lati S. Giovanni Battista genuflesso e una santo Francescano sulla sinistra. Il dipinto, gravemente danneggiato sulla parte sinistra da intonaci recenti, presenta lacune e diffuse cadute di colore. Dimensioni: cm 150x120 ISCRIZIONI: Nel campo del dipinto, in tinta bianca, sopra il capo dei santi: «S ...» e «S.G.».

15. Dio Padre

Masi di Lozen (Canal San Bovo - Trento).

Situata sul timpano principale del capitello che porta anche i dipinti di cui alle successive schede n. 16 e 17, quest'opera è la più deteriorata delle tre a causa dei vasti stacchi di intonaco subiti. Dio Padre è raffigurato a mezzo busto, entro una raggiata di luce e con le braccia aperte. Porta un manto azzurro con larghe bordature in giallo, sopra la veste rossa. Del volto rimane solo parte della lunga barba bianca. Davanti a lui, in una zona ora molto abrasa, era forse raffigurata la colomba dello Spirito Santo. Restaurato nel maggio 1992. Dimensioni: cm 50x80 ca.

16. Madonna con Bimbo tra sant'Antonio da Padova e santa

Masi di Lozen (Canal San Bovo - Trento).

Il dipinto raffigura, in alto la Madonna seduta che regge in grembo il Figlio. Maria è incoronata e porta un manto azzurro sopra la veste rossa. Un elaborato velo a righe bianche, rosse e verdi le copre il capo. Madre e Figlio offrono il rosario. In basso sono ingnocchiati sant'Antonio da Padova ed una santa non riconoscibile. Questa, con lunghi capelli sciolti e senza velo (Maria Maddalena?), porta una veste bianca, picchiettata in giallo e verde, ed un manto pure verde. L'intradosso della nicchia presenta una decorazione a serpentine rosse e gialle alternate tre a tre. Restaurato nel maggio 1992. Dimensioni: cm 94x67.

17. Santi Silvestro e Matteo con san Giuliano e santa Romina

Masi di Lozen (Canal San Bovo - Trento).

Sul fondo della nicchia sono raffigurati i santi Silvestro e Matteo. Silvestro, in candide vesti papali, porta tiara e croce astile a tre traverse. Matteo, ha una veste verde sotto il manto rosso bordato di giallo e regge nella sinistra un libro. Ambedue hanno il capo cinto da aureole tracciate in rosso, rosa e verde. Gli altri due santi sono sullo stretto intradosso della nicchia. A sinistra, Giuliano, in vesti episcopali, regge nella mano sinistra un'oggetto non riconoscibile. Indossa un piviale rosso, sopra una veste verde. A destra, Romina, la cui figura è tutta tracciata in colore ocra, ha vesti bianche picchiettate di nero. Porta in capo una velo drappeggiato. Le aureole di queste due ultime figure si connettono organicamente con la decorazione geometrica di colore ocra che sovrasta il capo dei due santi e riempie la volta della nicchia. Restaurato nel maggio 1992. Dimensioni: cm 94x60, piedritti: cm 65 ca.x18.

ISCRIZIONI: Sopra il capo dei santi: «S. Silvestro.», «S. Matio», «S. GVlian.».

18. Madonna in trono con Bimbo e santi

Andrich (Vallada Agordina - Belluno).

Il dipinto è stato ridotto molto sul fianco sinistro e presenta ampie lacune lungo i bordi ma riproponeva lo schema tripartito tipico dell'autore. Al centro, la Madonna, entro una mandorla, regge il Figlio benedicente. Maria, che porta una veste rossa ed un manto azzurro, ha il capo coperto da un velo a righe rosse. In alto, due angeli la incoronano. Alla sua destra si

intravedono i resti della figura di un santo monaco con un libro. Alla sinistra, un santo vescovo protende la mano ad indicare il Bimbo. Porta un ampio mantello rosso, picchiettato di bianco e bordato in giallo. Ai piedi della Madonna, a proporzioni ridotte, rimangono le tracce di un apostolo dal volto giovanile (Giovanni?). Il dipinto era contornato da una cornice a righe gialle e ocra che ora rimane solo in alto. Alle gravi lacune e riduzioni, si aggiungono una generalizzata caduta di pigmento causata dal dilavamento meteorico e diffuse perdite di pellicola pittorica. ISCRIZIONI: In alto a sinistra, sotto la cornice; «... DanDrich. ex. VOTO».

19. Madonna con Bambino e due santi monaci

Andrich (Vallada Agordina - Belluno).

La composizione è racchiusa entro una cornice a righe ocra e brune. Le figure si staccano da un campo rosso delimitato da pennacchi azzurri. Al centro del dipinto, la Madonna incoronata, su un trono di nubi, regge in grembo il Figlio. Veste un manto azzurro picchiettato di bianco, sopra una tunica dello stesso colore dello sfondo. Il capo è coperto da un elaborato velo a righe rosse. Ai due lati i santi monaci. Sulla sinistra sant'Antonio da Padova, con libro e giglio. Sulla destra un frate con barba fluente e le mani incrociate sul petto (san Domenico?). In alto, ai lati del capo di Maria, due cherubini. Il dipinto, che sorge al riparo di un poggolo, non ha subito gravi deterioramenti, salvo una generalizzata sporcizia della superficie e localizzate abrasioni nella parte inferiore.

20. Madonna in trono con Bimbo tra i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova

Forno di Canale (Canale d'Agordo - Belluno).

Il dipinto, racchiuso da una cornice gialla, si sviluppa su uno sfondo verde picchiettato in bianco. Al centro la Madonna in trono che regge, su di un cuscino bianco, il Bimbo coricato. La Vergine, in segno di adorazione, tiene le mani giunte. Veste un manto azzurro con fasce gialle, sopra la tunica rossa. Ai due lati della scena sono rispettivamente i santi Giovanni Battista ed Antonio da Padova. Il Battista, che porta una corta veste gialla ed un ampio manto rosso, regge la croce astile ed indica il Bimbo. L'immagine di sant'Antonio è molto sbiadita ma si intravede ancora la figura del Bimbo che egli regge sopra un libro. In basso, sotto le figure, emerge un paesaggio montano che ricorda quello dei dipinti n. 3 e 6. Complessivamente in cattivo stato di conservazione, l'opera presenta cadute di colore ed abrasioni su tutta la superficie. In alto a destra, il pennacchio d'angolo, è ricoperto da stuccature di fattura recente.

21. Madonna in trono con Bimbo, sant'Antonio da Padova e altro santo

Pié Falcade (Falcade - Belluno).

L'affresco, leggibile quasi per intero, ha subito una contornatura con nuovo intonaco che ha coperto la cornice. Al centro, la Madonna, incoronata ed assisa in trono, regge sulle ginocchia il Bimbo. Gesù è in piedi, tiene le braccia aperte e regge nella mano sinistra due fiori bianchi. Alla loro destra, un santo, con lunga veste azzurra e manto bruno, porta nella mano destra un libro e nella sinistra una verga fiorita. Al lato opposto, sant'Antonio da Padova, col giglio e l'immaginetta di Gesù sopra un libro. In alto, ai lati del trono, due cherubini. Complessivamente in cattivo stato di conservazione, il dipinto è difficilmente leggibile sia per il notevole strato di polvere che lo ricopre, sia per le diffuse cadute della pellicola pittorica. Una crepa percorre verticalmente la zona centrale dell'opera.

Gli interventi di restauro dei dipinti murali hanno già avuto parziale attuazione nel corso del 1991 e del 1992.

Il primo anno sono stati recuperati due affreschi:

— la *Madonna con Bambino tra san Pietro e sant'Antonio*, del sec. XVII, in via San Vittore, n. 20;

— la *Madonna in trono tra sant'Antonio Abate e Santo papa*, del sec. XVI, in via Scopoli, n. 20.

Nel corso del 1992 i lavori hanno invece riguardato il complesso edificio affrescato in via Scopoli n. 30. Sulla facciata principale di questa casa trovano collocazione, inserite in una complessa e stratificata cornice decorativa, ben quattro dipinti di epoche diverse:

— l'*Adorazione dei pastori* del sec. XVII—XVIII;

— l'*Adorazione dei Magi* del medesimo periodo ed autore;

— una *Madonna dell'aiuto* del sec. XVII;

— una meridiana del sec. XVIII.

Durante i lavori di restauro della casa sono emersi altri elementi dipinti o graffiti tra cui:

— un lacerto dello stemma asburgico;

— una organica decorazione della facciata graffita a finto bugnato comprendente iscrizioni di datazione dell'edificio (1681) ed elementi geometrici;

— un'importante decorazione a graffito della finestra al piano nobile, con elementi simbolici (sole con IHS e vasi di fiori) sulla strombatura dell'architrave.

L'operazione su questo edificio ha dato esiti lusinghieri ed in parte impreveduti, sia dal punto di vista della conservazione e della rinnovata leggibilità delle opere, sia da quello della loro valorizzazione come documenti storici.

Chiunque può oggi vedere e toccare con mano i risultati di interventi conservativi e di valorizzazione culturale di opere che possono così es-



sere pienamente restituite alla fruizione di tutti ed allo studio degli appassionati.

Sempre nel luglio 1992 ha avuto inizio il restauro (giunto alla conclusione della fase tecnica) del dipinto raffigurante san Rocco e san Sebastiano, del sec. XVII, che sorge sulla casa in via Siror.

Le operazioni di restauro riprenderanno nel 1993 con la conclusione di quest'ultimo intervento ed il recupero delle tre opere di Zanbattista Costoia presenti a Tonadico che sono ampiamente illustrate nel lavoro che qui presentiamo:

— la *Madonna con Bambino in trono con san Vittore, san Pietro e sant'Antonio da Padova*, del 1673, in via San Vittore 17;

— la *Madonna in trono con Bambino tra san Bernardino da Siena, sant'Antonio da Padova e san Lorenzo*, datata 1673, in via San Vittore 12;

— la *Madonna con Bambino tra san Vittore, san Giovanni Battista, sant'Antonio da Padova e san Sebastiano*, datata 1673, in via San Giacomo 27.

Nel contesto di questi recuperi, l'Amministrazione intende anche proporre, come perfezionamento del disegno complessivo di rivitalizzazione artistica del centro abitato, il restauro della chiesa di San Vittore, ricca di affreschi risalenti al XVI secolo. Si intende perciò promuovere un intervento globale sui dipinti che ridoni splendore e completa leggibilità al ricco apparato iconografico della chiesa.

Con questi interventi si raggiungerà nel tempo, tutto sommato breve, di tre anni un numero considerevole di opere restaurate e preservate dai più imminenti pericoli di degrado.

