

Giovanni Luca, Trieste

TRE ALTARI LIGNEI AI MARGINI DELLA VAL ROSANDRA

Il periodo tardo-barocco in Slovenia propone numerosi elementi d'interesse, dovuti soprattutto alla gran quantità di opere d'arte, quasi tutte degne di studio per la loro originalità e quindi, per il contributo che esse danno in parallelo alle regioni austriache e italiane. Tracce consistenti di questa vena creativa si colgono anche nelle zone terminali della cultura italiana, ad esempio nel Litorale settentrionale, lungo il bacino dell'Isonzo, ove però esiste praticamente una completa e omogenea fusione tra culture italiana e slovena. Invece nelle zone in cui non è documentabile la presenza di una scuola artistica attiva e rivolta su entrambi i fronti, i motivi per indagare divengono più cogenti.

È questo il caso degli altari lignei, che dalla seconda metà del XVII secolo formano una categoria altamente rappresentativa della scultura in Slovenia, in particolare grazie alla vitalità impressa dalla Scuola di Kobarid nella produzione di altari dorati. I tratti popolari delle statue isontine subiscono un'alta nobilitazione e giungono a costituire una vera e propria maniera, anche in quelle stesse zone remote di cui il presente articolo si occupa. I tre altari lignei ai margini della Val Rosandra – e al contempo della provincia triestina – testimoniano in modo singolare tale fenomeno, ciascuno con componenti in varia misura classicamente latine, slovene, o persino originariamente autoctone; tanto che una simile concentrazione di altari ad alto livello esecutivo in una zona provinciale porta a ipotizzare l'esistenza perlomeno di una committenza indirizzata verso obiettivi coerenti, se non addirittura di una scuola locale.

L'importanza del materiale usato nella realizzazione di opere d'arte è stata a lungo oggetto di discussioni tra cui la famosa disputa, all'epoca e nell'ambiente della *Scuola di Vienna*, tra Gottfried Semper e Alois Riegl.¹ Il primo, valente architetto, si distingue per una

¹ Epocali le opere di G. Semper, *Lo stile (Der Stil)*, Frankfurt am Main 1860 – München 1879–80), edizione italiana antologica a c. di A. R. Burelli, C. Cresti, B. Cravagnuolo, F. Tentori, Roma 1992, e di A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927. L'allineamento pressoché una-

classificazione tecnica delle varie parti che compongono gli edifici, dedicando a ognuna di esse una sezione, a seconda che si tratti di decorazione (cosiddetta *arte tessile*, in quanto derivata dal tessuto), della carpenteria – strutture in legno – o della tettonica. Sarebbe un errore considerare le sue idee semplicemente materialiste o positiviste, all'opposto di quelle del Riegl, il quale semplicemente pone l'accento su un aspetto per nulla tralasciato da Semper, ossia la *Kunstwollen*, che però nell'intendimento dello storico dell'arte tardoromana vede l'ingegno dell'artista (o dell'*atelier*) quale creatore di forme al di sopra della materia e della tecnica, valutate poco più che casuali.

Senz'altro un metodo corretto viene dalla più recente impostazione archeologica, in cui sono la quantità, la cronologia e l'ubicazione dei manufatti a stabilire in misura inconfutabile i termini reali della questione. In base a una simile esperienza è possibile ridimensionare le posizioni estetizzanti di certa cultura storico-artistica, al pari di altre eccessivamente tecnicistiche, retaggio di una visione archeologica deformata. Tutto sta nell'individuare l'oggetto d'arte così come ideato all'origine, con quella forma e con quel materiale; d'appresso è tuttavia necessario che il prototipo sortisca fortuna entro un'area geografica sufficientemente vasta. La tappa successiva è l'accoglimento della proposta all'interno di altre culture, da cui normalmente l'artista ricettore porta a evoluzione le forme originarie con lo stesso materiale, ovvero con un altro maggiormente disponibile o piuttosto tipico della cultura locale. Confrontando questo ragionamento con la realtà dei fatti l'importanza della tecnica ne esce in ogni caso rafforzata. Se è vero infatti che gli artisti furono sempre in grado di superare le difficoltà dei materiali nuovi e di rendere il loro prodotto praticamente uguale all'originale, non va scordato che proprio in quanto artisti desiderarono creare forme diverse; ed è innegabile che in questa impresa ricevettero un importante ausilio dal materiale impiegato. Che dire poi dei casi, assai più numerosi, in cui furono usati miratamente certi materi-

nime e giustificato della critica a favore del concetto di *Kunstwollen*, coniato e sostenuto dal Riegl (già in *Stilfragen*, Berlin 1893, ove affronta i motivi di decorazione presso le culture antiche), non deve portare a una valutazione sbrigativa del Semper il quale, pur nella visione dell'arte (soprattutto architettonica) in stretto legame con la tecnica, dichiara nella premessa di applicare anche il metro di classificazione estetico-formale, metodo poi mantenuto in concreto anche nella sua analisi.

ali per ottenere certi risultati, come indicano i capitelli in stucco (per esempio del Tempietto di Cividale)² o gli edifici in pietra in regioni in cui il mattone era predominante?³ Un esempio ancora più classico viene dalle traduzioni da mosaico ad affresco, ma si dànno anche numerosi fenomeni di imitazione meramente formale, come quando si *sbanda*⁴ dalla scultura lignea alla pittura;⁵ in questa fattispecie il materiale ha giuocato un ruolo marginale, imponendosi l'efficacia espressiva.

Non ci sono dubbi che seguire gli sviluppi morfologici di una categoria artistica all'interno di una cultura materiale diversa da quella originaria rivela aspetti assai interessanti, laddove lo spirito creativo degli artisti elabora con il tempo forme e caratteri originali, con una sensibilità e con una naturalezza tali da indurre a concepire il nuovo materiale allo stesso livello di quello usato fin dal principio per quel genere di opere. Anche qui il ragionamento è intuitivo, poiché come si è detto ogni produzione artistica – se di arte si tratta – si fonda solo in un primo momento sull'impiego della materia originaria, creando d'appresso nuove forme, grazie anche alle potenzialità espressive che il nuovo materiale mette a disposizione.

Un fenomeno simile avviene nella seconda metà del XVII secolo, per la produzione di altari lignei nel Litorale sloveno e soprattutto nella Benecja slovena e friulana.⁶ Il legno induce a virtuosismi

² Si veda la produzione di capitelli in pietra per le colonne del presbiterio, in stucco per gli altri decori; un'opera monografica: S. Tavano, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, Udine 1990, pp. 62–67.

