

LA CHIESA DI SAN GIOVANNI

L'INSERTO DI PENSEE MARAVEE

La Chiesa di San Giovanni e il soffitto di Pomponio Amalteo

La storia di San Giovanni

La chiesa di S. Giovanni in Brolo venne consacrata dal vescovo di Parenzo il 9 giugno 1337, il giorno successivo alla consacrazione del duomo, ma vari documenti notarili attestano l'esistenza dal 1300 di una confraternita e di una «camera» omonime.

L'edificio, in origine privo di campanile, sorse in una particolare situazione urbana, che segnò - e forse segna tuttora - il suo destino. Interno al centro storico, esso rientrava nel «Quarterium Castri», il primo dei quattro quartieri in cui allora si divideva Gemona. Riferendoci ai tracciati urbani antecedenti il terremoto, l'area su cui sorgeva a nord era delimitata da via Liruti, lungo il cui margine sinistro correva la seconda cerchia muraria medievale, a est da piazza Garibaldi, a sud dallo slargo del vicolo del Teatro e ad ovest da via S. Giovanni. Nel Trecento tra le mura e la chiesa v'erano orti e

coltivi, anticamente di proprietà della confraternita: di qui il toponimo "in Brolo". Il riempimento edilizio dei secoli successivi assorbì la chiesa nel tessuto urbano circostante, tanto da accoglierla, nascondendola quasi, entro il seno curvilineo formato dal fronte dell'isolato prospiciente via Cavour e piazza Garibaldi.

Non potendo forse giocare liberamente con gli spazi circostanti, il suo costruttore ne disegnò una facciata anomala per forma e dimensioni, nella quale aprì - così testimonia Valentino Baldissera - «alti e stretti finestroni a sesto acuto, scomparsi in epoca ignota per dar luogo a finestre rettangolari». Insieme ai finestroni gotici, un bel portale [Fig. 1], attribuibile a Maestro Giovanni Griglio o al Maestro Scaco di Venzone, e le decorazioni policrome realizzate forse dal Maestro Nicolò di Marcuccio, giovarono a rilevare l'edificio rispetto all'ambiente urbano circostante, compensandone la mancanza di rilievo plastico. Nel 1488 ne accrebbe dignità figurativa la costruzione, insieme con il campanile, di un nuovo portale a sesto acuto, in pietra rossa di S. Agnese. Tra due finestroni era murata la testa in pietra di S. Cristoforo con bambino, dispersa nel 1976. [Fig.2]

Nel corso del secondo Ottocento l'aula della chiesa, che in origine consisteva di una semplice stanza rettangolare, venne modificata con l'inserimento di quattro pilastri che resero problematica, come si vedrà, la riproposizione fedele del soffitto a lacunari di Pomponio Amalteo. L'ultima trasformazione importante avvenne nel 1922. Prima di allora l'estremità nord dell'edificio si componeva di due locali, al pianterreno ed al primo piano, ai quali si accedeva da un portone con caratteristico portale ad arco ribassato - visibile in una fotografia del libro di G. Bragato *Da Gemona a Venzone* [Figg. 3 e 4] - che vantava una rigogliosa pergola a vite. Il caratteristico ingresso contadino venne allora sostituito da un portale a sesto acuto, a imitazione di quello del XV secolo, ma alquanto più rialza-



Fig. 2 - S. Cristoforo con Bambino (disperso)

to rispetto al piano stradale.

Dei due locali preesistenti se ne ricavò uno solo, il cosiddetto «oratorio del Crocifisso», che dava adito all'aula mediante tre porte architravate e nel quale venne ricollocato un Cristo ligneo, risalente, si dice, al XIII o XIV secolo e del quale rimane pressoché ignota la provenienza. La sua presenza nei locali accessori della chiesa, pur menzionata nel primo Ottocento¹, non è ricordata né da Valentino Baldissera -

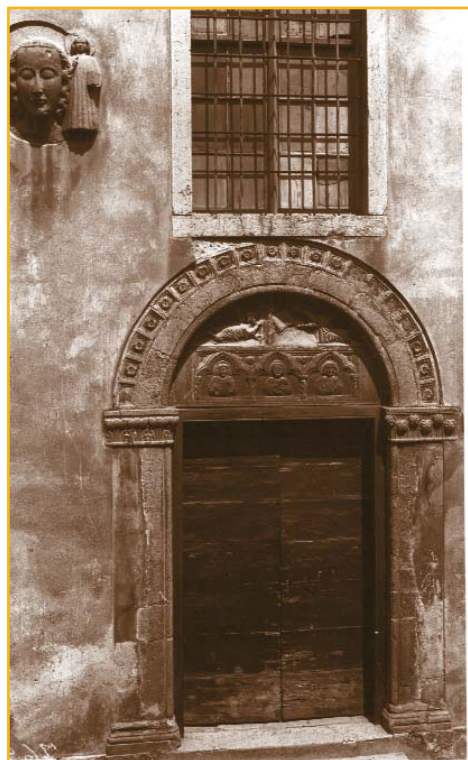


Fig. 1 - S. Giovanni - Portale del XIV s.

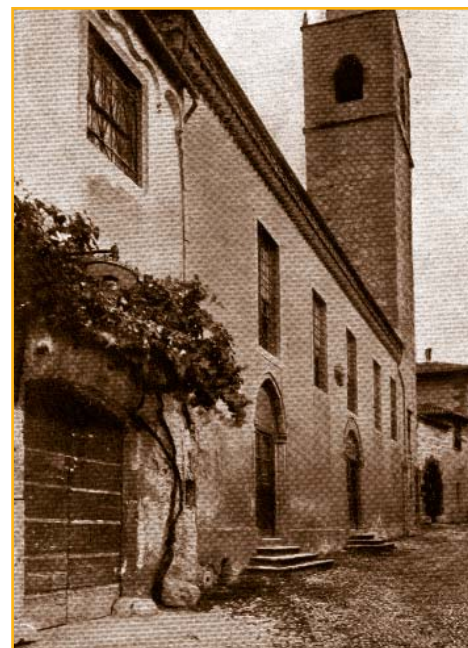


Fig. 3 - S. Giovanni prima del 1922

che scrive nel secondo Ottocento - né dagli inventari delle cose della chiesa tenuti tra il 1467 e il 1515, salvatisi dall'incendio che nel 1628 distrusse una casa della confraternita che conservava i quaderni dei camerari redatti fino a quell'anno.