Si tratta di un impegno rilevante, anche dal punto di vista finanziario, che l'Amministrazione comunale auspica stimoli l'interesse ed il concorso dei privati. Ciò porterebbe in tempi brevi alla conclusione di un progetto di primaria importanza per la vita culturale del paese e dell'intera comunità di valle.



Madonna con Bambino tra S. Pietro e S. Antonio

Adorazione dei pastori



PIO. ZANBATA. COSTOIA. PITOR. DI AGORD. I.

BIB
INTER

PR

ZANBATTISTA COSTOIA PITOR. DI AGORD



1



3



2



4

1. *Madonna con i santi Antonio da Padova, Bartolomeo e Giovanni Battista*

2. *Madonna con Bambino e santi, diacono e regina, martiri*

3. *Madonna Addolorata e Angelo*

4. *Madonna in trono con Bambino tra i santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova e Lorenzo*



5



7



6



8

5. Madonna con Bambino tra i santi Vittore, Giovanni Battista, Antonio da Padova e Sebastiano

6. Madonna in trono con Bambino tra i santi Vittore, Pietro e Antonio da Padova

7. Madonna in trono con i santi Bartolomeo, Caterina d'Alessandria e Antonio da Padova

8. Madonna in trono con Bambino, S. Giacomo Minore, S. Paolo e S. Antonio da Padova



9



11



10



12

9. *Madonna del Rosario con Bambino, santo Vescovo, S. Antonio da Padova e altri santi*

10. *Santo Vescovo*

11. *Madonna del Rosario con S. Antonio da Padova e santo Vescovo*

12. *S. Giovanni Battista*



13



15



14



16

13. *Madonna del Rosario e santi Domenico e Caterina da Siena*

14. *Cristo crocifisso tra i santi Antonio da Padova e Giovanni Battista*

15. *Dio Padre*

16. *Madonna con Bimbo tra S. Antonio da Padova e santa*



17



18



19



20



21

17. Santi Silvestro e Matteo
con S. Giuliano e santa Romina

18. Madonna in trono con Bimbo
e santi

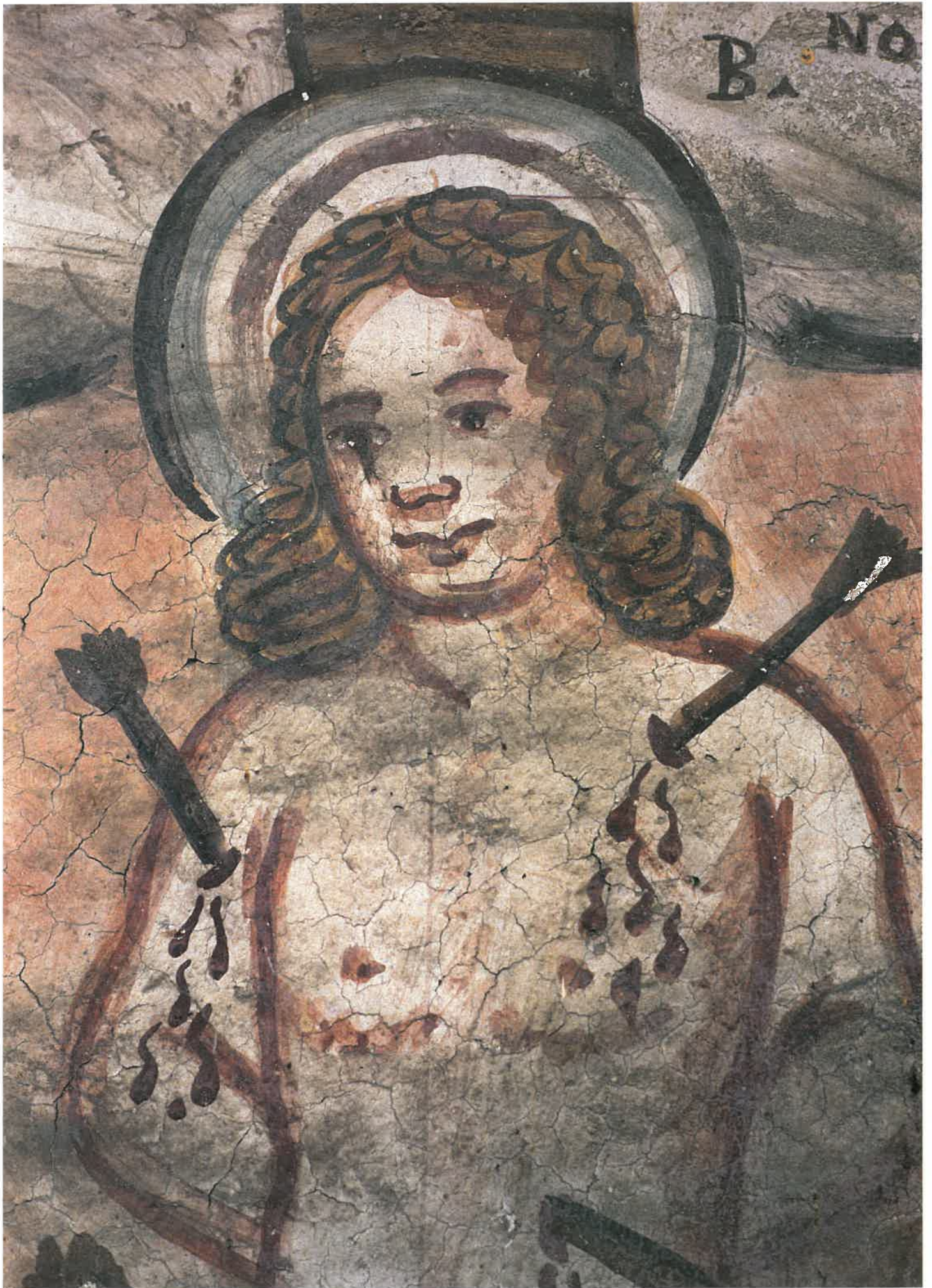
19. Madonna con Bambino e due santi
monaci

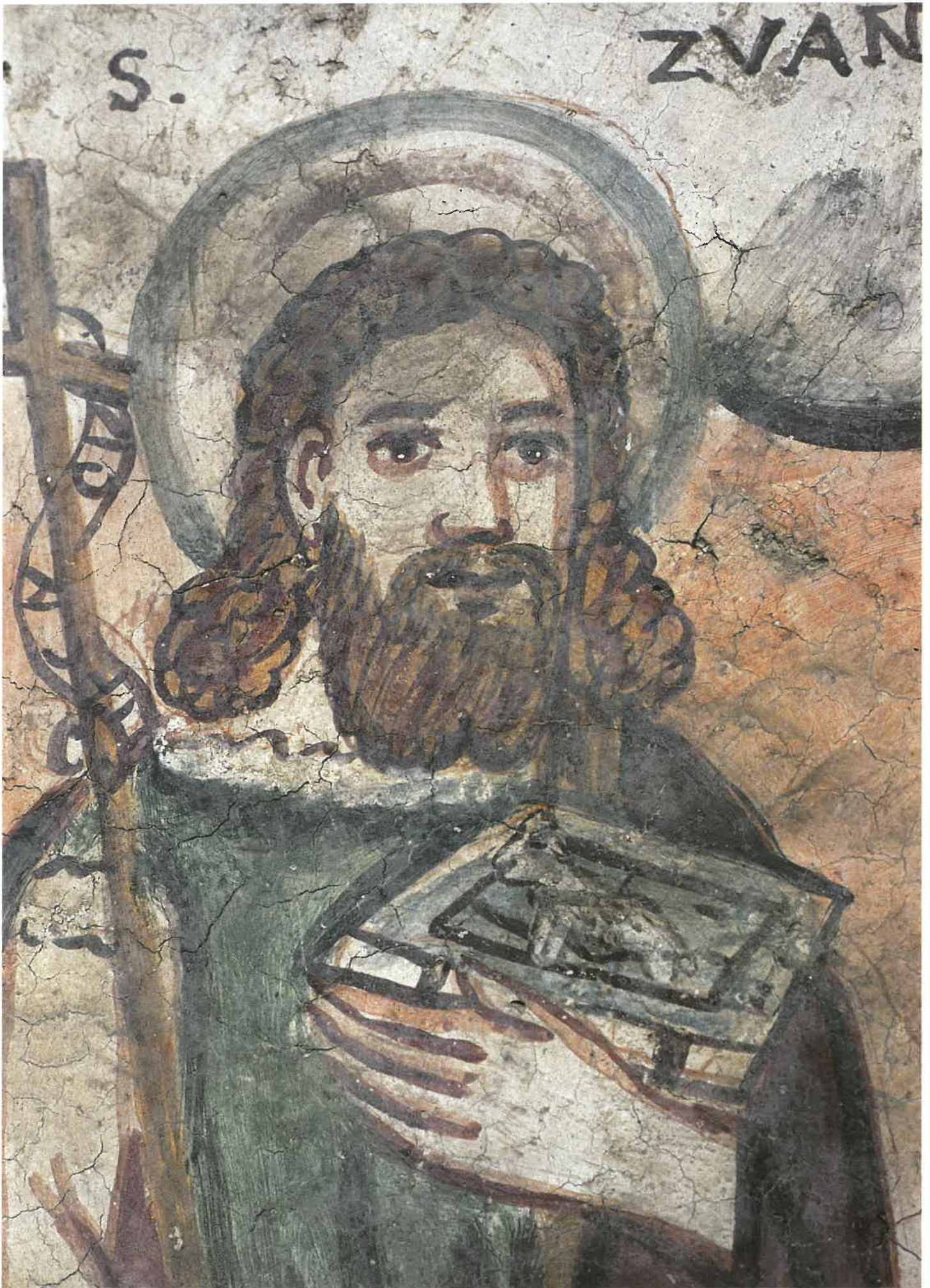
20. Madonna in trono con Bimbo
tra i santi Giovanni Battista e Antonio
da Padova

21. Madonna in trono con Bimbo,
S. Antonio da Padova e altro santo









K 1255290
D 123 2253

COMUNE DI TONADICO
ASSOCIAZIONE CULTURALE CFR

**ZANBATISTA
COSTOIA
PITOR DI AGORD**

TESTO DI GIANFRANCO BETTEGA
D I C E M B R E 1 9 9 2

Quando, nel 1978, Riccardo Schweizer stese la sua prefazione al catalogo di una mostra sui dipinti murali di Primiero, tentò, nonostante le poche notizie disponibili, di tracciare una sintesi sulla nostra pittura popolare.¹

In quell'occasione egli individuò, basandosi sia sui pochi indizi raccolti, sia sulla propria sensibilità di artista, un gruppo omogeneo di affreschi che propose di attribuire ad un medesimo autore. Così scriveva:

«Un gruppo di affreschi esistenti nei paesi di Tonadico, Transacqua, Ronco, Canale, costituiscono il materiale centrale di questo mio discorso.

