



Guida del
Duomo di San Nicolò

a Sara e Greta

Sergio Romego

SERGIO MOMESSO

GUIDA DEL DUOMO DI SAN NICOLÒ

Il libro è stato reso possibile dal determinante interessamento dell'Amministrazione Comunale di Motta di Livenza, che ha coordinato il progetto e il reperimento delle risorse finanziarie, mettendo altresì a disposizione un significativo contributo.

L'Autore desidera ringraziare:

Giovanni Agosti, Luisa Attardi, Alessandro Ballarin, Roberta Battaglia, don Rino Bruseghin, Alessia Crosato, Sandra Dalla Mora, Paolo Fabris, don Nilo Faldon, Nadia Giacomini, Francesca Girardi, Giuliano Lionello, Sergio Marinelli, Adriano Mariuz, Angelo Momesso, Gigi Prosdocimo, Manuela Speranzon, Oscar Stefani, Debora Tosato, Stefano Trevisan.

In copertina:

Francesco Bassano, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicolò, Sebastiano e Rocco* (part.)

MOTTA DI LIVENZA · 2001

PRESENTAZIONE

Il libro è una naturale conclusione dei lavori di restauro della fabbrica del Duomo e delle sue opere, di cui si sono occupati numerose persone e ditte.

Restauro dell'edificio:

Ditta Fiorin Walter, Preganziol (Tv)

Direzione dei lavori:

ing. Stefano Olcese e arch. Giuseppe Rosin

Impianto di illuminazione: Elettrosystem S.n.c., Polverara (Pd)

Impianto di amplificazione: Elettrica Friulana, Gradisca (Ud)

Impianto campane: Comin Campane, Volpago del Montello (Tv)

Restauro dipinti e sculture:

Paolo Fabris, Dosson di Casier (Tv)

Hanno seguito i lavori:

dott. Gabriella Delfini (Soprintendenza ai Beni Artistici del Veneto Orientale)

arch. Roberto Nardin (Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale)

geom. Oscar Stefani

I restauri hanno avuto un contributo dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Conferenza Episcopale Italiana con l'otto per mille.

A termine dei lavori di restauro del Duomo di San Nicolò e all'inizio di quelli del Campanile, viene realizzata questa « Guida », nel mentre sono consegnate, magistralmente restaurate da Paolo Fabris, le grandi tele delle navate laterali e lo sfavillante dipinto dell'altare maggiore.

Perché si è pensato ad una « Guida » della nostra chiesa?

Innanzitutto, per rendere ancora più noto e familiare un luogo frequentato per fede dai mottensi da cinque secoli e, poi, per presentare ai visitatori un monumento che ben vale una visita.

Le chiese intitolate a San Nicolò si trovano in tutte le città cristiane vicino ad un corso d'acqua, per ricordare anche in tal modo il messaggio di questo Vescovo venuto dal mare. Anche il nostro Duomo, ritornato al suo primo splendore, è a pochi metri dalla Livenza storica e qui, straordinariamente collocato nel cuore culturale dell'antica Motta, si presenta come un approdo, una certezza, una preziosa testimonianza di Grazia e di vita.

Questo libro, curato dallo storico dell'arte Sergio Momesso, vuol essere dunque uno strumento fedele e affidabile nella conoscenza storica e artistica del Tempio dei mottensi, oggi abbellito dalla rivisitazione della sua stessa tradizione, secondo il progetto della Soprintendenza dei Beni Architettonici e della Soprintendenza dei Beni Storici e Artistici del Veneto, sostenuto dalla generosa collaborazione dei numerosi fedeli ed enti.

Grazie a questa « Guida » possiamo oggi dare un più cordiale benvenuto a chi entra nel nostro Duomo.

Motta di Livenza, 6 aprile 2001

Mons. Rino Bruseghin
Arciprete e Parroco del Duomo



BANCA S. BIAGIO DEL VENETO ORIENTALE
BANCA DI CREDITO COOPERATIVO

Inserirsi nel territorio, capire i bisogni della gente, sentirsi partecipi della vita sociale, economica della comunità.

Con queste premesse la Banca San Biagio del Veneto Orientale si appresta ad entrare nella comunità di Motta di Livenza e a farne parte.

Un segno tangibile della partecipazione alla vita della comunità è dato dal contributo alla pubblicazione di questa Guida, che illustra le opere artistiche del Duomo di Motta di Livenza.

La scelta di questo intervento non è casuale. La filosofia che ispira l'azione del nostro Istituto discende dall'Umanesimo cristiano, che considera l'uomo nella sua realtà totale, nelle sue esigenze materiali, come in quelle spirituali.

L'attività economica è un momento importante dell'operare umano, ma non il solo; il benessere è una condizione per la promozione del bene globale della persona, ma non il solo. Noi, infatti, manifestando la peculiarità delle nostre convinzioni e della «politica» della nostra Banca intendiamo attraverso questo intervento rivolto alla cultura e all'arte essere fedeli, come cooperativa di credito, ai principi di mutualità e solidarietà, con il preciso scopo di favorire l'arricchimento delle fonti culturali di Motta di Livenza.