³ G. Luca, *L'abbazia di Summaga tra l'Alto Medioevo e il Romanico europeo*, Trieste 2000, p. 36; osservazione sull'architettura dell'Asia Minore ripresa da R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, (ed. italiana Einaudi) Torino 1986, pp. 134–135.

⁴ D. Gioseffi, *Storia della pittura dal IV all'XI secolo*, I vol. della serie *Storia della pittura dal IV al XX secolo*, De Agostini, Novara 1983, p. 208, ove si parla di «sbandamento di codice» come acquisizione di forme descrittive proprie dell'oreficeria da parte della miniatura carolingia.

⁵ Importante menzione per la traduzione di caratteristiche di scultura lignea di ambito tirolese, all'affresco della Crocifissione nella cripta di Aquileia: M. Semff, *Appunti sulla scultura lignea del Friuli*, in *La scultura lignea in Friuli*, Atti del Simposio Internazionale di Studi, 20/21 ottobre 1983, Plaino (Udine) 1985, p. 113; parallelo tratto da T. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, p. 27.

⁶ S. Vrišer, *Leseni oltarji in prižnice 17. in zgodnjega 18. stoletja*, in *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, pp. 11–37.

assai più arditi rispetto al marmo e alla pietra in generale e porta facilmente allo scatenamento della fantasia espressiva. Se poi guardiamo al Barocco seicentesco, gli stimoli per accrescere la già notevole vivacità decorativa non mancano di certo. Ci si attenderebbe di osservare in misura diffusa strutture e moduli architettonici uscire dalla staticità e dalla fisicità, per compiere movimenti sinuosi e privi di peso, fino a coinvolgere le colonne, i pilastri e gli architravi stessi in una concertazione pittoricistica di spirito barocco animato però, questa volta, dall'alleggerimento della materia.

In effetti tutto quanto ora immaginato avviene nelle regioni ove la scultura lignea è da sempre una disciplina madre, ma inizialmente non in misura tanto accentuata. L'imitazione delle configurazioni marmoree vede riproposti i semifastigi tronchi sormontati o affiancati da statue, mentre i moduli architettonici classici sono mantenuti entro i limiti. Accanto si sviluppano apprezzabili concessioni alla decorazione, ad esempio nelle cimase plastiche giuocate su schemi curvilinei, che si articolano in palme intrecciate e a volute. Nel bilancio finale tuttavia si conserva fino all'ultimo quarto del XVII secolo una sostanziale fedeltà all'architettura rinascimentale o manieristica in marmo,⁷ pur con un innegabile incremento di levità e di inusuale vivacità, aspetti peraltro assolutamente naturali per i maestri intagliatori. Manca per il momento, tanto nella fascia alpina orientale quanto in quella pedemontana, una mentalità che porti fino alle estreme conseguenze le potenzialità del materiale, in modo tale che le opere lignee assurgano a categoria in sé, distinta da quella litica proprio in virtù di una lavorazione dedicata e di una decorazione originale.

In assenza di questa situazione, anche l'altaristica lignea del Litorale e dell'Isontino si omologherebbe al graduale trapasso dall'esuberante barocco seicentesco, fondato su basi classiche, al barocco settecentesco, che si evolve rispetto a esso in formule stereotipate e improntate a una maggiore leggerezza. Sennonché, all'interno di una società borghese municipale e plebana, nasce un modo di lavorazione originale: quello che dalla letteratura specialistica viene definito comu-

⁷ B. Uršič, *L'arte nel Goriziano dal Seicento all'Ottocento*, in *Atti del Seminario di Studio dell'Istituto di Storia Sociale e Religiosa di Gorizia*, ottobre-novembre 1986, Gorizia 1988, p. 77.

nemente *cartilaginoso*, in tedesco reso con *Knorpelwerk*.⁸ Sorge in area slovena, con centro a Caporetto, ossia nel bacino dell'Isonzo, e si alimenta della perizia e dello spirito fantasioso di abili artigiani falegnami-architetti, di intagliatori, ma anche di indoratori.⁹

Gli studiosi hanno ricostruito in modo corretto ed esauriente le figure artistiche della scuola di Kobarid (Caporetto), individuando nella famiglia Vrtav (Ortari) gli iniziatori della nuova maniera di scolpire gli altari in legno. Sono emerse anche definite personalità di indoratori, come Lukas Scharf, o di committenti, quali Tomaso Turcut, o Tuscut;¹⁰ tuttavia sono gli Vrtav i veri autori del cambiamento, a cominciare dal suo capostipite Urh, e dal figlio Jernej, ovvero la vera figura geniale della famiglia, sino ad arrivare nel Settecento con Anton, a rappresentare da ultimo la stirpe degli illustri intagliatori.

Per comprendere l'ambito culturale dei vari altari è utile in primo luogo tenere presente alcuni criteri basilari. Tra i caratteri peculiari dell'architettura altaristica litoranea¹¹ si deve considerare ad esempio il progressivo allungamento in altezza, man mano che ci si allonta-

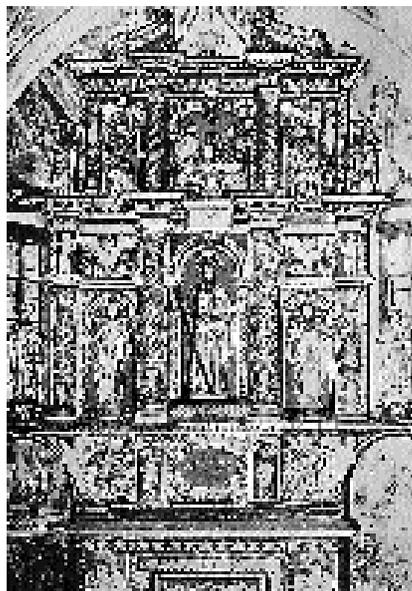
⁸ Cfr. B. Uršič, *Altari lignei della bottega d'intaglio di Kobarid (Caporetto)*, in *La scultura lignea in Friuli ... cit.*, p. 125 *et alibi*.

⁹ B. Uršič, *L'arte nel Goriziano dal Seicento all'Ottocento*, cit., p. 84, ove si vede in ambito austriaco una pari leggerezza di forme, che tuttavia rimane assai elegante, senza addivenire a livelli espressivi né alla stilizzazione provinciale tipici della Slovenia; Id., *Altari lignei della bottega d'intaglio di Kobarid (Caporetto)*, pp. 121, 123, con un riassunto della storia degli studi sulla bottega di Caporetto.