Un nome: Zanbatista Costoia, pitor di Agordo. E' solo in questa opera di rigenerazione in dialetto di una lingua perduta? Ha colleghi? Discepoli? Ci sono simili opere in altre valli? Una chiara aria paesana corre fra questi affreschi. Le madonne sono le stesse (non guardiamo alle differenze, ma alle similitudini), eppure assumono atteggiamenti leggermente diversi.

Dunque fra loro non esistono cartoni predisposti da altri o dallo stesso autore. Si nota invece il leggerissimo filo di rosso di Pozzuoli che traccia i contorni quasi a fermare nella mente qualcosa di immaginato sul posto.

Siamo tra il 1660 e il 1675 circa. A quell'epoca la pittura parlava ufficialmente un'altra lingua. Queste opere vivono di un passato così lontano da non avere più forza di imporsi. Ecco dunque intervenire l'inventiva del frescante popolare.

Le colline verdi della Madonna di Tonadico, le colline rosa della Pietà di Transacqua, le quattro o cinque righe non dritte non storte che racchiudono le composizioni, gli ovali che racchiudono la parte centrale, le nuvole così materiali e infantili, i raggi di luce che invadono gli ovali... quelle superfici casuali e piatte che riempiono questi spazi con toni leggeri... l'andare esitante dei contorni... questi ed altri sono gli elementi che legano insieme queste opere di un «amico di Sandro» montanaro (Berenson) o, insomma, di un amico di Zanbatista.»²

E' nostro intento riesaminare ora l'intuizione di Schweizer alla luce di nuovi elementi e notizie emersi da una serie di indagini da noi svolte a Primiero e nei territori limitrofi delle valli di Fiemme e Fassa, dell'Agordino, del Lamonese e del Tesino. I soddisfacenti risultati di queste ricerche ed il consistente numero di nuovi dipinti rintracciati ci hanno spinto ad approfondire l'analisi abbozzata da Schweizer attraverso una rilettura dell'opera di Zanbatista nel tentativo di tracciare del pittore un ritratto più completo. Vogliamo pertanto rendere conto, attraverso una serie di appunti, dei nostri tentativi di connettere tra loro notizie, indizi e impressioni alla ricerca di un denominatore comune. Questo, senza la pretesa di esaurire l'argomento, ma piuttosto con la speranza di sollecitare una ricerca geograficamente più vasta che senza dub-

bio porterebbe altre informazioni e chiarimenti. Siamo infatti convinti che, sebbene Zanbatista rimanga figura marginale nel contesto artistico sia primierotto³ che agordino, o bellunese in generale⁴, la sua azione assuma significati che travalicano gli interessi strettamente artistici per riconnettersi alla storia della religiosità popolare delle vallate alpine.

La prima serie di nuovi dipinti attribuibili a Zanbatista Costoia si trova su di un capitello che sorge in località Masi del Lozen, all'imbocco della valle omonima, in comune di Canal San Bovo.

La costruzione, che si trova a 250 metri dalla chiesetta dedicata a santa Romina⁵, è di dimensioni abbastanza ridotte (1,10x1,10 ml di pianta per un'altezza di 2,15 ml) e sorge a monte della vecchia strada che da Zortea portava alle baite sul versante destro del Lozen. Il capitello presenta sul fronte principale (rivolto a valle e a sud) e sul fianco sinistro due nicchie a tutto sesto di dimensioni pressoché identiche (94-95 cm di altezza, 60-67 cm di larghezza e 18 cm di profondità). Ambedue le nicchie sono affrescate sia sul fondo, sia nello spessore dei piedritti. Pure affrescati erano il timpano del fronte a valle e, secondo informazioni orali, le porzioni di facciata ai fianchi delle nicchie⁶.

Lo stato di conservazione del capitello è tutt'altro che buono e necessita di urgenti interventi di restauro, soprattutto in considerazione del valore dei dipinti di cui costituisce il supporto. Il piccolo edificio è stato per parecchi anni privo della copertura, poi ricostruita un decennio fa ed ora necessitante di riparazioni. Il dilavamento meteorico ha provocato diffusi stacchi e sollevamenti degli intonaci nella porzione superiore delle pareti. Sono in particolare cadute parecchie porzioni d'intonaco nella zona del timpano che hanno causato la mutilazione del dipinto raffigurante Dio Padre. Alle infiltrazioni di umidità è seguito il dissesto statico della muratura d'angolo tra le due nicchie. Guasto che può compromettere, se non riparato in tempi brevi, la stessa esistenza del capitello.

Un altro dipinto che può essere prudentemente accostato a quelli sin qui attribuiti al Costoia, è documentato da Mario Cereghini nel suo libro sull'architettura trentina⁷. La didascalia della foto situa l'opera a Canal San Bovo e la data al 1678. Non ci è stato possibile rintracciare l'affresco riprodotto ma (vista la precisione che gli è consueta) pensiamo che Cereghini abbia fotografato l'opera proprio nel paese di Canal San Bovo, magari su un edificio

ora demolito oppure ridipinto coprendo l'affresco.⁸ L'immagine pubblicata, anche se di cattiva qualità, è sufficientemente chiara per individuare alcuni elementi ricorrenti nelle opere attribuite a Zanbatista: la disposizione dei soggetti, la raffigurazione di Maria e del Bambino, la bordatura del manto del vescovo, la cornice a stampo di carta, le teste dei cherubini. Altro elemento di conferma è, naturalmente, la datazione che, vista la sicurezza con cui è dichiarata da Cereghini, doveva risultare leggibile dal dipinto.

Un'ultima, consistente, serie di affreschi accostabili a quelli rinvenuti a Primiero è quella che abbiamo avuto modo di vedere nell'Agordino ed in particolare nei centri di Pié Falcade, Forno di Canale, Andrich e Sacchet. Non ci risulta che questi dipinti, affiancabili per numerosi motivi stilistici ed iconografici a quelli primierotti, siano mai stati né catalogati né attribuiti a qualche autore. Essi rappresentano per noi un importante elemento di comparazione che, oltre a darci conferma indiretta della provenienza agordina dell'autore, ci permette di allargare l'analisi a più opere.

Le datazioni costituiscono senz'altro uno degli elementi più immediati di comunanza di questi affreschi. Nove dei ventuno dipinti esaminati riportano delle iscrizioni recanti le date di esecuzione. Queste ultime coprono un arco temporale abbastanza ristretto (dal 1662 al 1678) da autorizzarci a pensare ad un unico autore. Tutte le opere datate, tranne una⁹, sono a Primiero. I dipinti primierotti poi, si concentrano prevalentemente¹⁰ nel triennio 1672-1674. Il che ci induce a supporre una presenza temporanea dell'autore nella nostra zona.

Quest'ipotesi è confortata da un altro esile indizio: l'estimo di Tonadico del 1681 riporta il riferimento ad un "domino Angelo Custoia" che possedeva in quel comune dei beni a nome della moglie¹¹. Angelo Custoia non era già più a Tonadico nel 1681, otto anni dopo l'ultima opera datata di Zanbatista in paese, ed il fatto che possedesse dei beni a nome della moglie lascia pensare che egli, piuttosto che discendere da una famiglia locale, fosse da poco immigrato a Tonadico. Così Zanbatista potrebbe essere stato incentivato a scegliere Primiero come zona di lavoro¹² proprio dalla presenza in loco di un parente che lo ospitava durante i suoi soggiorni¹³.

Che Zanbatista provenisse dall'Agordino è comprovato, oltre che dalla firma autografa sul dipinto n. 11, anche dall'esistenza documentata di altri

artisti agordini omonimi¹⁴ e dal permanere di un toponimo: la frazione di Costoia in comune di San Tommaso agordino¹⁵.

L'esame dei dipinti datati non mette comunque in evidenza evoluzioni stilistiche e tecniche particolarmente rilevanti. D'altra parte, data la brevità dell'arco cronologico coperto, non ci si poteva aspettare altrimenti, anche se una tale uniformità può essere considerata indice di una certa maturità (sia artistica che fisica) del pittore¹⁶.

Quella di Zanbatista Costoia fu un'arte che, più che *creativa*, potremmo definire *combinatoria*. Nelle sue opere ci pare di intravedere infatti non tanto una ricerca autonoma di nuove forme, quanto piuttosto un'attenzione particolare al valore simbolico dei dipinti nel loro insieme e nelle singole componenti. Gli insiemi ripetono gli schemi compositivi tradizionali della pittura prodotta dalle classi popolari, schemi funzionali ad una lettura immediata ed inequivocabile delle opere. E l'uniformità dei soggetti (quasi tutti «Madonne con santi») rende ancor più evidente la stretta codificazione degli spazi compositivi cui le opere del Costoia sono sottoposte.

Lo schema di partenza è quello usuale, simmetrico, con la Madonna al centro del dipinto, leggermente elevata rispetto agli altri soggetti, ed i due santi ai lati. Zanbatista lo riprende con regolarità ma vi introduce almeno due varianti significative.

La prima e più importante è un vero e proprio tratto distintivo dell'autore. Egli infatti accentua la simmetria del dipinto sottolineandone l'asse centrale mediante l'inserimento, ai piedi della Madonna, di una terza figura di santo, rimpicciolita rispetto alla composizione principale, in modo da non turbarne l'equilibrio compositivo e la strutturazione gerarchica. Questo espediente si ripete in otto dei ventuno dipinti¹⁷ con due digressioni significative nell'affresco n. 2 (dove i piccoli personaggi aggiunti sono due, anziché uno, simmetricamente contrapposti rispetto all'asse centrale) e nel n. 1, significativamente il primo in ordine di tempo (dove la figura di sant'Antonio viene affiancata sulla sinistra di san Bartolomeo e funge così da elemento di disturbo rispetto alla simmetria del dipinto).

La seconda eccezione importante è quella dell'affresco n. 5 (datato 1673). Qui la *pressione* di ben quattro santi ausiliatori (probabilmente voluti dai committenti) costringe il pittore a ripensare lo schema usuale. Egli lo fa comunque senza venire meno alle proprie regole di simmetria ed usando uno dei suoi strumenti più personali: riduce le proporzioni di tutti e quattro i personaggi laterali¹⁸. Nonostante

l'allinearsi verticale dei santi, l'asse centrale è sottolineato in maniera decisa dalla figura allungata di Maria, in piedi sulla falce di luna. Queste coerenti soluzioni del problema compositivo confermano come il pittore non possa essere sbrigativamente considerato un *madonnaro* improvvisato e *naif*: semplicemente perché prestava attenzione a questioni che, secondo il nostro concetto di arte, appaiono secondarie ma che per lui non lo erano.