Nei secoli successivi alla sua consacrazione la chiesa di S. Giovanni venne adibita a svariati usi: fu sede del consiglio maggiore della città e nel 1393 vi si tenne il parlamento generale della Patria del Friuli; ma fu anche luogo di mescolta di vino e, almeno fino al 1360, fintanto che non venne costruita in piazza vecchia la loggia comunale, deposito di merci, nonché, dal 1400, ospizio per pellegrini e infermi. Durante le occupazioni francese ed austriaca, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, finse anche da caserma.

Il soffitto dipinto da Pomponio Amalteo

In questo succedersi di alti e bassi destini, l'evento artistico più importante nella sua storia fu la dipintura del soffitto, che la confraternita nel 1533 affidò a Pomponio Amalteo (1505-1588), allievo e genero del grande Pordenone, del quale ereditò poi la bottega, e artista tra i maggiori del

Rinascimento pittorico friulano. In precedenza, nel 1521, l'incarico era stato attribuito a Gaspare Negro di Udine, il quale dipinse 14 scomparti «con quelle figure crude che si attribuiscono ad autore tedesco» (Baldissera) e che non soddisfecero la committenza. Di qui l'incarico a Pomponio, giovane artista rampante della cui attività in quegli anni a Gemona (ma anche a Venezia) restarono testimonianze nella chiesa di S. Leonardo, in quella di S. Michele dell'Ospedale, forse nella decorazione della loggia di palazzo Botòn, certamente nell'affresco della Madonna con bambino, fino al 1978 visibile in una lunetta sotto i portici di via Bini. Già vedovo - a quanto ne scrive Vincenzo Joppi - della prima delle tre o quattro mogli, egli consolava la sua vedovanza ritraendo nel soffitto di S. Giovanni le compiacenti amiche di Gemona, tra le quali paiono esservi state anche Caterina e Lucrezia Elti, figlie del magnate Andrea.

I lacunari dipinti da Amalteo, originariamente 42 - ora ridotti a 36 - misurano mediamente 140 x 140 cm e constano ciascuno di una tavola lignea formata di 4-5 assi in abete, dipinte a tempera. Ognuno è composto di una mezza figura ritratta entro un tondo raccordato alla spazio quadrato del cassettoni mediante motivi ornamentali ripresi, così come l'intero impianto figurativo, da Negro, ma tracciati con ben altra e divertita inventività, in colore bianco su fondo nero-verdastro ombreggiato: racemi, animali fantastici ed ibridi, insetti ingigantiti, figure antropomorfe ecc. All'interno dei tondi si stagliano le figure di profeti, santi, sante, sibille, evangelisti, apostoli, padri della Chiesa, che in molti casi ne fuoriescono con un braccio, una mano, i lembi delle vesti, libri, cartigli e talvolta con l'intero busto. I colori, mai



Fig. 5 - Profeta Giosuè

brillanti e vistosi, anzi quasi smorti, affidati come sono al supporto energico e deciso del disegno, appartengono in gran parte alla gamma delle terre, dall'ocra al rosso al verde velato di bitume. All'estremità inferiore di ciascun tondo è dipinto in lettere romane il nome del personaggio raffigurato.

Nei libri e nei cartigli che certe figure reggono tra le mani si leggono parole di un amore non precisamente sublimato e vi si celebrano le braciocole, il formaggio vecchio, nonché le attrattive delle donne di Gemona. Un innocuo gioco goliardico che non sembra affatto, come ha creduto lo storico dell'arte Aldo Rizzi, una «protesta contro i vincoli della committenza» ed una «presa di coscienza di una nuova sensibilità». Del resto la distanza dall'osservatore avrebbe impedito in ogni caso di decifrare le scritte di burla, confinando perciò lo scherzo nell'ambito del personale umore amalteano.

Alcune figure sono tirate via alla bell'e meglio, con mestiere comunque già sicuro e veloce. In non poche però «alla vitalità contenuta, al disegno disinvolto e corretto, corrisponde la freschezza compositiva, l'intensità psicologica ed espressiva ed anche la sapiente, se non brillante, impostazione cromatica» (Marchetti). In molte di esse la tensione dinamica delle membra si proietta oltre i limiti spaziali dei lacunari, il debordare delle vesti scompone e squilibra anche i personaggi in atteggiamento meditativo, la rinuncia al color brillante e acceso va a vantaggio della plasticità. Sicché taluni personaggi - l'imperioso Giosuè dalla corazza balenante, la placida S. Agnese, il dotto e imponente S. Ambrogio - meritano di