¹⁰ Appena con E. Cevc, *Goriška v slovenski umetnostni preteklosti*, »Goriški zbornik«, 1947-1957, Gorica 1957, p. 38 e con T. Venuti, *Le botteghe d'intaglio di Caporetto*, »Ce fastu? – Sot la nape«, (con la collaborazione di F. Rupnik), 2-3, Udine 1981, pp. 27-37, si sono chiarite definitivamente e con sicurezza le rispettive identità dell'indoratore Lukas Scharf, e delle sue origini, e di Tomaso Tuscut, entrambi dell'ambiente alto-isonzino di Caporetto, entrambi precedentemente scambiati per gli autori fondamentali degli altari di S. Andrea a Cravero il primo, e della parrocchiale di Forame d'Attimis il secondo, e questo basandosi sulle iscrizioni. Alla fine invece emerse come principale la scuola degli Vrtav, con Jernej primo maestro, e si comprese nondimeno l'importanza di un indoratore come Lukas Scharf all'interno della bottega; tra i contributi più significativi si veda anche G. Marchetti – G. Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956.

¹¹ M. Zeleznik, *Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji*, »Zbornik za umetnostno zgodovino«, n. v. IV, 1957, pp. 131-182.

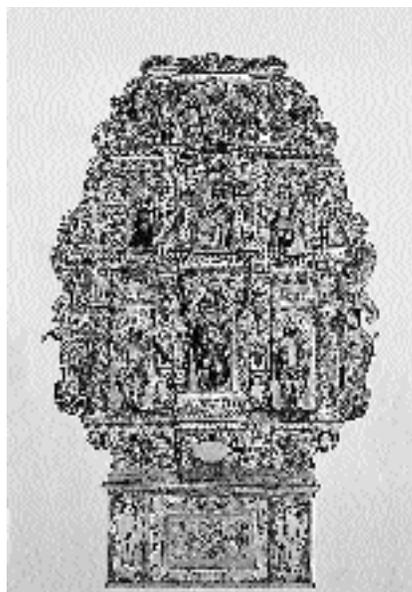
RAZPRAVE IN ČLANKI



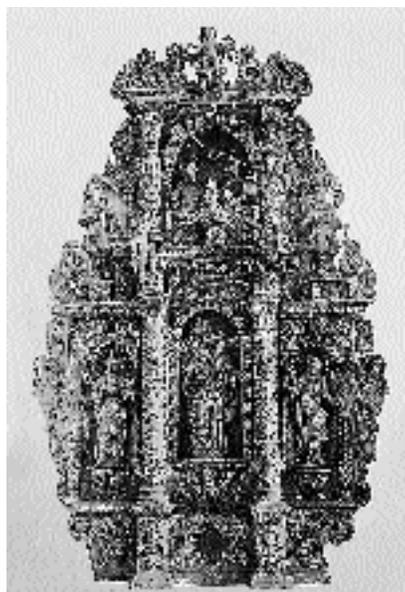
1. Urh Vrtav, altare maggiore, Svino, chiesa di S. Andrea, 1678



2. Jernej Vrtav, altare laterale, Kožbana, chiesa di S. Silvestro, 1687



3. Jernej Vrtav, altare maggiore, Britof ob Idriji, chiesa di S. Canciano, fine XVII sec.



4. Jernej Vrtav, glavni oltar, Golo Brdo, chiesa Madonna del Lago, fine XVII sec.

na dalla cultura latina ma non solo; va rilevata pure l'articolazione delle strutture, con aggiunte di moduli e di mensole laterali, e l'incurvamento dei prospetti che ottengono forme concave in pianta; soprattutto si impone come fondamentale il repertorio decorativo, attraverso la selezione tipologica e ancor più le modalità interpretative.

Tra i primi esemplari della bottega di Kobarid compaiono strutture abbastanza classiche, senza eccessivi aggetti laterali.¹² L'altare maggiore di Svino (1678), intagliato probabilmente da Urh Vrtav (fig. 1), si presenta con una tripartizione dell'ancona, ai lati della quale sorgono due mensole con statue; l'inquadramento è ordinato e contenuto, con poche esuberanze rispetto alle colonne e alle trabeazioni, tanto nel primo quanto nel secondo e ultimo ordine. Si comincia tuttavia a intravedere lo spirito dell'intagliatore, che utilizza minutamente ogni sporgenza e ogni rientranza che si presentino e, come se non bastasse, ne inventa egli stesso, astraendo dal patrimonio decorativo classico. Qui il pudore limita la *verve* del capostipite ma viene superata la timidezza attraverso la stilizzazione dei fusti tortili, con microscopiche perline, minuscoli motivi vegetali e testine reggi-colonna alla base, fino all'elaborazione di cortine vegetali o a dente di cane, collocate a decoro delle trabeazioni. Insomma si intuisce di lì a poco l'entità degli sviluppi sotto il maggior rappresentante della famiglia, il figlio Jernej.