A proposito della composizione generale delle opere è opportuna una precisazione. Non abbiamo trovato, nei dipinti, tracce evidenti dell'uso di cartoni¹⁹, anche se la stretta somiglianza di certi personaggi (Madonna, sant'Antonio da Padova ed altri) sembra proprio derivare dalla ripetizione di schemi precocostituiti²⁰. Abbiamo invece più volte rilevato le tracce dell'abbozzo, disegnato sull'intonaco fresco con pochi tratti di rosso di Pozzuoli. Elementi questi che ci fanno pensare ad una ripetitività iconografica che deriva dal riferirsi non tanto a modelli fisici quanto mentali, prodotti di una ricerca personale di forme simboliche ideali.

I contenuti iconografici delle opere sono fonte di diverse informazioni significative.

La Madonna ed il suo culto sono al centro dell'opera di Zanbatista e del suo tempo. Il '600 è il secolo in cui, sotto la spinta di movimenti popolari e con l'intento di contrastare quelli riformistici, la Chiesa definisce e promuove tre delle più importanti attribuzioni mariane: la regalità della Vergine, l'Immacolata Concezione e la sua partecipazione dolorosa alla passione di Cristo. I lavori di Zanbatista sono partecipi di questi cambiamenti.

L'iconografia della Madonna di gran lunga predominante (e tale da costituire quasi un tratto caratterizzante dell'autore) è quella della Regina recante il rosario. L'attribuzione regale di Maria era infatti già codificata e diffusa in tutto l'Occidente fin dal secolo XII ed aveva subito una profonda elaborazione a Siena, dove nel XIV secolo sorse il tipo iconografico della *Maestà*. La Madre di Dio vi appare in trono, incoronata, nell'atto di presentare al mondo il Figlio che le sta in grembo e in questo modo Maria diviene il trono simbolico di Cristo.

Nei dipinti che riprendono questa impostazione, la Vergine è sempre incoronata e regge il Bimbo in piedi, appoggiato sulle ginocchia. E' seduta indifferentemente su un trono di nubi (e quindi *celeste*²¹) o sopra uno scranno di forme rinascimentali (un trono *terrestre*²²).

In sette dei dipinti sono raffigurati, in alto ai lati del capo di Maria, dei cherubini in volo: si completano

così le attribuzioni di *Regina Coeli* e *Regina Angelorum*²³. E in due affreschi²⁴ gli angeli sono rappresentati nell'atto di incoronare la Vergine²⁵. Un'altro attributo che arricchisce il simbolismo mariano e, soprattutto, mostra come l'opera del pittore fosse in armonia con la vita religiosa del suo tempo è il rosario. Ben nove dipinti raffigurano Maria nell'atto di donare, aiutata dal Figlio, il rosario agli uomini.

Da questo punto di vista assume un interesse particolare il dipinto n. 15 dove la Madonna è affiancata da sant'Antonio da Padova e da un'altro santo. Proprio dal gesto della Vergine, che si rivolge a questo secondo monaco porgendogli il rosario, possiamo supporre che questi sia san Domenico, fondatore dell'omonimo ordine religioso²⁶. In ogni caso, tutta l'opera di Zanbatista testimonia dell'importanza che il rosario (la cui diffusione ebbe inizio molto prima, alla fine del '400, in Germania) aveva assunto nel secolo XVII, come strumento di preghiera, di difesa dal nemico spirituale e materiale e di rafforzamento dei legami di solidarietà interni alle comunità religiose cattoliche²⁷.

Da quest'importante prevalere del culto della *Regina Coeli* si discostano due significative eccezioni: la *Mater Dolorosa* e l'*Immacolata Concezione*.

La prima non si distacca sostanzialmente dall'iconografia allora predominante, con Maria che mostra il cuore trafitto dalle spade dei sette dolori e regge sulle ginocchia il Figlio morto, il cui corpo piegato bruscamente ad angolo retto è raffigurato, in modo tardo-gotico, sproporzionatamente piccolo²⁸.

Diversamente da quella della *Regina del cielo*, quella dell'*Immacolata Concezione* era invece, nella seconda metà del '600, un'attribuzione della Vergine ancora in via di elaborazione. Sebbene la fede nella dottrina dell'Immacolata risalga alla fine del secolo XIII, la sua proclamazione ufficiale avverrà infatti solo nel 1854.

Nel dipinto del Costoia (il n. 5), Maria è raffigurata in piedi sopra una falce di luna, giovane e *bella*, con i capelli sciolti e regge in braccio il Bambino. Regge nella destra lo scettro regale ed il capo coronato è cinto da un'aureola di dodici stelle. Dietro di Lei l'aureola del sole che la illumina.

Questa raffigurazione riprende in gran parte gli attributi della donna dell'Apocalisse che, sul finire del XIV secolo, diedero origine al tipo dell'Immacolata²⁹.

Il personaggio che, assieme alla Madonna, più

ricorre nei dipinti è, inevitabilmente, il Bambino Gesù. Anche per Lui, come per la Madre, il ripetersi di alcune pose e atteggiamenti possono far pensare, in un primo momento, all'uso di cartoni. Ma un grande numero di particolari differenziati ne escludono, ad uno sguardo più attento, la presenza.

In tutte le opere che, con maggior certezza, possono essere attribuite al Costoia, il Bimbo è rappresentato in piedi, in posa regale, sulle ginocchia della Madre³⁰. A differenza della Vergine, il Bambino non è quasi mai incoronato³¹, ma ha il capo cinto da un'aureola simile a quella di Maria. Egli volge ambedue le braccia verso la propria destra, nell'atto di reggere il rosario o di benedire, in una posa simmetricamente opposta a quella del volto della Madre³².

Dall'osservazione dei tratti fisici dei visi possiamo rilevare che, in generale, se per la Madonna le somiglianze tra le varie raffigurazioni sono tali da far pensare al ritratto ripetuto di una medesima donna ideale, per il Figlio le analogie si limitano alle posture, dato che qui i volti sembrano essere di volta in volta reinventati.

Così come li abbiamo visti nel gruppo centrale, analogie ed elementi ricorrenti possono essere rintracciati anche per i due santi ausiliatori che appaiono più di frequente: Antonio da Padova e Giovanni Battista³³. Il culto di entrambi era, al tempo di Zanbatista, ampiamente radicato e diffuso in tutto l'Occidente. Così, la loro ripetuta presenza negli affreschi può essere considerata non tanto un elemento innovativo o caratteristico del pittore, quanto una testimonianza di continuità con la tradizione. Anche se sono ben pochi i riferimenti locali (titolazioni di parrocchie o dedizioni di chiese) e quelli collegabili alla committenza che giustificano una così massiccia presenza dei due santi.

Il culto di sant'Antonio da Padova si sviluppò già nel XIII secolo (poco dopo la sua morte ed il riconoscimento della santità) e non conobbe, fino alla fine del XIX secolo, eclissi di sorta. Il santo, pur essendo un *dottore della chiesa*, è invocato soprattutto per le sue qualità taumaturgiche e proprio queste lo hanno reso estremamente popolare. La sua iconografia deriva da quella di san Francesco: veste un saio da frate e porta quali attributi distintivi il giglio, simbolo di purezza ed un libro.

Tutti gli affreschi che ci interessano, corrispondono a questa descrizione. In qualche caso³⁴ la simbologia è integrata dalla presenza di Gesù Bambino raffigurato in dimensioni ridotte in piedi sopra il libro retto dal santo. Esiste pure la soluzione intermedia tra le due iconografie dove il santo non

regge personalmente il Bimbo, ma ne indica la presenza in grembo alla Vergine³⁵. Anche in alcune raffigurazioni di sant'Antonio³⁶ si possono osservare, nel volto e nella figura in generale, notevoli affinità formali che testimoniano un'unica mano.

La raffigurazione del Battista che oggi ci è familiare è quella dell'ascetico predicatore dal volto barbuto, vestito di pelli, che regge il Vangelo e la croce astile, simboli della sua missione di precursore³⁷. Prima che si diffondesse quest'immagine, egli fu tuttavia raffigurato anche come pastore e come sacerdote. Ed è proprio con queste sembianze che il Costoia lo ritrae abitualmente: Giovanni porta una veste lunga sino al ginocchio, coperta da una pianeta sacerdotale verde³⁸, con una larga bordatura bianca, stretta ai fianchi da una cintura.

Le immagini a nostra disposizione sono poche³⁹ per permettere un'analisi comparativa, ma rimangono comunque interessanti proprio per la presenza di queste funzioni *sacerdotali*⁴⁰ e di *messaggero* assegnate al Battista. Quest'ultima caratteristica è espressa dal dipinto n. 20 dove con l'indice alzato, in una posa che ricorda quella consueta dell'arcangelo Gabriele nelle Annunciazioni, Giovanni indica il Bambino⁴¹.

Come abbiamo già accennato in precedenza, l'arte di Zanbatista è un'arte *combinatoria*. Il suo lavoro infatti, più che artistico, può essere detto artigianale. L'intento non era tanto *ricercare* ed *innovare*, quanto piuttosto fornire al committente un prodotto funzionale alle sue esigenze di fede e di autorappresentazione. Ma ciò non significa che non si possa compiere su queste opere una ricerca di carattere stilistico e tecnico. Tant'è che altri vi si sono già, anche se brevemente, cimentati.

A conclusione dell'anno accademico 1957-1958, Maria Poggi discusse, presso l'Università degli studi di Trieste, la tesi di laurea *Affreschi popolari nella Valle di Primiero*. Il lavoro riguarda sia i dipinti a fresco presenti nelle chiese (con particolare attenzione all'opera della famiglia Naurizio⁴²), sia una parte degli affreschi popolari sulle case private. Da questo lavoro stralciamo un brano riguardante le opere di Zanbatista⁴³.

«...per esempio il pittore di tre affreschi datati 1673 a Tonadico e Transacqua[...] continua trasformando in uno stile più asciutto i motivi presenti nella Madonna del 1642; ne fanno fede i panneggi trattati a larghe falde, rigidi cannelloni, le mandole ovali trattate in modo diverso, con una coerenza di stile che costituisce il dialettale

merito di questo pittore.

Privati del colore e della collocazione, come possiamo vederli in una fotografia, risultano alquanto inerti: bisogna in questo caso tener conto della estensione che la zona di colore occupa nella economia dell'edificio; l'affresco ha posizione centrale, in alto sotto il tetto, l'estensione è vasta, occupa lo spazio tra i vuoti delle due finestre laterali.