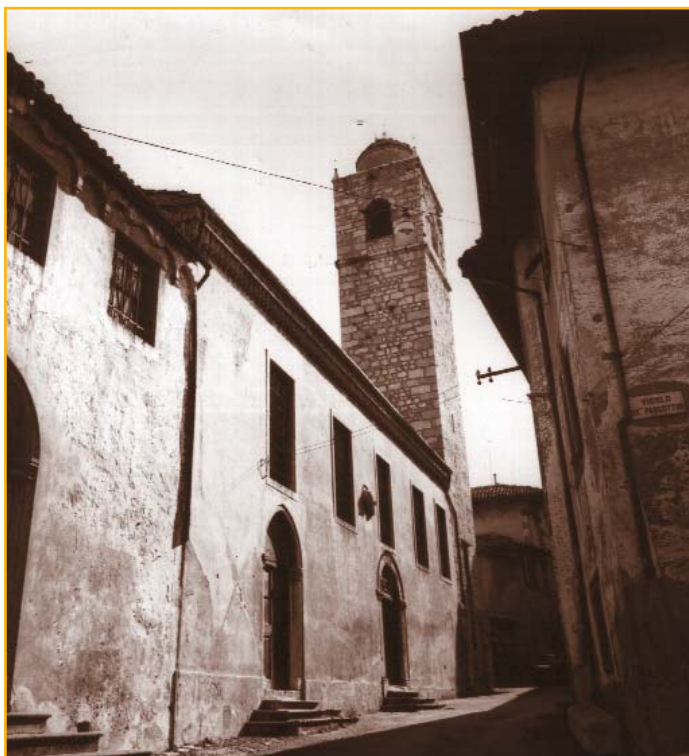


Fig. 4 - S. Giovanni dopo il 1922

1 Vedi, per esempio, quanto scrive Antonio Tessitori, *La leggenda del Crocifisso di San Giovanni Battista*, in «Voce amica», XI (1943), n. 5, Maggio.

essere accostati, per riuscita espressiva, alla grande ritrattistica rinascimentale. [Figg. da 5 a 9]

L'opera di Amalteo reclama tuttavia, più che la riuscita dei singoli episodi, una lettura d'insieme. I lacunari purtroppo al momento del terremoto non erano disposti secondo il progetto originario, ed anzi, in seguito alla ristrutturazione del secondo Ottocento, si presentavano in un deprecabile - e già allora deprecato - disordine, privo di qualsiasi logica narrativa.

E' di un certo interesse perciò, scorrendo la storia della riforma dell'aula e dei restauri dei lacunari, cercare di riconoscerne la collocazione originaria.

I restauri ottocenteschi

E' una storia che comincia nel 1849, con la fabbriceria del duomo che lamenta l'incuria per il soffitto di S. Giovanni, e propone di trasferire i dipinti di Amalteo nella chiesa maggiore, ove - afferma - saranno meglio conservati e valorizzati. La deputazione comunale, dapprima incerta, tanto che nel 1851 autorizza il trasporto in duomo del Profeta Daniele, decide nel 1856 di affidare il rifacimento del soffitto e delle murature perimetrali all'ing. Girolamo Simonetti. Questi l'8 marzo 1858 completa il progetto, e nella sua relazione raccomanda il restauro dei lacunari e prescrive: «I dipinti di Pomponio Amalteo saranno quindi collocati sul nuovo soffitto conservando la giacitura e la distribuzione dell'attuale». [Fig. 10] Precisa che «i lavori relativi al ristauero dei quadri vennero concertati col concorso dell'illustre Sig. Domenico Fabris», pittore di Osoppo all'epoca famoso e rispettato



Fig. 6 - Profeta Isaia



Fig. 7 - Profeta Naum

ma non certo maestro riconosciuto di restauro scientifico. Simonetti e Fabris infatti intendono il restauro come opera di "artista", consistente nell'integrazione pittorica in stile. Pratica che Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), grande "conoscitore" e all'epoca *deus ex-machina* del ministero della pubblica istruzione, proprio in quegli anni contrasta con vigore, considerando l'integrazione pittorica una "bugia" da togliere di mezzo, perché lo studioso deve sempre potere distinguere in un dipinto restaurato l'originale dal nuovo. Terminata la fase progettuale, una lunga serie di *stop and go* fino a che, allo scadere del 1862, si dà inizio ai lavori, assunti dall'impresa di Girolamo D'Aronco e terminati il 20 settembre 1863. In questo frattempo, non rientrando il restauro delle pitture nell'appalto delle opere, gli Amalteo sono trasportati in casa di Giuseppe De Carli, allora deputato comunale e residente proprio in via S. Giovanni, e «regolarmente collocati e ben disposti in un arioso granaio, dove attendono tuttavia le occorrevoli riparazioni». Vi resteranno fino al 1876.

L'inerzia del Municipio, che a oltre dieci anni dalla fine dei lavori ancora non ha ricollocato i lacunari, dà la stura il 23 gennaio 1874 a una petizione, probabilmente scritta da Valentino Baldissera e firmata da un folto gruppo di cittadini, tra i quali Valentino Ostermann, Tommaso Soatti, Giuseppe De Carli:

Corsero ben molt'anni dall'epoca del restauro della Chiesa di S. Giovanni Battista, ove a grande ornamento, ed a memoria insigne dell'arte, eravi un soffitto dipinto dal celebre Amalteo. Fu salvato esso soffitto per riattare il coperto della Chiesa, che minacciava rovina. Le

pitture divise in quadrettoni sconnessi dal tempo, soffrirono pure nel trasportarle ad una stanza di privata famiglia in Paese; ove giacciono dimenticati coperti di polvere ed in balia di tarli. E' disdoro, che in un Paese che gode buon nome per cultura artistica, abbia a vedersi così trasandata un'opera, ricordata come preziosa dal Conte Maniago e da molti altri conoscitori dell'Arte; ed i sottoscritti rivolgonsi all'Onorevole Municipio per un pronto provvedimento. [...] Questo pio desiderio i sottoscritti lo attendono tradotto in fatto; onde non dicasi che nel secolo delle Cambiali vada dimenticata ogni Opera Insigne delli antenati, con poco onore de' viventi, meritevoli d'essere biasimati se non sprezzati dai venturi.