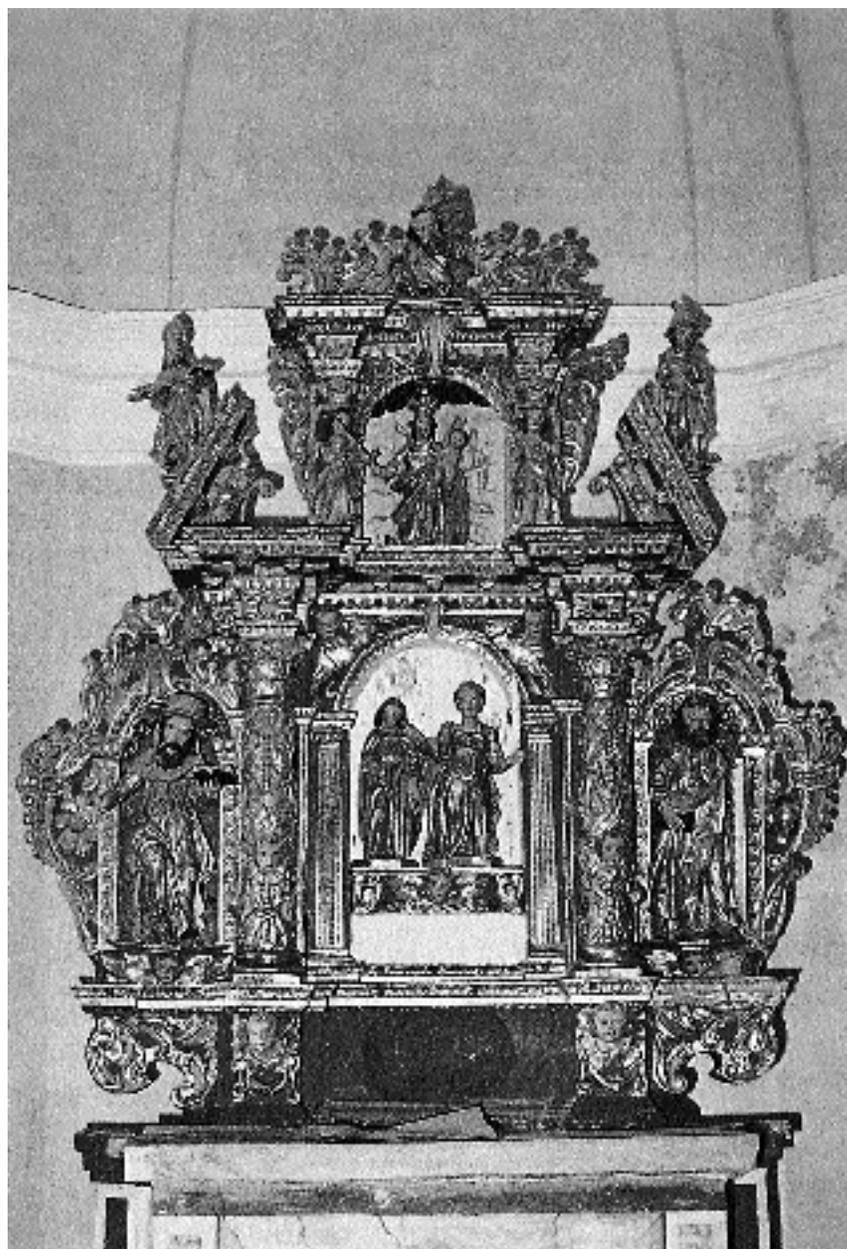
L'altare laterale di S. Silvestro a Kožbana (fig. 2) propone un accentuato movimento sinuoso, ottenuto con insistente giuoco di sporgenze e di rientranze, in cui gli ovuli o le creste delle palmette sono ridotti a piccoli bottoni gibbosi, che si estroflettono quasi come piccoli palloncini annodati; si nota in ciò una rottura degli schemi classici. Un conseguente pittoricismo umoristico investe le figure, che dunque ricevono adeguata ambientazione per il loro carattere espressivo popolare.

In opere successive, ad esempio nella chiesa di S. Canciano a Britof ob Idriji (fig. 3), o della Madonna del Lago a Golo Brdo¹³ (fig. 4), lo scultore Jernej Vrtav si ingegna anche come falegname-architetto: sostenuto in questo dalle notevoli possibilità offerte dal legno, egli conferisce tramite la decorazione una forma ovale ai prospetti, volutamente allusivi a un ostensorio. Le testine di cherubi sono oramai

¹² B. Uršič, *Altari lignei ... cit.*, figg. 155, 157, 160-161.

¹³ *Ibid.*, p. 125.

RAZPRAVE IN ČLANKI



5. Altare, Rauna sopra Cernizza (Ravne nad Črničami), chiesa Ss. Giovanni e Paolo, 1687

parte della rifinitura, mentre nell'insieme si ha l'impressione di non scorgere più un solo centimetro sottratto dall'opera d'intaglio; tutto si muove, nulla è spoglio o senza ornamento. Se il percorso culturale barocco ha fondamento nella solidità vigorosa e ostentata delle strutture per raggiungere il suo apice nell'esonazione delle masse, animate dall'energia liberata, con il *Knorpelwerk* le masse lignee non interpretano più il peso e la forza propri della pietra, bensì raggiungono il massimo di espressività nella frammentazione dinamica dei mille piccoli arricciamenti e rigonfiamenti.

Un esemplare ancora, datato al 1687, sito nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Ravne nad Črničami (Rauna sopra Cernizza)¹⁴ (fig. 5) può rientrare nell'ambito della scuola di Caporetto, anche se spicca maggiormente per il provincialismo espressivo, piuttosto che per l'uso del *Knorpelwerk*.

La situazione nell'orbita cronologica e geografica attorno a questo centro produttivo è di semplice lettura. Da un lato, come s'è visto, solo dall'ultimo quarto del XVII secolo si ha una vera svolta rispetto agli schemi classicamente barocchi; dall'altro lato la produzione coeva nelle zone del Litorale più remote da Kobarid o dall'Alto Isonzo tende a conservare nei principi il modo classico, pur evidenziando chiare componenti derivate dalla Benecja (o dalla Slavia friulana).

In area slovena testimoniano un classicismo ancora abbastanza integro gli altari di Neblo e di Neverke (metà circa del XVII secolo),¹⁵ ove la rigorosa impostazione architettonica lascia un discreto margine per l'elegante decorazione lignea dorata e per la resa espressiva delle statue: si intuisce lo spirito espressivo della cultura slovena, e al contempo il mantenimento di schemi strutturali latini.

Per comprendere meglio le presenze slovene in altari sostanzialmente classici, nulla di meglio di un confronto con esemplari di zone limitrofe, la quale tuttavia propone risultati differenti. L'area trevigiana pedemontana attorno a Conegliano si presta ottimamente al caso, in quanto più strettamente legata al barocco ufficiale, anche se si esprime con un idioma di provincia. Lo si nota chiaramente in un al-

¹⁴ B. Uršič, *L'arte nel Goriziano ... cit.*, pp. 84-86.

¹⁵ S. Vrišer, *Leseni oltarji in prižnice 17. in zgodnjega 18. stoletja*, cit., pp. 12-13, 22-23.

tare inedito del 1642, depositato fino al 1998 circa presso il Monastero benedettino di S. Cipriano a Trieste¹⁶ (fig. 6), ora proprietà di un privato a Padova.¹⁷ I lineamenti classici si evolvono qui organicamente rispetto ai modelli, non come avviene nell'Alto Isonzo sotto l'impulso di una diversa concezione del manufatto. Le colonne e i coronamenti si mantengono fedelmente aulici, ma soprattutto le statue superiori e le teste cherubiche (le sole figure originarie), che ben poco risentono della caratterialità provinciale. Maggiore libertà interpretativa si riscontra nei motivi di decoro, ad esempio nelle cimase laterali, descritte a palmette schematizzate e a volute schiacciate entro contorni quadrangolari; sulla sommità pendono d'ambo le parti cespi vegetali bicromatici, anch'essi sclerotizzati nella forma. Lo sfondo dell'ancona si presenta gradevolmente a scacchi. Racchiudono l'ancona, sopra e sotto, bordure sempre stilizzate: vi sono rosette entro semicerchi nel bordo inferiore, mentre in quello superiore compaiono nell'ordine una prima fascia vegetale a meandri geometrici sopra una bordura a mezze foglie, una seconda fascia di gigli, anch'essi ordinati a sinusoidi e infine, proprio sotto la copertura, una striscia a dente di cane. Nell'insieme vi è un chiaro intento di ravvivare e di personalizzare – nei punti consentiti – la decorazione; lo si trova applicato anche nella cimasa laterale, oltre che nelle forme viste poc'anzi, ciò che inevitabilmente comporta un leggero distacco dalla concezione classica.