Nello stesso modulo della simmetria è concepito l'affresco tutto: quello che ci si presenta con un solo angelo al lato della Madonna è stato mutilato da poco. La pittura è condotta con larghe zone di colore, senza modulazioni, compatte e vaste: con degli effetti in qualche punto suggestivi come nella veste dell'arcangelo, con spumose macchie bianche e rosse su di un fondo neutro. Il prato è una fascia ondulata, con i ciuffi neri delle erbe; e con la stessa misura vasta è tracciato il festone delle nubi, simmetriche masse di bianco incurvato.

Quando si hanno tre opere di uno stesso autore, si può già tentare di ricostruire una personalità: questo pittore aveva costruito una sua astratta tipologia partendo dalle pitture secentesche che aveva visto nei suoi paesi. Le abbiamo già messe vicino ai manti di rigidi cannelloni e agli ovali delle mandorle di un pittore del 1642: qui gli stessi motivi assumono un'aria arcaica altamente suggestiva; collegandoli per significato poetico alle astrali processioni dei bizantini. Le linee si fanno sode, tese fino a spezzarsi: la realtà umana è dimenticata per creare simmetrie decorative ricche di colore, che si espandono sulla facciata suggerendo ritmi ampi, vastità di spazi senza dimensioni; la pittura si sfrangia invece nei particolari, diventando povera cosa timida dal gesto incerto: e forse in questi visi dalle boccucce sorridenti esiste il metro per giudicare esattamente questo pittore, che è ancora uno dei modesti pittori provinciali, per quanto abbia avuto una intuizione degna di un pittore moderno. L'epoca in cui lavorava aveva indubbiamente altri interessi, e da questi era per forza influenzato: in questo è la ragione del suo arrestarsi a metà strada, del non aver potuto effondersi sulle pareti in larghe macchie di colore senza altre preoccupazioni, come esige la sua personalità.»

Come felicemente accenna l'autrice, l'analisi critica di questo genere di pittura non deve andare alla ricerca di innovazioni formali e stilistiche, ma può rivelarsi utile nel confrontare e raccordare rimandi ed analogie, nel riunire i tratti stilistici ed i modi di condurre l'opera che possono confermarci la presenza di una unica mano.

Abbiamo già fatto cenno, parlando dei personaggi principali, al ripetersi di tratti anatomici e di volti molto somiglianti, quasi identici. Vogliamo ora tornare sull'argomento per sottolineare la maniera con cui Costoia metteva insieme un volto assommandone i vari elementi, quasi si trattasse di comporre pezzi predefiniti. Il suo modo di operare

è, qui più che mai, *compilatorio*. Ogni elemento del viso ha subito un pretrattamento di stilizzazione e viene tracciato con segni sicuri e svelti, come se il pittore stesse scrivendo con calligrafia ed alfabeto suoi personali. Portando fino in fondo questa analogia potremmo dire che, come lo scrivano era uno specialista nel tradurre in testo le idee del committente, il pittore diviene qui specialista nel tradurle in immagini. Si tratta di un modo di dipingere tutt'altro che improvvisato o impacciato e che presuppone una prolungata ricerca sulle forme. Ricerca continuamente soggetta a verifica di funzionalità da parte sia dei committenti, sia, più in generale, di qualsiasi fruitore visivo.

E questo mettere insieme pezzi predefiniti ci appare indubbiamente fratello del modo di costruire il proprio mondo (attrezzi, case, vestiti, ecc.) tipico delle culture popolari. Un costruire basato sulla reiterazione di modelli secolari (che noi oggi chiameremo *tipi*) e nella ricerca di un loro continuo affinamento.

Così Zanbatista non dipinge dei volti con occhi, bocca, naso, ecc., ma *il Volto*, composto dagli *Occhi, la Bocca, il Naso*⁴⁴, prodotti (come la scrittura, le case e gli attrezzi) di una elaborazione che è sua personale ma, nel medesimo tempo, comunitaria.

Anche nel modo di disporre le mani dei personaggi, che a prima vista può sembrare goffo e approssimativo, possiamo rintracciare elementi di continuità. Zanbatista ha anche qui un suo *repertorio* di pose della mano che è quasi sempre raffigurata aperta, con le dita unite e senza le articolazioni.

Tentiamo un'elencazione delle principali somiglianze: la mano sinistra della Madonna che regge, tra indice e pollice il rosario⁴⁵; la sua mano destra che stringe al fianco il Bambino⁴⁶; la mano destra di qualche santo, alzata a benedire o indicare Gesù⁴⁷; ancora la mano destra dei santi posata sul petto in atteggiamento di orazione⁴⁸; ed infine quella, abbastanza goffa che, rivolta in basso, stringe un bastone⁴⁹.

Si tratta, è evidente specie nei primi esempi, di raffigurazioni derivanti da modelli comuni (forse a stampa) *mandati a memoria* dal pittore ma che gli uscivano con tale naturalezza dal pennello da far sembrare i soggetti raffigurati fratelli fra loro (un esempio per tutti: il sant'Antonio del dipinto n. 7 e quello del n. 8).

Naturalmente, in questi casi è sempre difficile distinguere quanto proviene dal *non saper fare* e quanto dal *voler fare*. Ma non è questo che a noi importa. A noi interessano gli innegabili elementi di continuità.

Gli attributi di santità che Zanbatista usa per caratterizzare i personaggi sono di due tipi: le aureole (o nimbi) e le mandorle (raggiate e non). Mentre le prime, simbolo usuale della santità, vengono usate indistintamente sia per i personaggi secondari che per quelli principali, le mandorle, segno della gloria eterna, sono esclusive della scena centrale in cui appare Gesù.

Le aureole sono presenti in quasi tutti i personaggi⁵⁰. Zanbatista le usa solitamente, salvo poche eccezioni, senza gerarchizzarne graficamente l'attribuzione: non esiste, di solito, distinzione tra il Bambino e la Madre, né tra quest'ultima ed i santi ausiliatori.

Le aureole sono sempre dipinte come una serie di cerchi di diversi colori, concentrici, o leggermente eccentrici verso l'alto. Così esse rimandano al simbolismo celeste del cerchio ma, soprattutto, con le loro colorazioni iridate, a quello della luce divina. Le scelte cromatiche dell'autore sembrano infatti volutamente dirette a ricostruire la rifrazione lucente ed irreali dell'arcobaleno e ad enfatizzare con ciò la luminosità dell'aureola⁵¹.

Spesso i nimbi sono arricchiti da simbolismi e particolari aggiunti. Abbiamo già ricordato le dodici stelle del dipinto n. 5, attributo specifico dell'Immacolata. Ma dobbiamo ancora citare un gruppo di opere dove le aureole sono completate con una decorazione puntinata lungo il perimetro esterno,⁵² quasi ad alludere (come nei cicli musivi bizantini) ad un diadema di perle che corona il capo del santo.

La mandorla è, nell'iconografia tradizionale, un ovale, o meglio una losanga dagli angoli laterali arrotondati, entro cui si raffigurano i personaggi sacri, il Cristo o la Madonna, in gloria. Il suo significato principale è quello di unione tra cielo e terra, tra mondo spirituale e mondo materiale. Molto diffusa nelle decorazioni medievali, essa partecipa del simbolismo della luce e corrisponde all'arcobaleno che attorniava il trono dell'Apocalisse.

Proprio a quest'ultima visione sembra direttamente riferirsi Zanbatista che, infatti, raffigura la mandorla come un campo giallo luminoso delimitato da fasce multicolori. Egli tuttavia ne modifica in parte la forma tradizionale troncando, con la cornice del dipinto, la porzione superiore quasi a sottintenderne la parte *celeste*.

L'uso della mandorla rimane comunque abbastanza raro e viene in qualche caso⁵³ integrato, nella campitura centrale, dalla raffigurazione di una raggera. Elemento quest'ultimo che, proprio a partire dal '600, sostituirà quasi completamente la mandorla.

La nostra impressione è, comunque, che lo scarso

uso delle mandorle sia dovuto anche ad una sorta di indeterminatezza nella collocazione religiosa ed iconografica della Madonna. Essa viene infatti raffigurata indifferentemente entro la mandorla, assisa sulle nubi, o su di un alto trono. Tre collocazioni (in gloria, celeste e terrena) che ci pare esprimano in maniera significativa quanto fosse ancora indeterminata, a quel tempo, la figura della Madre di Dio.

Esistono, oltre a quelli che abbiamo citato, altri elementi che, pur secondari, permettono una più sicura attribuzione delle opere.

Innanzitutto i modi di descrivere le vesti e le loro colorazioni omogenee e ripetitive. Nessuno si sognerebbe, ai giorni nostri, di raffigurare la Madonna ed i santi in abiti contemporanei (a meno che non intenda, naturalmente, farlo con spirito polemico). Questa era una regola iconografica già valida al tempo di Zanbatista. La scissione tra rappresentazione del mondo quotidiano e mondo ultraterreno era ormai accettata da più di un secolo⁵⁴. Così il vestiario del '600 poteva entrare nella composizione pittorica solo attraverso i ritratti dei donatori o dei fedeli⁵⁵. Ma ciò non impedì al barocco di sviluppare elaborazioni iconografiche ardite e, di converso, non è sufficiente a giustificare l'assoluta omogeneità di trattamento applicata da Zanbatista. Le sue Madonne vestono tutte in maniera eguale. La larga tunica rossa drappeggiata è stretta alla vita da una cintura, a volte fermata da un caratteristico lacciolo⁵⁶. Il collo della tunica, un semplice taglio orizzontale, è spesso decorato da un ricamo bianco dentellato⁵⁷. Il manto azzurro di Maria, generalmente bordato da un largo gallone dorato, è drappeggiato sulle spalle e ricade sui fianchi in modo da coprirle il ginocchio destro. Il rapporto tra il rosso della tunica e l'azzurro del manto che ne deriva è costante e disegna delle superfici molto somiglianti⁵⁸. Sono tutti elementi, questi, che confermano le osservazioni già fatte sull'uso di modelli predefiniti ed *ottimizzati*.

A questi va aggiunto un altro procedimento, anche se non molto frequente, caratteristico del pittore. È il modo di lumeggiare le vesti, con colpi di pennello regolari (che noi oggi definiremmo forse *a pois*) tali da dare la sensazione di un tessuto luminescente e cangiante, in altri termini, prezioso. Questa tecnica molto semplice è usata indifferentemente in situazioni e per capi di vestiario molto diversi⁵⁹.

I pochi elementi che compongono i paesaggi (monti, ciuffi d'erba, nubi e cielo stellato) hanno subito una stilizzazione *definitiva*, sulla quale il pittore non sembra voler più ritornare. Egli così li assume per

la costruzione di un paesaggio ideale (e mai, in nessun modo, con intenti di descrizione naturalistica) entro cui collocare la scena raffigurata.