Baldissera, che nel 1875 diviene rettore della chiesa, sottoscrive il 1 settembre di quell'anno, insieme con i «provveditori» della confraternita di S. Floriano, anche un appello al sindaco perché soprasseda per il momento al restauro e proceda invece subito alla ricollocazione delle tempere: «Nel ricollocamento, appoggiando semplicemente i dipinti sui telaj, com'era stato fatto fin dalla prima volta, il soprassedere al ristauero non porterebbe alcun inconveniente, perché si sarebbe sempre a tempo di farlo facilmente in più propizie circostanze; porterebbe poi il vantaggio di potere vedere rimessi in sito i quadri che altrimenti e per la maggiore spesa e per la difficoltà del ristauero e del trovare un artista abile e intelligente rimarrebbero ancora chi sa quanto lungamente riposti». E conclude raccomandando che si formi una «Commissione di alcuni intelligenti in materia» che valutino il modo migliore per



Fig. 8 - Sibilla Ellespontiacca

eseguire il lavoro. Commissione che in effetti si costituisce il 23 dicembre dello stesso anno, con Fabio Celotti, Valentino Baldissera, Giacomo Londero e Antonio Sabidussi.

Entrano in gioco Cavalcaselle e Valentinis

Lo stesso Cavalcaselle - che segue le cose d'arte del Friuli tramite il conte Uberto Valentinis, noto restauratore di Tricesimo - il 26 aprile 1876 annota le necessità di ordinare delle perizie per ricollocare i dipinti. Nasce però un forte contrasto tra il grande studioso, che in tema di tutela e conservazione dei beni non nutre molta fiducia negli enti locali, e il Comune di Gemona. Cavalcaselle sostiene che sarebbe necessario sospendere ogni iniziativa fino a che non sia chiaro il da farsi: «Il Ministero non deve contentarsi che una commissione, non da esso nominata, debba giudicare quali delle tavole di Pomponio Amalteo, a cagione del loro cattivo stato di conservazione, non devono più essere collocate al loro posto. Dovrebbe il Ministero [...] ordinare di sospendere il progetto del nuovo disegno del soffitto della chiesa, il quale certo varierebbe dall'antico quando che non si volessero rimettere tutte le tavole dipinte dal Pomponio, le quali formavano gli specchi dei cassettoni. Dovrebbe il Ministero domandare un disegno, se qualche parte di questo soffitto fosse rimasta, o quanto in fine può esservi in proposito che possa servire di guida per la ricostruzione del nuovo. Dopo di che il Ministero avrà avuto quanto richiede penserà a quello che sarà a farsi».

Lo Stato si muove fedelmente sulla



Fig. 9 - Sibilla Persica

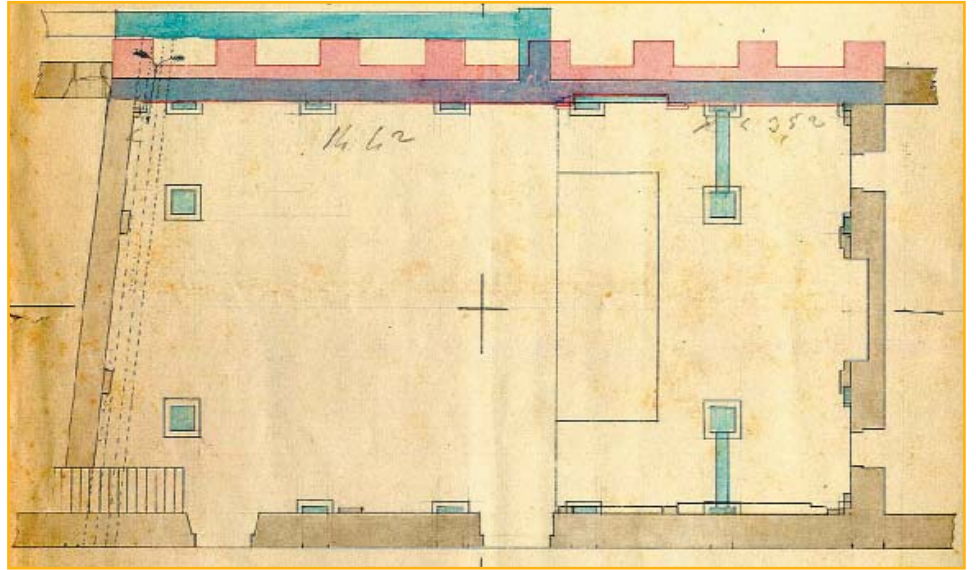


Fig. 10 - Le modifiche apportate dal progetto Simonetti nel 1858

linea indicata da Cavalcaselle e censura perciò l'iniziativa locale, la quale ha in animo, tra l'altro, di scartare le tavole in cattive condizioni di conservazione e di procedere ad una loro più conveniente ricollocazione. E' chiaro che l'indirizzo dei "conservatori" gemonesi è in rotta di collisione con quello del ministero. Perciò, sul finire del 1876, Cavalcaselle ricorre al fidato Valentinis perché verifichi lo stato delle tempere - che all'epoca sono già state trasportate, per cura di Baldissera, nella stanza al primo piano attigua all'aula della chiesa (e che già conosciamo come oratorio del Cristo) - e gli riferisca. Questi il 2 gennaio 1877 lo informa che «Essendo la località asciutta ed avendone assunta la custodia di quelle pitture il cappellano di detta chiesa, che è persona educata ed amatissima di cose d'arte, io voglio sperare che la loro conservazione per ora non ne soffrirà». Cavalcaselle è anche preoccupato perché i lavori del 1863 hanno modificato radicalmente l'interno, inserendo a breve distanza dai lati minori dell'aula due coppie opposte di pilastri, togliendo all'edificio la caratteristica di nuda sala e conferendole così un carattere più consono al culto. Ciò che - osserva - per i gusti di «quella buona gente [...] stava molto più a cuore delle conservazione dei vecchi dipinti di Pomponio, e dell'originaria loro antica disposizione».