Un gruppo di tre altari, anch'essi inediti, si offre all'attenzione, poiché tutti databili alla seconda metà del XVII secolo e tutti e tre siti in rispettive chiese del Comune di Dolina (S. Dorligo della Valle,

¹⁶ L'esemplare non era conosciuto, finché si trovava presso il monastero benedettino; dai lineamenti pare potersi assegnare alla produzione barocca tra Bellunese e Trevigiano, così come si può comprendere dal pregevole studio: G. Ericani, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a c. di A. M. Spiazzi, Verona 1997, pp. 67 e ss.

¹⁷ I precedenti proprietari dell'altare secondo le notizie ufficiali sarebbero rientrati in possesso dell'oggetto, dopo che per alcuni anni era stato depositato presso il monastero di clausura benedettino. Successivamente, il 6 dicembre 2000 l'altare è stato venduto telefonicamente all'asta all'attuale proprietario, presso la *Stadion, Casa d'aste, Trieste*, Asta 5-6-7 dicembre 2000, Ronchi dei Legionari 2000, lotto 559. Del vincolo si è occupata la dott.ssa Giuliana Ericani della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, alla quale vanno i ringraziamenti anche per le indicazioni storico-artistiche sul manufatto.

provincia di Trieste). La zona in questione sarebbe da immaginare lungo tutto questo periodo appartenente alla cultura latina,¹⁸ quindi senza particolari innovazioni del tipo osservato nell'Isontino. Invece le sorprese non mancano, specie se viene utilizzato come metro di paragone l'esemplare di area veneta appena descritto.

All'interno della chiesa di S. Bartolomeo, costruita nella località di Mačkovlje (Caresana), trova posto un pregevole altare dorato barocco, databile per le sue componenti e grazie all'iscrizione su un architrave posteriormente al 1652¹⁹ (fig. 7). A un primo approccio parrebbe di doverlo attribuire ad artisti provinciali del primo Barocco, ma proprio il confronto con l'esemplare ex S. Cipriano sgombera il campo da ipotesi tanto riduttive. Gli elementi decorativi appaiono in questo caso fedeli alla tradizione classica: l'impostazione architettonica è molto corretta, con i fusti delle colonne in finto marmo nero; piuttosto i due ordini di semifastigi sono gli unici ad accennare tipologicamente alla fantasia estroversa barocca. Ciò che in sostanza porta l'esemplare di S. Bartolomeo in linea espressiva con la cultura slovena è la lavorazione delle forme originariamente classiche, e stavolta sono le statue a giuocare il ruolo principale. La coreografia si articola con la Madre Regina e Bambino nella nicchia principale, circondata da S. Rufino reggente una città (Assisi?)²⁰ a sinistra, da San Bartolomeo con libro e penna e piede alzato a destra. Già in questo primo ordine gli sguardi, i tratti dei volti, i gesti e i panneggi addiventano a un carattere cordiale, umoristico e vivace, il quale pervade l'intero prospetto, a partire dal secondo ordine col busto di Dio Padre posto su nube all'interno di un quadrilobo, in atteggiamento familiare, per concludere col Redentore in copertura. Entrambe le persone divine sono degnamente affiancate da coppie di angeli, simili più che altro a comici da *cabaret*.

Si è già detto della decorazione sostanzialmente classica, per la quale tuttavia va osservato un diffuso movimento particolare. I plinti delle colonne sono a cespi di palme rigonfi; sulle mensole late-

¹⁸ S. Vrišer, *Leseni oltarji in prižnice 17. in zgodnjega 18. stoletja*, cit., pp. 25–37, con esempi di altari di piena concezione latina, in aree maggiormente vicine al mare.

¹⁹ G. Cuscito, *Le chiese di Trieste*, Trieste 1992, pp.115–116.

²⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (LCI), Freiburg 1990, vol. VIII, c. 291; G. Cuscito, op. cit., p. 116, suggerisce di identificare la figura con San Rufo, purché non lo si confonda con Rufo da Capua.