Alla raffigurazione coloristica del paesaggio montano⁶⁰, per superfici piatte e tinte tenui, già accennava Schweizer nel passo che abbiamo citato in apertura. Il paesaggio collinare si riduce a una o più campiture dall'andamento sinuoso che, giocando sulle diverse luminosità dei colori, alludono ad una profondità scenografica. Gli esempi più felici di quest'idea sono nei dipinti n. 3 (con l'intuizione di un luminoso paesaggio rosato, dolomitico) e n. 20 (dove il profilo delle verdi colline centrali si scioglie ai lati nei contorni delle nubi).

Gli elementi vegetali che punteggiano questi paesaggi sono di un solo tipo: degli irsuti cespugli a ventaglio, come un mazzo di *parentesi* raccolte assieme. Essi sono della stessa natura delle stelle, schematici *asterischi* ad otto punte. Sono entrambi, cespugli e stelle, usati con una certa parsimonia, anche se nel dipinto n. 7 arrivano ad assumere un'importanza notevole nell'economia dell'opera⁶¹. Anche i tappeti di nubi⁶², che l'autore usa con profusione per distanziare la Vergine ed i santi dal paesaggio terreno, hanno subito un'elaborazione formale immediatamente riconoscibile. Essi sembrano costituiti da elementi sferiformi riuniti in grappoli⁶³ la cui consistenza volumetrica è messa in risalto da forti ombreggiature e da bordature scure che li staccano dall'intorno. Gli esempi più chiari sono ai numeri 5, 6 e 8. Negli ultimi due, in particolare, vediamo a confronto due diversi usi della luce: una sorta di negativo fotografico ottenuto, con tecnica ancora tutta medievale⁶⁴, mediante l'opposizione di *posch* e *lumina*.

Anche dalla semplice strumentazione figurativa che Zanbatista usa per delimitare ed inquadrare i suoi dipinti possiamo notare un paio di accorgimenti che, con il loro insistito ricorrere, sono quasi un marchio di fabbrica. Cornici e pennacchi ritornano infatti, di opera in opera, con significativa frequenza.

Le cornici, soprattutto, ripropongono con costanza la medesima idea: quattro larghe fasce lungo i lati, connesse sugli angoli da forme quadrangolari di colore diverso⁶⁵. Come il resto, anch'esse estremamente stilizzate, queste cornici riescono oggi di difficile comprensione. Se le fasce lungo i lati, con le loro rigature longitudinali parallele (in genere brune su bianco, o nere su ocra), possono alludere alla venatura del legno, gli elementi angolari sembrano di pietra. Tant'è che, talvolta, il pittore li riempie con striature diagonali scure, ad imitazione del marmo. In due sole occasioni⁶⁶ il Costoia abbandona que-

ste cornici per adottare una decorazione a stampini: sagome in carta ritagliate con motivi ripetuti, floreali o geometrici, ma anche in questi casi egli mantiene i raccordi angolari di diverso colore.

Meno frequenti sono i pennacchi⁶⁷: campiture colorate delimitate da un quarto di cerchio che Zanbatista inserisce negli angoli superiori del dipinto, forse alludendo ad una incorniciatura architettonica, o più semplicemente con lo scopo di riempire dei vuoti periferici non voluti. L'uso di questi elementi è strettamente legato a quello delle cornici, al punto che essi assumono spesso⁶⁸ colore e striature identici ai nodi negli angoli.

Anche la scrittura svolge, nelle opere del Costoia, un ruolo importante: la sua è una presenza diffusa, peculiare e talvolta deviante rispetto alle convenzioni del tempo.

Se ne possono distinguere due tipi principali: una *maiuscola capitale* ed una *scrittura mista* maiuscola con l'inserimento di minuscole corsive.

La prima è la scrittura più vicina all'epigrafia ufficiale ma, per l'uso che ne fa Zanbatista, viene ad assumere un ruolo anticonvenzionale. La si rileva infatti soprattutto entro il campo pittorico, ai piedi o sopra il capo dei santi, usata per individuarli⁶⁹. Ma queste denominazioni sono a volte talmente abbreviate e concise («S.A.D.P.» per sant'Antonio da Padova, oppure «S. B.NO» per san Sebastiano) da vanificarne quasi la funzione didascalica. Cosicché il loro ruolo di identificazione finisce per divenire, nonostante l'evidenza con cui si collocano entro la composizione, solo complementare a quello degli altri attributi iconografici.

La scrittura si caratterizza soprattutto per la presenza di arcaismi (forse derivanti da modelli a stampa?), desueti nelle iscrizioni d'apparato ufficiali dell'epoca, quali la lettera *A* con la traversa angolare (spezzata in una piccola *V*) e la *I* maiuscola puntata. A questi vanno senz'altro aggiunti l'uso ricorrente dei punti separatori triangolati (tra parola e parola, in luogo dei nostri spazi) e la mancata distinzione tra le lettere *U* e *V*. Ma quest'ultima è una confusione che si chiarirà solo in età moderna⁷⁰. Altro elemento peculiare di questa scrittura è il modo di abbreviare i nomi: una troncatura puntata alla prima sillaba cui è fatta seguire, in dimensioni ridotte e rialzata sul rigo (a mo' di *esponente*), l'ultima sillaba⁷¹.

Questa maiuscola è presente anche nelle iscrizioni poste sulla cornice (o immediatamente sopra, o

sotto) a ricordare la committenza, la motivazione e la data dell'opera⁷². Ma qui il pittore usa con maggior frequenza anche l'altro tipo di scrittura, quella mista con caratteri corsivi. Per questa risulta però difficile individuare caratteristiche distintive che vadano al di là di una indifferenziata commistione dove talvolta le due componenti (maiuscola dritta e minuscola corsiva) si compensano⁷³ e, talora, prevale il corsivo.⁷⁴

Un ultimo cenno, sempre in tema di scrittura, va fatto alla grande iscrizione in alto sulla cornice del dipinto n. 3. Iscrizione che potrebbe apparire inusuale ed apposta in tempi posteriori, se non fosse che questo modo di operare si ripete nel dipinto n. 14. Infatti anche qui, sopra il capo dei due santi, si intravedono tuttora due scritte a grandi caratteri. Ma si tratta di elementi troppo radi ed incerti per poterli ritenere significativi.

Non è possibile, lo abbiamo premesso, trarre da questa serie di considerazioni delle conclusioni definitive. Piuttosto, cercheremo delle indicazioni per nuovi sviluppi e ricerche.

Nonostante ciò, ci pare che la figura di Zanbatista Costoia risulti sufficientemente a fuoco. Egli è pittore di forme semplici e di tecnica modesta, ma fortemente determinato nel proporre schemi compositivi chiari, immediatamente riconoscibili e simbolicamente ricchi. La sua è ricerca non di innovazione artistica (anche se, specie nell'uso del colore, non tutto è ovvio e scontato) ma di immediata comprensibilità da parte di chiunque. Più che un'artista, egli è perciò un artigiano *grafico* che copre un ruolo ben preciso nella società del suo tempo. Egli è erede tardo della sensibilità medievale che, prendendo a prestito le parole di Le Goff⁷⁵, potremmo così descrivere:

«Il simbolismo era universale, e il pensare era una continua scoperta di significati nascosti, una costante

«ierofania». Il mondo nascosto era infatti un mondo sacro [...]. Si trattava sempre di trovare le chiavi che forzavano quel mondo nascosto, il mondo vero ed eterno, quello dove ci si poteva salvare. [...] Allo stesso modo il pensiero consisteva nel trovare le chiavi che aprivano le porte del mondo delle idee.»

Questa, in estrema sintesi, la sua immagine *artistica*. (Quanto a quella fisica, ci piace immaginarlo un uomo barbuto e un po' selvaggio. Come il suo santo patrono che egli ritrae sempre identico: l'autoritratto è un'allettante giustificazione per l'insistito ricorrere della figura del Battista).

Quanto poi ai possibili sviluppi della ricerca su Zanbatista, è evidente che la prima cosa da fare è estendere sistematicamente le indagini a tutto l'Agordino e alle zone che da lì il pittore poteva facilmente raggiungere.

Ma questa di ampliare fuori dai limiti locali e regionali le ricerche è una regola più generale che potrebbe essere utilmente applicata anche ad altri pittori popolari che operarono a Primiero. E' così per un'altro pittore agordino, Zuane Forcelini, operante in val di Fassa ma probabilmente autore di una Crocefissione a Prade⁷⁶. Altrettanto si può dire di Agust. Landrise, presente a Mezzano ma anche a Lamon, nella antica chiesa matrice di san Pietro⁷⁷. Per non parlare poi di quel Giuseppe Gubert *Valassin*, nato il 20 marzo 1710, probabile autore di un cospicuo numero di dipinti a Imer, che sarebbe giunto fino in Russia, alla corte di Caterina II.⁷⁸

Sono, tutti questi, collegamenti tra Primiero e l'esterno che varrebbe senz'altro la pena di seguire e che speriamo questo nostro lavoro contribuisca a sollecitare, magari in persone scientificamente e criticamente più attrezzate di noi. La direzione da seguire non dovrebbe, naturalmente, essere solo quella della storia dell'arte ma anche (o soprattutto?) quella dell'iconologia e della storia delle religioni. Una visione, insomma, globale e integrata, come furono le culture che crearono queste opere.

NOTE

¹ SCHWEIZER Riccardo, *L'arte popolare è la nostra madre* in: *I dipinti murali popolari delle valli del Vanoi Cismone e Mis*: catalogo / a cura del Comprensorio di Primiero; Collettivo di ricerche storiche; Provincia autonoma di Trento, [Trento, Stampa Rapida, 1978], pp. 9-12

² SCHWEIZER, *L'arte popolare*, pp. 11-12

³ Sui dipinti popolari a Primiero si vedano, oltre al già citato catalogo: FONTANA Stefano, *Notizie ecclesiastiche di Siror*, Bolzano-Rovereto, Manfrini, 1966; POGGI Maria, *Affreschi popolari nella valle di Primiero*, tesi di-

scussa presso l'Università di Trieste nell'anno accademico 1957-1958; DOSSI Ilario, *Pitture murali sacre sulle facciate della case di Primiero e di Condino* in "Studi trentini di scienze storiche", III (1935), pp. 203-210.