Valentinis gli segnala poi i rischi di infiltrazione dal tetto dell'acqua piovana, con serio rischio per le pitture; avanza proposte per la disposizione delle tavole; lo informa sul loro stato di conservazione e precisa che il

metodo Pettenkofer - del quale egli si è fatto in questi anni attivo sostenitore, e che consiste nell'uso di certe sostanze chimiche per ottenere una sorta di «rigenerazione» della brillantezza dei colori - in questo caso non sarebbe applicabile. L'approccio, rassicura, sarà minimalistico: «Eseguito che fosse il lavoro del falegname io credo che facilmente si possa ricondurre in buon essere quelle pitture - che pulite e stuccate che siano non avrebbero secondo il mio parere altro bisogno che quello di una conveniente nutrizione per riparo dell'inacidimento al quale pittura ed imprimitura sono ridotte». Non esclude però la possibilità di usare una delle sostanze che compongono il metodo Pettenkofer, il Copavie, giudicandolo un vantaggioso sostituto della vernice.

Epperò negli ultimi anni Settanta la situazione si fa di nuovo stagnante e le pratiche vagano inutilmente tra genio civile, prefettura e ministero, finché nel maggio del 1879 le acque si smuovono, per iniziativa di Leonardo Dell'Angelo, che ne scrive al ministro della pubblica istruzione Coppino, allegando uno scritto di Valentino Baldissera. Il ministro censura l'inerzia della commissione conservatrice di Udine, di cui fa parte Valentinis, a suo tempo incaricato di stendere una relazione. Questi si scusa adducendo a motivo del ritardo l'impossibilità di ricollocare i dipinti sulla base del progetto redatto dal genio civile il quale, tratto in errore dalla commissione gemonese, nel disegno del soffitto a cassettoni non avrebbe tenuto conto delle diverse dimensioni delle tavole, uniformandole tutte alle stesse misure.

Sbloccato lo stallo progettuale, il conte Valentini prepara per il ministero una relazione sullo stato di conservazione delle tavole, scavalcando senz'altro la commissione gemonese e non tenendo in conto alcuno il capitolato del progetto Simonetti, che, ricordiamolo, si affidava per la bisogna a Domenico Fabris. La lotta tra ministero, che appoggia Valentini, e municipio, è impari. Deve essere scoccata anche qualche scintilla tra Baldissera e il conte, se la custodia delle opere passa dalle mani del rettore della chiesa a quelle del sindaco di Gemona dell'epoca, Giuseppe Elti Zignoni.

Il balletto dei burocrati tuttavia non è finito: il costo dell'opera, valutato in circa 7000 lire, rimbalza tra governo, provincia e comune, finché il ministro rompe lodevolmente gli indugi e il 7 marzo 1882 si dichiara disponibile a sostenere tutta la spesa del restauro, a condizione però che sia affidato a Valentini.

Passano i mesi e la situazione si blocca di nuovo, tanto che il 16 settembre 1882 il sindaco di Gemona deve comunicare al prefetto che l'exasperato Valentino Baldissera ha rassegnato le dimissioni da rettore di S. Giovanni e conseguentemente anche da depositario e custode delle tavole di Pomponio Amalteo, che nel frattempo evidentemente sono ritornate nelle sue mani.

Quali e quanti sieno i meriti speciali del Baldissera per quella Chiesa e per l'arte io mi credo dispensato dall'enumerarli, tanti e così noti essi sono. La Giunta Municipale fu profondamente commossa dall'atto inaspettato, e preoccupata della impossibilità di poterlo sostituire ha fatto già pratiche per indurre il Baldissera a ritirare le offerte

dimissioni. Queste pratiche però riuscirebbero certamente inefficaci ove la Chiarissima S. V. non cercasse di appoggiarle col far tosto rivivere la pendenza del ricollocamento delle tavole suddette, provvedendo perché al più presto si cerchi di dar mano alla esecuzione. Io, più che dalla insistente interposizione della Giunta, mi riprometto il ritiro delle dimissioni dalla assicurazione che Ella, Egregio Comendatore, penserà a far tosto cessare la causa per cui queste furono rassegnate.

La mossa di Valentino, abilmente enfatizzata dal sindaco, ottiene un effetto pressoché immediato: il 20 novembre 1882 il prefetto scrive per sollecitare l'avvio dei lavori di restauro ed indica la persona adatta in Giovanni Bianchi, falegname e intagliatore. In meno di due mesi le pratiche tra Gemona, Udine e Roma vengono definite e il 16 gennaio 1883 il prefetto comunica che i lavori possono iniziare.

L'opposizione al metodo Pettenkofer

A questo punto però il *diktat* ministeriale, che impone a Gemona di rimettersi in tutto a Valentini, fa scattare la protesta di ventotto cittadini - tra i quali l'immane Baldissera - che il 5 luglio 1883 lamentano che si voglia trasportare altrove i quadri per il restauro e avanzano seri dubbi sulla competenza del restauratore incaricato: «molte autorevoli persone competentissime in fatto d'arte hanno dichiarato che le pitture a tempera presentano una grave difficoltà di restauro, tale che se affrontata, distruggerà lo stesso grande valore dei quadri dell'Amalteo: per cui è ferma convinzione dei sottoscritti che si debbano ricollocare le tavole senza pensare ad un dannoso restauro».