RAZPRAVE IN ČLANKI

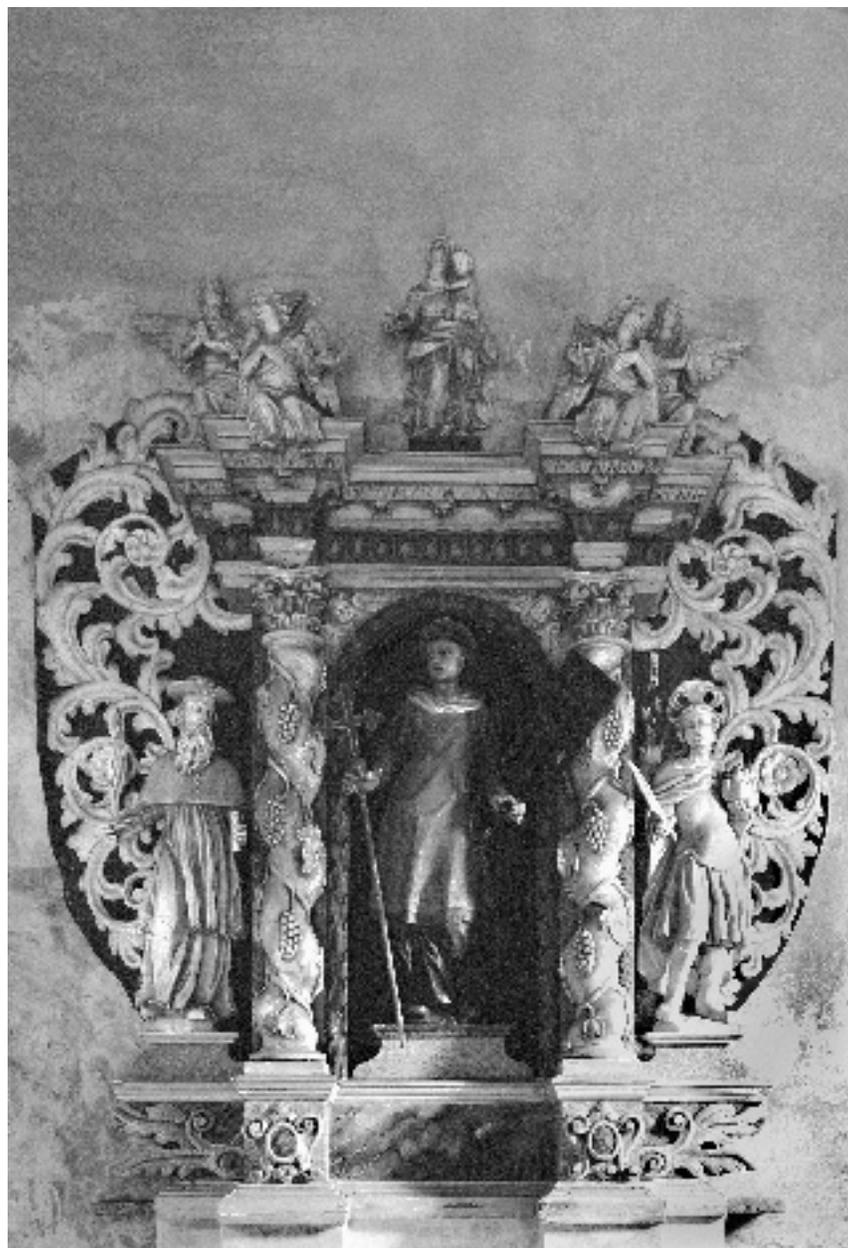


6. Altare, Padova, collezione privata (già a Trieste, monastero S. Cipriano), 1642



7. Altare di S. Bartolomeo, Caresana (Mačkovlje), chiesa di S. Bartolomeo, dopo il 1652

RAZPRAVE IN ČLANKI



8. Altare maggiore, S. Lorenzo (Jezero nad Borštom), chiesa di S Lorenzo, terzo quarto XVII sec.

rali le cornici sono dello stesso tipo di quelle di S. Cipriano, ma risolte con armonia e grazia, da foglie e da riccioli mai rigidi o costretti. Concludono il primo ordine una trabeazione sporgente e incurvata, percorsa da rosette entro cerchi, un fregio a dente di cane, un secondo a ovuli e, a sostegno fittizio della copertura, una serie di travetti inframezzati da fiori dipinti in oro su fondo rosso. Nei due ordini superiori si ripete la stessa guarnizione, arricchita da una fascia vegetale per i semifastigi.

Una considerazione generale dell'opera può illustrare sinteticamente il suo carattere, qualora si osservi l'efficace interpretazione del rivestimento aureo, messo totalmente in risalto dall'accurata lavorazione poliedrica e sfavillante delle superfici. V'è d'aggiungere che l'altare di S. Bartolomeo a Mačkovlje è l'unico dei tre della provincia triestina in ottimo stato di conservazione, e ciò grazie all'interessamento del parroco Žarko Škerlj, in carica nel 1990, nonché ai restauri operati dalla ditta Lizzi di Artegna.²¹

Quasi alla sommità dell'altipiano carsico, prospiciente la Val Rosandra sorge la chiesetta di S. Lorenzo (Jezero, nad Borštom),²² ove è conservato un altare ligneo quale unico oggetto di pregio, versante in pessimo stato (fig. 8). Eppure esso è l'esemplare più aulico ed elegante del gruppo qui studiato. Si compone di un unico ordine senza cimasa superiore, bensì con coronamento statuario. Al centro è collocata la figura di San Lorenzo, la sola policroma, recante a sinistra una croce astile e a destra una graticola in miniatura, *pars pro toto* del letto ardente. Si pongono a fianco in monocromia bianca – come tutto l'altare – i due principali agiografi di San Lorenzo: a sinistra San Girolamo in abito clericale da dottore della Chiesa e a destra San Giusto reggente la città di Trieste.²³ Sopra la copertura, rispettivamente al centro e sui due coronamenti sporgenti dei capitelli, si erge la Madonna con Bambino, affiancata da due coppie di angeli oranti.

²¹ Dall'archivio parrocchiale risulta che l'altare fu consegnato al parroco di allora, Žarko Škerlj, dal «signor Lizzi di Artegna», in data «22/10/1990».

²² G. Cuscito, *Le chiese di Trieste*, cit., p. 114.

²³ *LCI*, vol. V, cc. 277–290; vol. VI, cc. 519–529; vol. VII, cc. 374–380. La statua di San Girolamo non crea problemi nell'identificazione, mentre quella di destra potrebbe anche essere interpretata come Sant'Agostino, reggente la Città di Dio, o la Chiesa; a ciò si sarebbe indotti dalla narrazione agiografica del secondo padre della Chiesa, assieme a Girolamo, attorno alla figura del martire Lorenzo.

S'era accennato all'eleganza classica palesata dall'opera; ne deriva conferma in primo luogo dalle statue, che pure nella loro caratterizzazione provinciale, a volte un po' dura nei tratti, mostrano un'espressività pacata, armoniosa, efficacemente concertata con la conduzione dei panneggi. La decorazione è in assoluta coerenza con la scenografia. Nella predella si ha come sfondo ai rilievi un finto marmo di tonalità bruno-rossastra, la quale si ripete nelle finiture; entro i riquadri laterali sono messe a rilievo due ali con riccioli, mentre nelle zone sotto i plinti sono posti due clipei incorniciati, alla maniera degli stemmi nobiliari. Alzando lo sguardo all'ancona vera e propria si consideri in primo luogo l'inquadratura di San Lorenzo, costituito da due colonne a torciglione percorse da girari di vite, che si lasciano assegnare all'ultimo quarto del XVII secolo. Tale indicazione è corroborata anche dalla lavorazione dei decori: primi fra tutti, i grappoli d'uva appaiono leggermente schematizzati o costretti in forme poco plastiche. Ma un limite al plasticismo si percepisce anche nelle cimase delle mensole laterali, fungenti da sfondo ai due dottori della Chiesa; le palme a volute con rosette al centro si librano con fluidità e padronanza tecnica, senza tuttavia prorompere dalla compostezza classica, all'indirizzo della drammaticità barocca. Anzi, certe nervature delle foglie e dei petali giungono a contenere l'esuberanza da un lato, a *manierare* i motivi ornamentali dall'altro. Tale effetto si accentua naturalmente nelle finiture architettoniche, quali la corona vegetale della nicchia di San Lorenzo, le bordure a serpentina dietro le colonne e la fascia a palmette geometriche sopra la prima trabeazione: tutti motivi realizzati in bruno-oro, colore già osservato per la finta marmorizzazione, ma presente anche nello sfondo – un po' più rossastro – delle cimase. Contenuta e per nulla enfaticizzata è l'ultima zona della trabeazione, con travetti stilizzati senza più alcuna suggestione dinamica o statica, i quali concordano col soprastante minuto fregio in acanto. Chiude il bordo di copertura, sopra cui siedono la Madonna e gli angeli del gruppo superiore.