⁴ Sui dipinti popolari nelle aree periferiche alla nostra si vedano: GELLNER Edoardo, *Architettura rurale nelle Dolomiti venete*, Cortina d'Ampezzo, Edizioni Dolomiti, 1988, pp. 256-263; BELLI Gabriella, *Ex voto, tavolette votive nel Trentino*, Trento, Temi, 1981; CHIOCCHETTI Alida, *Aspetti della pittura murale nella valle di Fassa* in "Mondo Ladino", 1-2 (1979), pp. 3-44; *Depènc a fresche Fasa, Pitture murali in Val di Fassa*, Vigo di Fassa, Istitut

Cultural Ladin, 1980; DOGLIONI Virginio A., *Case affrescate a Feltre. Le facciate decorate della città, un patrimonio artistico da salvare*, Feltre, Panfilo Castaldi, 1962; CLAUT Sergio, *Feltre, città dipinta*, Feltre, Castaldi, 1978; TAMIS Ferdinando - PELLEGRINON Bepi, *Primo elenco degli artisti agordini*, [Belluno], Nuovi Sentieri, 1973. Sulla pittura popolare nell'arco alpino si sono inoltre consultati: LEIDI Carlo, *I santi contadini*, [s.l.], Morgana, [s.d.]; SILVESTRINI Elisabetta, *Affreschi devozionali; pittura votiva e culto dei morti nella media ed alta Valtellina* in "Annali di San Michele", 2 (1989), pp. 146-178; PIANGIARELLI Paola, *Alcune pitture murali in Val d'Ayas (Valle d'Aosta)* in "Annali di San Michele", 2 (1989), pp. 179-192;

⁵ Per alcune notizie sul culto di santa Romina a Primiero e sulla chiesetta a Mezzano, ora scomparsa, si veda: NICOLAO Floriano, *Le chiese di san Giovanni e santa Romina nel territorio di Mezzano*, Martellago (Ve), Fantonigrafica, 1984.

⁶ Le schede n. 15, 16 e 17 elencate in appendice al testo si riferiscono rispettivamente al timpano sul fronte sud, alla nicchia sulla medesima facciata e a quella sulla facciata ovest. Ad esse rimandiamo per la descrizione dei dipinti.

⁷ CEREGHINI Mario, *Architetture tipiche del Trentino*, Trento, Monauni, [1966], p. 305 in alto. Si veda la descrizione alla scheda n. 9.

⁸ Ricordiamo che il libro è basato su materiale precedente il 1966, anno dopo il quale, a causa dell'alluvione che interessò anche Canale, si operarono numerose demolizioni e ristrutturazioni di edifici.

⁹ La n. 8, del 1676, è a Sacchet agordino.

¹⁰ Con due eccezioni a Canal San Bovo: il n. 1 del 1662 ed il n. 9 del 1678; ma l'iscrizione su quest'ultimo non la possiamo verificare.

¹¹ ARCHIVIO COMUNALE DI TONADICO, Estimo del 1681, c. 106: tra le proprietà di "Ugolino Scopulo quondam Andrea" è citato: «... una campo di starolli cinque in loco sotto San Giacomo stato come all'estimo precedente alla carta 159 del domino Angelo Custoia uxorio nomine...»

¹² Nella nostra ricerca di testimonianze sul pittore abbiamo verificato la sua assenza dalle zone contermini a Primiero e di più facile accesso per il Costoia: le valli di Fiemme e di Fassa (dove operò allora un altro agordino, Zuane Forcellini) ed il Tesino. Per le prime due abbiamo consultato, presso l'Assessorato alle attività culturali della Provincia di Trento - Ufficio catalogazione, la tesi di laurea di Alida CHOCCHETTI, *Aspetti della pittura murale nella valle di Fassa* (il testo, privo di schede e riproduzioni delle opere, è pubblicato in «Mondo ladino»: vedi sopra nota 4) e la tesi di laurea analoga (a.a 1976-1977) di Enrico CAVADA sulla valle di Fiemme. Per il Tesino abbiamo compiuto una verifica sul campo sulla scorta della *Ricerca storica del paesaggio antropico del comprensorio*, realizzata da Giuseppe GORFER per il Piano generale a tutela degli insediamenti storici del Comprensorio Bassa Valsugana e Tesino. Ringraziamo il dott. Fabio CHOCCHETTI dell'Istituto culturale ladino di Vigo di Fassa, il dott. Floriano MENAPACE dell'Ufficio catalogazione della P.A.T. ed il signor Silvio MURARO che ci hanno dato modo di consultare le opere citate.

¹³ Egli fu indubbiamente facilitato anche dalla buona, per allora, situazione dei collegamenti stradali. Ne riportiamo qui di seguito una sintetica descrizione (tratta da: TAMIS Ferdinando, *Storia dell'Agordino*, V, Belluno, Nuovi sentieri, 1986, p. 16) risalente al 1714: «Da questa parte sono due strade, che vengono d'Alemagna verso Agort, et Cividale, non così frequentate come quella di Cadore, per esser il camino molto stranio, et fuori del corso ordinario, l'una, che vien dalla Valle de Fiem, et Fassa a questo luoco della Chiusa, l'altra, che viene de Primiero più aperta potendosi far più d'una strada fin alla villa de Gosalto cinque miglia sopra Agort, ove s'affrontano le vie, che vengono di Primiero, et d'Alemagna, dalla qual parte patirono già quelli d'Agort alcuni danni nelle guerre passate dalli tedeschi, che ritornavano dall'assedio de Cividale.»

¹⁴ In TAMIS Ferdinando - PELLEGRINON Bepi, *Primo elenco degli artisti agordini*, pp. 32-41 sono citati un Antonio Costoia di Taibon (che operò come incisore dal 1714, a Canal San Bovo, al 1755 e morì nel 1766; era nato nel 1681 e quindi non può essere confuso con colui che abitò a Tonadico), suo padre Fioravante Costoia, chiamato anche Costa (era nato nel 1650, operò dal 1665 circa al 1714 e morì nel 1715) ed un Michele Costoia pittore, forse di San Tommaso agordino (dipinse nel 1686 un gonfalone ad Agordo).

Il cognome *Costoia* è oggi scomparso nella zona di Agordo, ma forse è stato sostituito da *Costa* che invece è tuttora molto diffuso e che, già a cavallo tra '600 e '700 era confuso, come abbiamo visto, col primo.

¹⁵ Il paese conta oggi una sessantina di abitanti e non conserva purtroppo alcuna testimonianza dipinta, dato che fu quasi completamente ricostruito, dopo che un incendio lo distrusse, verso il 1940. Da testimonianze orali, abbiamo tuttavia accertato la presenza in loco di dipinti analoghi ai nostri per impostazione iconografica.

¹⁶ Unica eccezione a questa omogeneità è costituita dal dipinto n. 2 ad Ormanico. Lo abbiamo incluso in questa elencazione a causa della sua prossimità cronologica alle altre opere e per una certa analogia compositiva, peraltro di difficile lettura a causa delle pesanti ridipinture. Ma la sua attribuzione a Zanbatista resta fra le più dubbie.

¹⁷ I nn. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 13 e 18.

¹⁸ Quest'uso dei personaggi *fuori scala* non è certo un'invenzione del Costoia: essi erano frequenti nella pittura, anche colta, dei secoli precedenti il '600, e venivano usati soprattutto nella raffigurazione di devoti e donatori delle opere. Quello che qui ci preme sottolineare è l'uso organico e reiterato che l'autore ne fa.

¹⁹ L'uso di «cartoni» era un'operazione all'epoca consueta e testimoniata, a Primiero, ancora nel '700. Si trattava di sagome in cartone che riportavano, a traforo, l'abbozzo dei vari personaggi. Appoggiate alla superficie dell'intonaco, esse venivano «spolverate» con un tampone e polvere colorata che, passando attraverso i fori praticati, lasciava la traccia delle figure sulla superficie da dipingere.

²⁰ Anche il raffronto dimensionale fra i soggetti analoghi dei dipinti porta ad escludere l'uso dei cartoni.

²¹ Nei dipinti n. 1, 7, 11, 13, 16 e 18.

22 Nei nn. 2, 4, 6, 8, 19 e 21. Questo confondersi di attributi materiali e spirituali è espressione della voluta indeterminatezza che all'epoca l'immagine della Madonna assumeva. Ambiguità che si mostrò funzionale, tra l'altro, alla legittimazione del potere temporale della Chiesa prima, e dei sovrani terreni poi. Sull'argomento si veda WARNER Marina, *Sola fra le donne. Mito e culto di Maria Vergine*, Palermo, Sellerio, 1980, pp. 134-148.

23 Nn. 6, 8, 9, 13, 19, 20, 21. La presenza dei cherubini è uno degli elementi di continuità nell'opera di Zanbata, soprattutto per l'identica posizione ad essi assegnata all'interno dell'economia del dipinto.

24 Nn. 13 e 18.

25 Unica eccezione alla descrizione sin qui data, è costituita dall'affresco n. 2, la cui attribuzione, come abbiamo già ricordato, è resa estremamente difficile dai profondi rimaneggiamenti subiti in epoche diverse.

26 Il rosario sarebbe infatti stato donato, secondo una tradizione avallata nel 1573 anche dal riconoscimento di papa Pio V, durante un'apparizione, direttamente dalla Madonna a san Domenico. Perciò i domenicani furono, assieme alle confraternite sorte ovunque sul finire del XV secolo i principali responsabili della larga diffusione di questo strumento di preghiera. Si tratta di un crescendo religioso che culminerà, nel 1716, con l'estensione a tutta la Chiesa della festa del rosario. Il dipinto del Costoia alluderebbe pertanto alla tradizione che abbiamo citato, propagandata in tutto l'Occidente da centinaia di dipinti e stampe raffiguranti l'evento.

27 Si veda sull'argomento, WARNER Marina, *Sola fra le donne*, pp. 347-358

28 Sul tipo iconografico della *Pietà* si vedano SCHMIDT Heinrich e Margarethe, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma, Città Nuova, 1988, pp. 207-210 e WARNER Marina, *Sola fra le donne*, pp. 240-258. Il tipo della *Mater dolorosa*, la cui diffusione ebbe inizio con la peste del 1348-50, esprimeva, all'epoca di Zanbata, una forma di culto controversa e non ancora del tutto codificata. La sua definizione e legittimazione, che furono negate nel 1506 da papa Giulio II, saranno ufficializzate, sull'onda della devozione popolare, solo dopo il 1727.

29 Questo tipo, perfezionato nel tardo XVI secolo con l'introduzione del serpente, schiacciato dal piede della Vergine (che non appare nel nostro dipinto), subirà un notevole affinamento nella Spagna del '600 e giungerà alla forma che oggi conosciamo dopo le visioni di Bernadette Soubirous, a Lourdes nel 1858. Dopo queste visioni Maria sarà ritratta da sola, senza il Bimbo, con veste candida e manto azzurro. Si vedano sull'argomento Heinrich e Margarethe SCHMIDT, *op. cit.*, pp. 218-223, WARNER Marina, *Sola fra le donne*, pp. 272-292 e HEINZ-MOHR Gerd, *Lessico di iconografia cristiana*, Roma, Istituto propaganda libraria, 1984, pp. 216-230. Proprio alla metà del '600, in Spagna, Francisco Pacheco, nella sua *Arte de la pintura*, fissò l'iconografia dell'Immacolata che raggiunse la perfezione nelle opere di Velázquez (m. 1660), Zurbarán (m. 1664), Ribera (m. 1652) e Murillo (m. 1682). Quest'ultimo, nella *Aranjuez conception* conservata al Prado, ritrasse Maria in età adolescente, entro un'aureola di raggi: un tipo propagandistico della

Controriforma, definito da pittori che spesso anteposero al risultato estetico l'intento antieretico.