Si apre così un'aspra polemica, che non si restringe nell'ambito angusto delle gelosie e delle maldicenze locali o di un'asfittica cultura provinciale. In questione è l'opportunità di affidare il restauro ad un tecnico il quale adotta un metodo, inventato negli anni 1865-66, propagandato come capace di «riportare alla presunta primitiva freschezza o trasparenza le vernici offuscate dal tempo», ma assai discusso e sul quale nel 1877 una com-

missione insediata dal ministero ha già espresso parere negativo. Uno storico dell'arte, Paolo Bensi, ha osservato che il metodo «finiva per introdurre nel corpo delle opere una sostanza [proprio il Copalve] che si scuriva e soprattutto non solidificava mai del tutto, in grado di rammollire anche i leganti [...]. Questi difetti erano già noti nell'Ottocento ed erano alla base delle critiche rivolte al metodo». Quanto al suo effetto più vistoso e ammirato, cioè la restituzione di tono e brillantezza alle vernici opacizzate, così scrive il grande storico dell'arte Adolfo Venturi, che nel 1891 subentra a Cavalcaselle: «La più dura azione mia fu quella di vigilanza ai restauri, Giambattista Cavalcaselle aveva fede in alcuni indegni restauratori, e la sua fede era incrollabile. Amava [...] il Valentini friulano, diffonditore del metodo Pettenkofer», che alcolizzava le pitture «dando loro un lustro vitreo sfacciato».

Il 28 luglio 1883 la commissione provinciale per la conservazione dei monumenti (composta da Uberto Valentini, Fabio Beretta, Alessandro Wolf, Andrea Pirona, Vincenzo Joppi, segretario Luigi Marcialis) esamina il ricorso di cui il comune di Gemona si è fatto carico a seguito della protesta dei ventotto e, pur confermando piena fiducia in Valentini, delibera, «perché non si creda che la Commissione vuole imporsi al Comune», di richiedere la supervisione del ministero.

E' questo il momento più critico e delicato dell'intera vicenda. La soluzione che il prefetto, e la stessa commissione provinciale, caldeggiavano, è di ricorrere ad un arbitro esterno, non sospettabile di conflitto di interessi. Sicché nell'agosto 1883 l'Accademia delle belle arti di Venezia è incaricata di costituire un gruppo di competenti.



S. Agnese



S. Agostino

Si evita però di includervi Guglielmo Botti, professore all'Accademia, famoso restauratore, ma anche strenuo avversario di Valentinis. I tre membri della costituita commissione, accompagnati dall'illustre erudito Nicolò Barozzi, approvano il lavoro del conte, sicché il 19 settembre 1883 il prefetto può scrivere al sindaco di Gemona, Daniele Stroili, che la perizia ha dato esito positivo e il restauro potrà essere affidato a Valentinis.

Nemmeno Barozzi e la commissione veneziana restano però immuni da critiche. Lo dimostra un articolo del triestino Filippo Zamboni (1826-1910), patriota difensore nel 1849 della Repubblica Romana, poeta e amatore d'arte, nonché buon conoscitore di Baldissera, che il 6 settembre 1883 scrive sul giornale di Venezia «Il Tempo»:

Il Comune di Gemona ha un magnifico soffitto, dipinto a *tempera*, di Pomponio Amalteo, da ricollocare al posto pel restauro avvenuto della chiesa di S. Giovanni. Ebbe già assegnate lire 5.000 per tale lavoro e la cosa sarebbe finita, o dovrebbe essere finita. Ma ecco che sorge persona [che] *impone* che il soffitto venga restaurato e che l'opera del *restauro* sia affidata a lui [Valentinis], al prezzo che crederà. Ora il Comune pensa che non vi sia nulla da restaurare; 1° perché le tavole sono ben conservate; 2° perché i quadri a *tempera* non si restaurano che ridipingendoli. Basta pulirli lie-

vemente con mollica di pane. Il Comune non permette che escano dalla città. Ma colui che li vuole far restaurare, non essendo artista, dovrebbe allogare ad altri un tale lavoro, e per ciò non potrebbe lavorare nello stesso paese.

Per definire la questione, prosegue, è stata mandata a Gemona una commissione presieduta dal commendator Barozzi, «studioso di buona volontà» ma non certo artista, la quale in 10 minuti si è sbrigata della faccenda. Zamboni, che continua a subodorare nella faccenda un qualche conflitto di interesse, preannuncia «nel Comune di quella città la più ferma resistenza in caso che favorisse la persona interessata a restaurarli».

Gemona depone le armi

L'ambiente gemonese, ostile a quella che considera un'intrusione indebita, in effetti avanza qualche obiezione, ma ormai solo di facciata, circa le modalità del trasporto dei quadri a Tricesimo. Si segnala a Valentinis che esiste in paese «una corrente contraria al trasporto dei quadri» tanto da dover si temere una dimostrazione qualora questi vengano condotti a Tricesimo. Il 30 novembre si conviene in ogni modo di procedere a un trasporto non vistoso, in quattro o cinque riprese, tale da non turbare l'opinione pubblica locale. Sicché il primo viaggio, il 5 dicembre

1883, riguarda soltanto 10 tavole. Nonostante le residue schermaglie, la diffidenza che s'era creata intorno a Valentinis si dirada, e si dissolve del tutto pochi mesi dopo, quando la giunta municipale consente il trasporto dei restanti 31 quadri in una sola ripresa.

Anche Baldissera depone le armi, ormai convinto - sembra - della competenza ed affidabilità di Valentinis. Non si spiegherebbe altrimenti il tono, entusiasticamente elogiativo, di un verbale redatto da Antonio Zozzoli, segretario comunale ma anche cugino e amico di Baldissera, che riferisce come il lavoro del conte venne trovato «condotto con uno scrupolo e con una intelligenza superiori ad ogni elogio, e perciò promettente un esito che dovrà destare l'ammirazione d'ognuno. [...] La parte artistica, cioè la ripulitura, meglio si chiamerebbe una rigenerazione perché è stata levata ogni lordura, e ridonata ai colori la coesione delle molecole e il vigoroso tuono originario, sicché ci è dato di rivederli come uscirono dal pennello del discepolo del Pordenone».