Nell'altare di S. Lorenzo si avverte senza esitazione la presenza di un'educazione latina, del tutto assente in un esemplare analogo a Rozarijo (Slovenia) risalente ad alcuni anni prima,²⁴ in cui lo stesso tipo decorativo della cimasa a intreccio vegetale si risolve con strisce

²⁴ S. Vrišer, *Leseni oltarji ... cit.*, pp. 31–32.

curvilinee annodate senza alcuna fluidità e in assoluta astrazione dal naturalismo. Un parallelo può essere istituito con l'altare di S. Mattia, a Martignacco presso Cernizza (1630),²⁵ per via dell'organizzazione a riquadro unico, affiancato da due statue su mensole (fig. 9), ma soprattutto per la decorazione classica dell'architettura; il limite invece sta nel carattere nettamente più provinciale di questo esemplare, lontano dalla classicità di S. Lorenzo.

Il più recente altare di questo gruppo si trova nella chiesa della SS. Trinità a Kroglje (Crogole), a breve distanza da Dolina,²⁶ ed è quello che contiene i più significativi elementi di scultura lineare slovena (fig. 10). L'edificio è datato per indicazioni esterne tra il 1662 e il 1682, rispettivamente da un'iscrizione sulla guglia del cancello e da un'altra sul portale. Anche la situazione del corredo interno parla in favore di due fasi, ove l'altare stesso cela un settore degli affreschi, in particolare la figura dipinta di San Matteo evangelista. Oltre a poter assegnare dunque l'altare alla fase del 1682, si può costituire il dubbio che esso non fosse concepito per la chiesa di destinazione. Un'altra ipotesi, ardita ma plausibile, vedrebbe piuttosto gli artisti intagliatori, autotoni o forse isontini, realizzare l'opera in laboratorio a sezioni staccate finalizzate al trasporto e più semplicemente all'ingresso in chiesa; senonché nel montaggio definitivo avrebbero avvertito l'inconciliabilità parziale con i dipinti, ma assieme ai committenti avrebbero preferito non modificare l'altare, vista la sua alta qualità, e sacrificare una parte della decorazione pittorica, tra l'altro occultata in misura più che accettabile. L'idea che il manufatto avesse una diversa collocazione originaria deve sicuramente cadere, poiché le sue caratteristiche sono da assegnare proprio all'ultimo quarto del XVII secolo, evitando rialzamenti o ribassamenti notevoli.

L'altare ha una struttura a due ordini ma ad ancona singola, senza dunque tripartizione, ed è completa di mensa alta circa un metro con un prospetto in finto marmo, scandita allo stesso modo della zona superiore figurata. La scena principale mostra in policromia e in oro la Madonna, incoronata dalle tre persone della Trinità; vi è una

²⁵ E. Cevc, *Kiparstvo na Slovenskem med Gotiko in Barokom*, Ljubljana 1981, pp. 278–280, fig. 214.

²⁶ G. Cuscito, *Le chiese di Trieste*, cit., pp. 100–101.

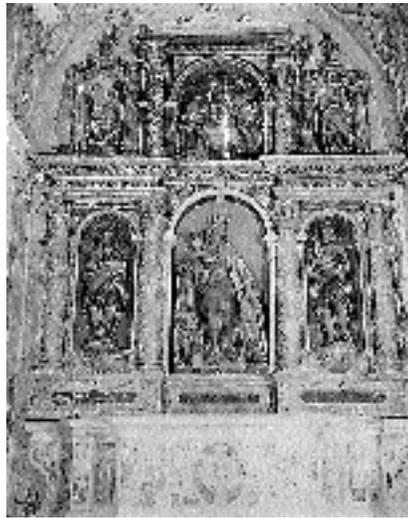
RAZPRAVE IN ČLANKI



10. Altare, Crogole (Kroglje), chiesa SS. Trinità, ultimo quarto XVII sec.



9. Altare di San Mattia, Martignacco presso Cernizza, 1630



11. Altare, Gračišče, chiesa S. Maria Madre di Dio, metà XVII sec.



12. Anton Vrtav, altare dei, Sužid, chiesa Ss. Tra Re, 1764

prima incorniciatura, formata da due paraste con fusti merlettati da girari floreali rossi e oro su fondo azzurro; più a lato si erge la seconda cornice: due pilastri perlinati con losanga centrale, semicelati da un prospetto di colonne. Quest'ultimo funge anche da cimasa e si articola secondo un allineamento convergente al centro, costituito parte per parte da due colonne tortili e da una a torciglione, percorsa da tralci di vite. In pratica, a sostituire le consuete scene laterali viene proposto questo movimentato giuoco architettonico, il quale non manca di produrre effetti altrettanto vivaci nelle coperture, che risultano spezzate e frastagliate;²⁷ si determina così un allineamento quasi roccioso, grazie anche alle aspre bordure a dente di lupo, che suggeriscono come in altri casi le travature a vista. La cimasa superiore a semifastigio è arricchita da due putti laterali con un terzo sulla sommità, al fine di attirare l'attenzione sulla nicchia superiore. Ora è vuota, ma un tempo accoglieva la scena dell'Epifania, con due Magi a fianco del Bambino stante; tale gruppo fu indebitamente sottratto nell'aprile 1983.²⁸ Come anticipato, si è dunque nell'ambito degli altari a pianta spezzata, riscontrabili con maggiore frequenza alla fine del XVII secolo; tuttavia, mentre in questa categoria l'andamento classico dell'altare tende alla concavità del prospetto, qui a Crogole, proprio in virtù dell'angolatura dei corpi laterali invece dell'apertura, si assiste nella fattispecie a un disarticolamento a prospettiva inversa, per cui l'architettura non attrae la vista al centro, ma al contrario sporge verso l'osservatore.

Lo spirito dell'opera è il più popolare di quelli sin qui riscontrati, ma al tempo stesso il più affine alla scuola di Kobarid, così che è lecito supporre la mano di un artista vicino alla scuola isontina. La descrizione dell'unica scena superstite, coi volti tondeggianti e con le piccole labbra sporgenti, con le nuvole a matassa riccioluta, assieme alla vivace bordura prima osservata, ci conducono non lontano da Anton Vrtav e dal *Knorpelwerk* già manierato. Un provincialismo di matrice diversa, che tuttavia non è poi tanto remoto da quello di

²⁷ B. Uršič, *Altari lignei ... cit.*, p. 127.