30 Affreschi n. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 18, 19 e 21. Si discostano da questa impostazione *simbolica* per una più *naturalistica* i due dipinti n. 2 e 20 (quest'ultimo riferibile ad un tipo *affettuoso* di rappresentazione della Madonna), per i quali abbiamo già sottolineato la dubbia appartenenza al medesimo autore.

31 Unica eccezione, l'affresco n. 4.

32 Notiamo a questo atteggiamento alcune interessanti eccezioni. Il Bimbo dell'affresco n. 6 regge nella sinistra il globo sormontato dalla croce, simbolo della missione di redenzione. Quelli dei dipinti n. 7 e 8 si volgono, contrariamente al solito, verso destra, nella stessa direzione della Vergine, ma mantengono una posa del tutto simile agli altri. Quelli dei dipinti 13 e 21, infine, hanno le braccia aperte. E quello del n. 21 regge nella sinistra un piccolo fiore bianco (biancospino: prefigurazione della Passione o simbolo della concezione virginale di Maria?)

33 Dipinti n. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 18, 20 e 21 per sant'Antonio e n. 1, 5, 12, 14 e 20 per il Battista.

34 Come accade qui nei dipinti n. 20 e 21. Il primo dei due affreschi non ci sembra attribuibile con certezza a Zanbata, ma l'iconografia dei due santi ausiliatori è uno degli elementi di indubbia analogia tra le opere.

35 Dipinti n. 5 e 6.

36 Sono due gruppi: i nn. 5, 6, 8 e 16, per un certo verso; i nn. 1, 7, 11 e 19 per un altro.

37 La raffigurazione del Battista come asceta si spinse sino ad identificarlo, talvolta, col mitico Homo selvaticus. Sull'argomento si veda TOGNI Roberto, *L'uomo selvatico nelle immagini artistiche e letterarie. Europa e arco alpino (secoli XII-XX)* in «Annali di San Michele», 1 (1988), pp. 88-154.

38 Giovanni, di origini sacerdotali, ha incarnato, nel corso dei secoli diversi ruoli simbolici, tra cui alcuni legati all'anno agrario. Si veda sull'argomento: GUENON René, *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 216-218. E' evidente che il colore attribuitogli dal Costoia si riferisce ad un significato diverso da quello del martirio (rosso) oggi predominante nel calendario liturgico per il giorno del Battista.

39 Dipinti n. 1, 5, 12, 14 e 20.

40 Affreschi n. 1, 12 e 14.

41 Sull'argomento si veda HEINZ-MOHR Gerd, *Lessico*, pp. 175-179.

42 L'Autrice abbozza un'ipotesi globale per l'attribuzione dei dipinti nelle chiese di san Giovanni a Mezzano, di san Silvestro ad Imer, di san Vittore e di san Giacomo a Tonadico. Nel fare ciò indica la presenza a Primiero, verso la metà del '500, di Francesco NAURIZIO (originario di Norimberga ma vissuto a Borgo Valsugana) e dei figli Rocco, Lorenzo e Paolo. Sull'argomento si veda anche RASMO Nicolò, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982, pp. 231 e 318.

43 pagg. 94-115

44 Tra gli esempi più chiari di questo uso calligrafico della pittura possiamo citare i dipinti n. 6, 7, 8, 18 e 21 per la bocca, i nn. 6, 7, 8, 17, 18 e 21 per gli occhi ed i nn. 4, 11, 17, 19 e 21 per il naso.

45 Dipinti n. 1, 11, 16, 19 e 21.

- 46 Dipinti n. 1, 4, 6, 7, 11, 16, 18, 19 e 21.
- 47 Dipinti n. 4, 5, 6 e 18.
- 48 Dipinti n. 1, 3, 7, 8 e 17.
- 49 Dipinti n. 12 e 14.
- 50 Meno che nella santa Caterina del dipinto n. 2 e nel dipinto n. 13, ambedue probabilmente ridipinti e di incerta attribuzione.
- 51 A questa regola generale fanno eccezione solo i nimbi attribuiti al Cristo adulto, nelle scene della Passione (dipinti n. 3 e 14), dove il capo di Gesù è invece coronato da una raggiata cruciforme.
- 52 Nel dipinto n. 7 per la Madonna ed il Bimbo, nel n. 8 per il solo sant'Antonio, nel n. 11 per sant'Antonio ed il Bimbo e nel n. 19 per tutti i personaggi.
- 53 I dipinti con raffigurata la mandorla sono i nn. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 14 e 18; e, tra questi, i nn. 2, 6, 7 e 18 sono appunto arricchiti da una raggiata simile ai nimbi cruciformi che abbiamo visto usati per il Cristo della Passione.
- 54 Vedi WARNER Marina, *Sola fra le donne*, p. 146.
- 55 Come nel dipinto a Prade di Canal San Bovo, al n. 1 del catalogo del 1978. Sul vestiario dell'epoca e sul significativo uso dei colori si vedano: BRAUDEL Fernand, *Le strutture del quotidiano*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 282-301; PASTOUREAU Michel, *Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale* in "Rassegna", 23 (1985) pp. 5-13; BRUSATIN Manlio, *Il vestito nell'occhio: le leggi sartuarie veneziane* in "Rassegna", 23 (1985), pp. 14-20; BATTISTI Eugenio, *La metamorfosi dei colori* in "Rassegna", 23 (1985), pp. 32-43 e PASTOUREAU Michel, *L'uomo e il colore* in "Storia dossier", 5 (1987), inserto.
- 56 Dipinti n. 1, 4, 11 e 19.
- 57 Affreschi n. 1, 8, 16, 18 e 19.
- 58 Si confrontino le vesti dei dipinti 1, 11, 19 e 21 e quelle dei nn. 4, 6, 8 e 18.
- 59 Nella veste dell'arcangelo del dipinto n. 3, in quella di san Vittore al n. 6, nella corta casacca di santa Caterina al n. 7, nella veste di santa Romina e nel piviale del san Giuliano del dipinto 17, in quello del vescovo al n. 18 e nel manto di Maria al 19.
- 60 Affreschi n. 3, 4, 5, 6 e 20.
- 61 I cespugli sono presenti anche negli affreschi 3 e 5; le stelle le abbiamo già viste nell'aureola della Madonna, sempre al n. 5.
- 62 Sono presenti in quasi tutti i dipinti di più certa attribuzione: nn. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 20 e 21.
- 63 A noi possono ricordare certe poltrone gonfiabili in plastica trasparente prodotte, verso la metà degli anni '70, nel momento di maggior esaltazione delle strutture pneumatiche in architettura e nell'arredamento.
- 64 Non ci siamo addentrati, in questo lavoro, in campi estremamente importanti come quello della comparazione storica delle tecniche pittoriche e della tavolozza delle tinte usate. Campi che presuppongono una strumentazione tecnica e culturale che non possediamo. Per un significativo raffronto delle tecniche e dei colori medievali con quelli di Zanbatista si veda: OURSEL Raymond, *La pittura romanica*, Milano, Jaca Book, 1980, pp. 359-376.
- 65 Dipinti 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 18, 19, 20 e 21.
- 66 Nel n. 9 e nel trittico dei nn. 10, 11 e 12.
- 67 Dipinti 1, 3, 10, 12, 19, 21 e 21.
- 68 Dipinti n. 1, 3 e 19.
- 69 E' presente in quasi tutte le opere recanti iscrizioni: nn. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 17 e 18.
- 70 Sull'uso delle scritture esposte si veda PETRUCCI Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986 ed in particolare il capitolo nono sui *fenomeni devianti*, tra i quali anche quelli d'ispirazione popolare come questo del Costoia.
- 71 Il dipinto numero 5 riporta degli esempi di queste troncature.
- 72 La più interessante rimane senza dubbio quella con la firma di Zanbatista in calce all'affresco n. 11.
- 73 Dipinti 17 e 18.
- 74 Nn. 3 e 5.
- 75 LE GOFF Jacques, *La civiltà dell'occidente medioevale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 355.
- 76 Scheda n. 1: *Cristo crocefisso tra la Madonna e s. Giovanni e due devoti*, a Prade, in: *I dipinti murali*, p. 18. *Crocifissione con Sèn Micela Pozza di Fassa*, in: *Depènch a fresch*, p. 11. Attribuito a Zuane Forcelini di Agordo e datato 1658.
- L'analogia tra i due dipinti è resa evidente dalle posture di san Giovanni e della Vergine, dall'identico modo di disegnare le mani e le aureole, dal drappeggio del perizoma di Cristo e, soprattutto, dalle cornici. Queste sono costruite con due fasce gialle ed una bianca centrale, sopra le quali il pittore imprime delle decorazioni a stampo. Il tutto ricorda, visto da una certa distanza, una incorniciatura dorata di forma bombata o convessa. La datazione del dipinto di Prade potrebbe essere slittata, alla luce di queste similitudini, al 1654, data che appare in una iscrizione sulla facciata del medesimo edificio.
- 77 Scheda n. 47: *Crocifissione* a Mezzano in: *I dipinti murali*, p. 80. Firmata da «Agust. Landrise» e datata 1587. Scheda n. 4: *Giudizio universale* a Lamon in: CAVALLARI Annarosa, *La chiesa di S. Pietro apostolo di Lamon (Vicende storiche - Analisi architettonica e vicende costruttive - I dipinti)*, Belluno, Tipografia Bongiovanni, p. 17. Il dipinto è citato anche alla scheda n. 5, a pp. 196-197, della tesi di laurea *Le chiese di S. Pietro apostolo e di S. Daniele profeta a Lamon* discussa da Annarosa CAVALLARI presso l'università degli studi di Venezia - Facoltà di lettere e filosofia, a conclusione dell'anno accademico 1986-87.
- 78 Maria POGGI, nella sua tesi di laurea (*Affreschi popolari*) individua un gruppo di opere del medesimo autore (schede nn. 33, 34, 36, 38 del catalogo *I dipinti murali*) tra le quali la *Presentazione al tempio* che (v. Floriano NICOLAO, *Imèr storia, arte, vita*, Imer, Comitato turistico locale di Imèr, 1977, pp. 68-69 e 122) si può forse attribuire a Giuseppe Gubert Valassin.