Qualche strascico delle incomprendimenti intervenute tra Baldissera e Valentinis si può forse cogliere nelle ultime battute della vicenda, quando sembra che il rettore e custode della chiesa, dopo tutti gli anni in cui ha dovuto cedere il passo alle superiori autorità, voglia riassumere l'iniziativa. Il 25 febbraio 1885 infatti, a restauro concluso, scrive al sindaco sollecitando la riapertura della chiesa :

nella mia qualità di Rettore di S. Giovanni vengo continuamente assalito di domande riguardo alla riapertura di quella Chiesa: ho esauriti tutti i mezzi perché la longanimità e la pazienza del pubblico non venissero meno; ma oggi che niente più s'opponesse al compimento del lavoro, che il restauro è completo da oltre due mesi, che il collaudo è stato pronunciato da parecchi giorni, io non so con quali ragionamenti cavare dall'idea di molti che si tratti di puntiglio e di prepotenza ! Forse non è impossibile che s'organizzi, nei termini della legge, una dimostrazione-protesta; un meting [sic] d'indignazione e che a furore di popolo venga riaperta la Chiesa, con o senza quadri non importa.



Fig. 11 - Interno di S. Giovanni dopo i restauri ottocenteschi



S. Ambrogio

Ottenuto il 21 marzo il consenso del sindaco il rettore non perde tempo e due giorni dopo, il 23 marzo, gli comunica che la riapertura avverrà il 25 del mese corrente, invitandolo alla funzione e chiedendogli di volerne informare prefetto e provincia, e "dimenticandosi" però di citare Valentinis. Il sindaco non manca però di estendere l'invito al conte restauratore, al quale rivolge anzi espressioni di apprezzamento e soddisfazione.

La ricollocazione dei lacunari di Amalteo, che l'ingombro dei pilastri obbliga a disporre su cinque file di otto, con i due restanti situati ad un'estremità dell'aula, non rispetta più la disposizione originaria e configura il soffitto nella forma che manterrà fino al terremoto. [Fig. 11]

La disposizione originaria dei lacunari del soffitto

Alla fine del racconto il lettore si chiederà che cosa ci abbia indotto a riproporre la storia dei restauri di S. Giovanni e del soffitto di Amalteo. Il fatto è che, dopo oltre un secolo, a Gemona si discute di nuovo sulla ricollocazione di quel soffitto. Nulla di nuovo sotto il sole? Qualcosa di nuovo c'è. Nell'Ottocento si voleva conciliare una ragione pratica - ristrutturare la chiesa perché servisse meglio al culto - con l'esigenza di restituire la fisionomia originaria del soffitto. Nessun gemonese ipotizzava allora lo smembramento dell'opera, la sua musealizzazione o la sua ricollocazione in spazi angusti o inadeguati. Oggi invece, distrutta dal terremoto l'aula di S. Giovanni, ma salve 36 delle 42 tavole di Amalteo, pare non si voglia più nemmeno considerare la ricostruzione del-

l'aula e si prendono in esame, fortunatamente per scartarle, soluzioni a vario titolo improponibili quali la parziale musealizzazione, o la ricollocazione nell'angusta aula di S. Maria di Fossale, o il deposito in appositi vani «a scorrimento», e via fantasticando. Sembra che non ci si voglia arrendere all'evidenza dell'assoluta intolleranza dell'opera ad una destinazione diversa da quella primitiva.

Immagino che chiunque inorridirebbe se gli si proponesse lo smembramento museale dei 33 scomparti dell'antica ancona lignea di Moranzone del duomo, che narra le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, anche se due rovinosi incendi hanno rovinato le figure centrali dell'opera. Eppure nessuno a Gemona sembra temere una analoga mortificazione dell'opera di Amalteo. Può essere che la decisione strisciante di non ricostruire l'aula di S. Giovanni - assunta in cattiva coscienza e della quale perciò nessun amministratore, né presente né passato, ha mai voluto assumersi la responsabilità né politica né culturale - sia ormai irreversibile. Del resto già nel 1981 l'allora capogruppo democristiano Menotti Deplano aveva avanzato la proposta di destinare l'area della chiesa a piazzetta, ottenendo consensi anche nei suoi colleghi di gruppo. E in effetti, a 34 anni dal terremoto, quell'area è rimasta un parcheggio. Immagino perciò che sia vano segnalare la barbarie di certe scelte, poste a confronto con la «Carta del restauro» che nel 1972 scriveva: «Nè minori guasti dovevano prospettarsi per le richieste di una malintesa modernità e di una grossolana urbanistica, che nell'accrescimento delle città e col movente del traffico portava proprio a non rispettare quel concetto di ambiente [...]»; e proibiva espressamente per le opere d'arte la «rimozione, ricostruzione

o ricollocazione in luoghi diversi da quelli originari, a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione».

Le prescrizioni della Carta del restauro si impongono oggi con forza ancor maggiore alla luce di un fatto nuovo: se fino ad ora non era stato possibile individuare la disposizione di ciascun dipinto, oggi questa è invece facilmente accertabile.

Già un articolo comparso il 10 giugno 1883 su «La Patria del Friuli» - scritto forse da Antonio Zozzoli, ma alla cui redazione non deve essere rimasto estraneo lo stesso Valentino Baldissera - conteneva preziose informazioni in proposito: «La primitiva disposizione delle tavole era tale che, chi vi entrava, vi scorgeva subito dal vero punto di vista quelle grandiose figure: di più un certo criterio ragionevolissimo avea servito alla scelta dei personaggi rappresentati. Diffatti la