²⁸ *Opere d'arte sacra trafugate in Friuli Venezia Giulia (1983-1996)*, a c. del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1997, scheda per la Provincia di Trieste (a c. di C. Barberi) n.1, pp. 84-86.

Kroglje, si nota a Gračišće (Gallignana) in Istria, nella chiesa di S. Maria²⁹ (fig. 11). Analogie, solamente culturali, si possono cogliere invece nell'altare dei Ss. Tre Re a Sužid (fig. 12) poiché, malgrado che la cronologia non sia chiara,³⁰ un'iscrizione lo assegna al 1764. D'altra parte non sembra tanto fuori luogo ribassare la datazione dell'altare di Kroglje sino alla fine del XVII secolo, poiché non vi sono elementi esterni a stabilirne l'epoca di costruzione. Come valutazione generale si può supporre un'età di poco successiva al *Knorpelwerk* di modo classico, ovvero in una situazione in cui la doratura si fonde con la policromia e le forme riacquistano lentamente una loro compostezza. In questo esemplare va sottolineato ancora lo spiegamento architettonico sovrabbondante rispetto alla parte figurativa, anticipatore, mediante le asprezze a denti di lupo e i semifastigi rampanti, del barocco maturo del primo Settecento. Non va altresì trascurata la forte componente popolare, sicuramente provinciale, rimarcata dall'errore – casuale o meno – dell'accoppiamento di due colonne con spire di senso opposto sulla sinistra e delle altre due a destra, con moto concorde.

I tre altari esaminati sono i soli rappresentanti in area triestina della categoria lignea barocca, nell'ambito culturale del Litorale. È fondamentale non perdere di vista fenomeni artistici di questo tipo, in quanto rappresentano entro un breve arco di tempo l'evoluzione dell'idioma pittoricistico ed espressivo formatosi presso la Scuola di Kobarid, sia pure attenuato qui nella carica da un'acculturazione di seconda mano, provinciale. Non ha dunque da intendersi come riduttiva l'asserzione: «soli rappresentanti in area triestina», poiché una simile concentrazione di opere, pervenute comunque in uno stato di leggibilità, dimostra senza dubbio una vitalità artistica nella zona di S. Dorligo, se non addirittura la presenza di un ambiente culturalmente favorevole (forse mecenatistico) a realizzazioni artistiche di pregio.

²⁹ R. Matejčić, *Barok u Istri i hrvatskom Primorju*, in A. Horvat – R. Matejčić – K. Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 491–492, fig. 244.

³⁰ B. Uršič, *Altari lignei ...* cit., p. 127 si basa sull'iscrizione della predella, mentre S. Vrišer, *Leseni oltarji ...* cit., p. 21 lo data al 1669; T. Venuti, *Le botteghe d'intaglio di Caporetto*, fig. a p. 30 addirittura confonde l'altare o la didascalia, menzionandolo in tal modo: «Svino-S. Andrea (Giovanni Šarf – 1669 o 1678?)»; è curiosa però la coincidenza di datazione tra l'altare giusto, da parte di Vrišer, e quello errato, da parte di Venuti.

| TRIJE LESENI OLTARJI NA ROBU DOLINE PRI TRSTU

Poznobaročni čas v Sloveniji ponuja raziskovalcu številne izzive. Zasluga za to gre predvsem velikemu številu spomenikov, ki si zaslužijo pozornost zaradi svoje izvirnosti in tako tudi vloge v povezavi s sočasnimi umetnostnimi pojavi v sosednjih avstrijskih in italijanskih pokrajinah. Konsistentne sledi tega ustvarjalnega toka najdemo tudi na mejnih področjih italijanske kulture, npr. na severnem Primorskem, v Posočju, kjer imamo opraviti s praktično povsem homogenim zlitjem italijanske in slovenske kulture. Po drugi strani pa postanejo na področjih, kjer ni izpričano delovanje neke umetnostne usmeritve, ki bi črpala pobude z obeh strani, motivi za raziskave še toliko bolj upravičeni.

Tak primer so leseni oltarji, ki predstavljajo od druge polovice 17. stoletja dalje reprezentativno zvrst kiparstva v Sloveniji, predvsem zaradi vitalnosti »kobaridske šole« pri izdelavi »zlatih« oltarjev. Poljudne poteze posoških kipov pridobijo visoko stopnjo prefinjenosti in dosežejo stopnjo prave umetnostne »manire« in to celo na oddaljenih področjih, s kakršnimi se ukvarja pričujoči članek. Trije oltarji na robu Doline – in hkrati na robu tržaškega ozemlja – na svojevrsten način pričajo o omenjenem fenomenu, vsak od njih z nekaterimi sestavinami »latinskega« značaja, drugimi izrazito slovenskimi in celo z dokaj izvirnimi autohtonimi sestavinami: koncentracija oltarjev v provincialnem okolju, ki jim je skupna visoka kvalitetna raven izdelave, namiguje vsaj na jasno usmerjeno naročniško politiko, če že ne na obstoj neke lokalne šole.

Slikovno gradivo:

1. Urh Vrtav, glavni oltar, Svino, c. sv. Andreja, 1678
2. Jernej Vrtav, stranski oltar, Kožbana, c. sv. Silvestra, 1687
3. Jernej Vrtav, glavni oltar, Britof ob Idriji, c. sv. Kancijana, konec 17. stoletja
4. Jernej Vrtav, glavni oltar, Golo Brdo, c. Marije na jezeru, konec 17. stoletja
5. Oltar, Ravne nad Črničami (Rauna sopra Cernizza), c. sv. Janeza in Pavla, 1687
6. Oltar, Padova, zasebna zbirka (nekoč v Trstu, samostan sv. Ciprijana)
7. Oltar sv. Jerneja, Mačkovlje (Caresana), c. sv. Jerneja, po 1652
8. Glavni oltar, Jezero nad Borštom, (S. Lorenzo), c. sv. Lovrenca, tretja četrtina 17. stoletja
9. Oltar sv. Matije, Martignacco presso Cernizza, 1630
10. Oltar, Kroglje (Crogole), c. sv. Trojice, zadnja četrtina 17. stoletja
11. Oltar, Gračišče, c. sv. Marije Matere Božje, sredina 17. stoletja
12. Anton Vrtav, oltar sv. Treh Kraljev, Sužid, c. sv. Treh Kraljev, 1764