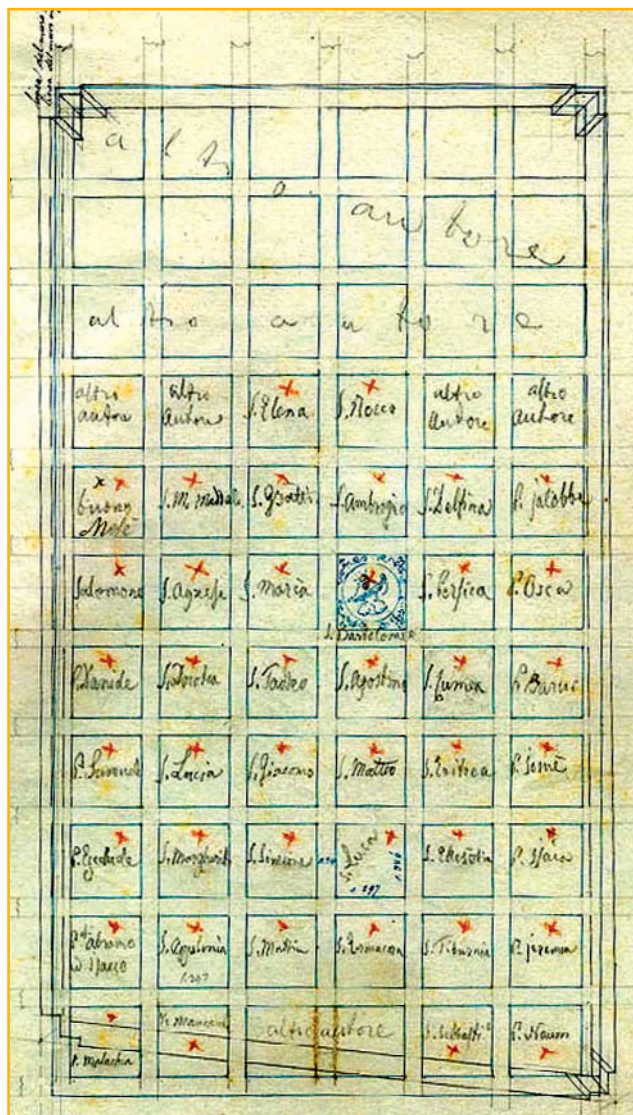


Fig. 12 - Stato del soffitto nel 1858 e disposizione originaria delle figure

LA CHIESA DI SAN GIOVANNI



S. Matteo

prima fila portava i Profeti, la seconda le Sibille, la terza e la quarta, ch'erano

le mediane, aveano Apostoli e Santi, tra quali primeggiava la Vergine col Bambino, la quinta mostrava tutte Sante Vergini in riscontro delle Sibille, e l'ultima Profeti come la prima.»

Incrociando i criteri iconologici di Zozzoli con alcuni documenti presenti in archivio comunale, è possibile dire qualcosa di più. Nel 1858 il progetto Simonetti aveva prescritto che i quadri venissero tutti contrassegnati e numerati, in modo da poterli ri-collocare più facilmente. La numerazione del 1858, su appositi cartigli incollati sul retro delle tavole, sussiste ancora. Oltre a ciò, tra i disegni approntati per il rifacimento della muratura e del soffitto della chiesa, si trova una pianta,



S. Luca

Sud (lato altare; si omettono le altre tre file di lacunari)

Altro autore (Negro)	Altro autore (Negro)	21 San Jacopo Minore	28 San Rocco	Altro autore (Negro)	Altro Autore (Negro)
7 Jacob	14 Santa Maria Maddalena	20 Santa Elena	27 Sant' Ambrogio	35 Sibilla Delfica	42 Samuele
6 Mosè	13 Santa Agnese	19 San Giovanni Battista	26 San Taddeo	34 Sibilla Persica	41 Oseas
5 Salomon	12 Santa Lucia	18 Santa Maria	25 San Bartolomeo	33 Sibilla Cumana	40 Giosuè
4 Daniele	11 Santa Dorotea	17 San Mattia	24 Sant'Agostino	32 Sibilla Eritrea	39 Ezechiele
3 Baruch	10 Santa Margherita	16 San Luca	23 San Simone	31 Sibilla Ellespontia	38 Isaia
2 Abramo e Isacco	9 Santa Apollonia	15 San Matteo	22 Sant'Ermacora	30 Sibilla Tiburtina	37 Geremia
1 Malachia	8 Anonima	Altro Autore (Negro)	Altro autore (Negro)	29 San Sebastiano	36 Naum

Nord (lato cantoria)

datata 8 marzo 1858, del soffitto originale, [Fig. 12] precedente alla ristrutturazione dei primi anni Sessanta, nella quale si vedono, disposti su sei file di undici, 66 cassettoni (che in realtà ospitavano soltanto 56 dipinti, 42 di Amalteo e 14 di Gaspare Negro). Ciascun soggetto amalteo è annotato a matita, da mano forse posteriore, mentre i quadri di Negro sono indicati come «altro autore». La distribuzione dei soggetti risponde al criterio indicato di A. Z. nell'articolo di cui sopra. La loro locazione definitiva è però resa possibile da due verbali, uno del 5 dicembre 1883, che attesta la consegna al restauratore, conte Valentini, di una prima serie di 10 lacunari, di ciascuno dei quali è riportato il numero ed il soggetto; l'altro del 24 marzo 1884 che attesta la consegna delle restanti 31 tavole (una, del profeta Malachia, era già nello studio del restauratore perché oggetto della prova di restauro) delle quali parimenti sono riportati numero e soggetto (S. Simone è segnato erroneamente come n.42, mentre è il n.23). Partendo da tale numerazione ricaviamo questa disposizione dei lacunari:

Spero, in conclusione, che non susciterà segni di insofferenza o fastidio la richiesta agli amministratori di Gemona che, se pure non potrà più essere l'aula di S. Giovanni il luogo che raccoglierà il soffitto di Amalteo, si voglia almeno individuare un altro spazio adatto - per ampiezza, visuale prospettica (si consideri che i cassettoni si trovavano all'altezza di oltre sette metri dal piano dell'aula) e luce - a far fruire nuovamente il soffitto nella sua unità figurativa.

Giuseppe Marini

Inserto allegato al n. 78 - dicembre 2010