La Banca San Biagio del Veneto Orientale ha da sempre una speciale attenzione alla cultura; il sostegno che abbiamo dato a questa iniziativa vuol essere appunto la premessa per un impegno sociale più ampio e per un rapporto che auspichiamo possa essere fecondo e duraturo tra la Banca San Biagio del Veneto Orientale e la comunità di Motta di Livenza.

Il Presidente
Franco Anastasia

LEGENDA

1. Pomponio Amalteo, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Domenico e Francesco, cui appare il Padre Eterno*
2. Giambattista Canal, *Madonna con il Bambino tra i Santi Andrea d'Avellino, Bibiana e Antonio da Padova*
3. Francesco Bassano, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicolò, Sebastiano e Rocco*
4. Organo

Cappella del Rosario:

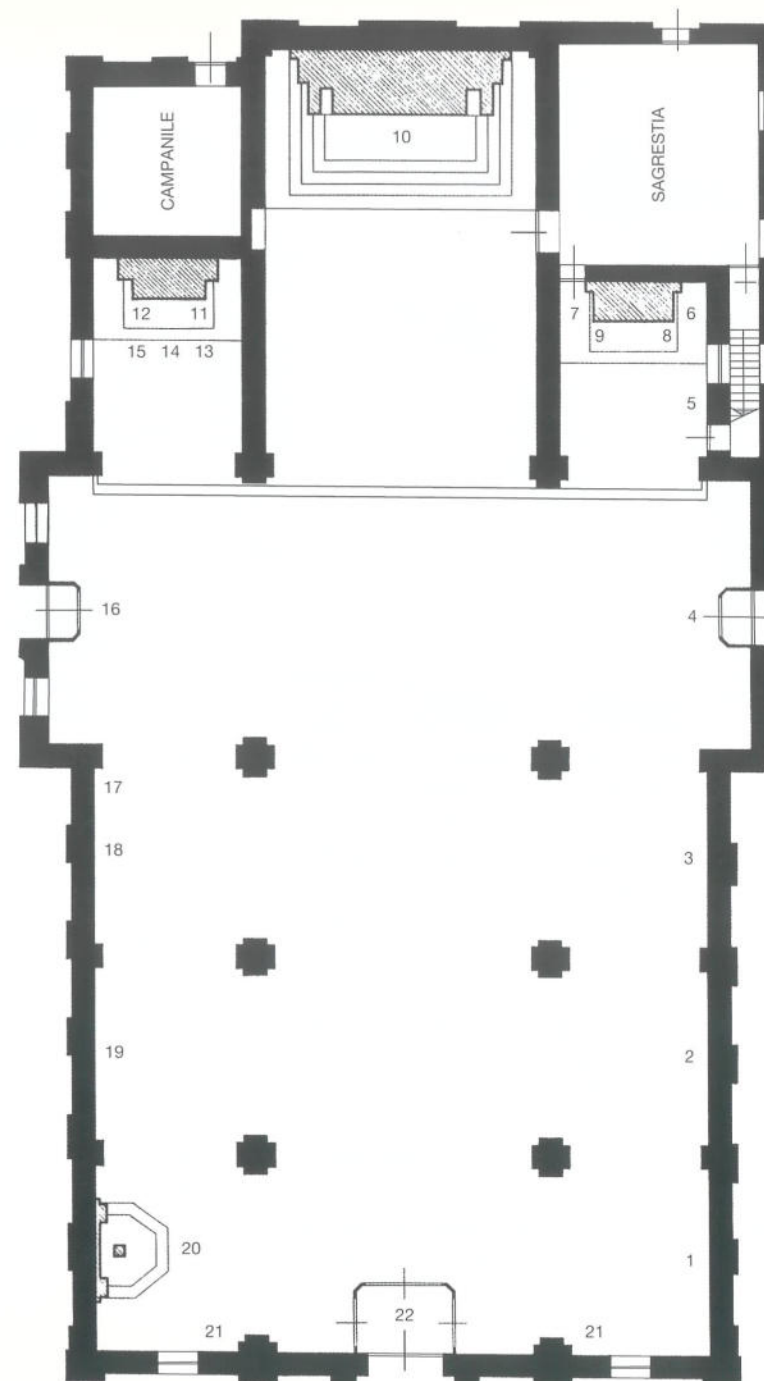
5. Gaspare Fiorentini, *Annunciazione*
- 6, 7. Gaspare Diziani, *Santa Rosa di Lima e San Domenico*
8. Valentino Besarel, *Madonna con il Bambino*
9. Maestro friulano di metà XVI secolo, *Compianto su Cristo morto*

Presbiterio:

10. Pietro Malombra, *San Nicola di Bari tra i Santi Francesco, Giovanni Battista e Pietro, cui appare Cristo in gloria*

Cappella del Sacro Cuore:

- 11, 12. Gaspare Diziani, *San Diego d'Alcalà e San Pasquale Baylon*
13. Giacomo Vincenzo Mussner, *Sacro Cuore di Gesù Cristo*
14. Maestro friulano di metà XVI secolo, *Martirio di una Santa*
15. Anonimo [Nicolò Tagliapietra (?)], *Annunciazione*
16. Monumento ad Antonio Scarpa
17. Maestro veneto, *Deposizione*, datata 1777 (dalla serie della *Via Crucis*)
18. Giambattista Canal, *Beata Vergine Immacolata tra i Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe*
19. Giuseppe Diziani, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Silvestro, Valentino e un altro Santo*
20. Battistero; Anton Joseph Mussner, *San Giovanni Battista*
21. Anonimo, *Pile dell'acquasanta*
22. Francesco Re, *Monumento funebre del cardinale Girolamo Alejandro*





GUIDA DEL DUOMO DI SAN NICOLÒ

1. *Notizie sulla costruzione*

Negli ultimi giorni di febbraio del 1516 il vicario del vescovo di Ceneda visita la chiesa di San Nicolò, che stava per essere demolita, e ordina di conservare, con una trascrizione, le antiche parole che si leggevano sulle pareti in ricordo della sua fondazione nell'anno 963. È un episodio emblematico per questa chiesa, che proprio allora, nel 1515-16, comincia ad essere riedificata «*de novo [...] in maiorem, et meliorem formam*», con l'apertura di un cantiere che si chiuderà solo alla fine del Cinquecento. Della vecchia chiesa si vuole però ritenere la memoria della primitiva costruzione e anche dello *status* giuridico, dal momento che nella stessa iscrizione si dichiara che è stata costruita e assunta in giuspatronato dal pievano di San Giovanni Battista insieme alla Comunità di Motta.

La chiesa di San Nicolò, infatti, fin dalla sua fondazione dipende da San Giovanni *extra muros*, l'antica pieve di origine paleocristiana, matrice delle chiese di Motta e della vicina Navolè, ed è quindi formalmente per lungo tempo solo una cappella amministrata da un sacerdote che fa le veci del pievano di San Giovanni. E si capisce che, costruita a ridosso delle mura del castello e riservata, ancora all'inizio del Cinquecento, alle funzioni per i Podestà veneziani, poteva essere, ben prima del 1388, anno dell'elezione di Motta a Podesteria, forse la cappella dei Signori Da Camino. La chiesa di San Giovanni, anche se fuori dalle mura più di un chilometro, è dunque la parrocchiale di Motta fino al 1672, quando la chiesa di San Nicolò viene finalmente consacrata dal vescovo di Ceneda Pietro Leoni. Si pone termine così alla contesa apertasi alla fine del Quattrocento, quando il grande sviluppo urbano aveva messo in evidenza tutta l'inadeguatezza di una pievania troppo distante dalla vita civica, retaggio di una situazione storica ormai remota. La Comunità di Motta, che aveva contribuito largamente alla

erezione delle chiese cittadine e aveva ottenuto la facoltà di scegliere i sacerdoti a cui assegnarle (parroco, rettori, predicatori, sacrestani e cappellani) insieme al potere di amministrarle (diritto di giuspatronato), nel corso del Cinquecento e del Seicento si impegna perciò a ricucire la separazione tra centro civico e centro religioso, aspirando al titolo e ai diritti della pieve di San Giovanni per la chiesa cittadina di San Nicolò. La disputa si avvia a conclusione solo dopo il Concilio di Trento: dal 1566 il pievano si stabilisce a Motta, nel 1586 si trasferiscono ufficialmente i Sacramenti da San Giovanni, dal 1644 anche a San Nicolò si celebrano vesperi e altre funzioni feriali.

Le aspirazioni della Comunità si leggono naturalmente molto bene nel grande impegno profuso per dotare l'edificio di San Nicolò, nel corso del Cinquecento, di forme nuove e più ampie, che si arricchiscono poi di altari, pale e monumenti funebri.¹ Un rinnovamento che sembra prendere vigore, anche emblematicamente, subito dopo il terremoto del 1511 e le sofferenze della guerra della Lega di Cambrai (1508-11), in seguito ai quali si mette mano ai restauri della Loggia e della chiesa vicina. La riedificazione cinquecentesca di San Nicolò, a lungo leggendariamente ascritta a Jacopo Sansovino, è stata solo in tempi recenti correttamente studiata e, una volta per tutte, ricondotta nella giusta prospettiva di un'opera in continua evoluzione, e quindi non priva di disomogeneità linguistiche, che resta segnata ad un certo punto, attorno al 1534-1539, dall'intervento di Andrea Buora « tagliapietra di Venezia ».² La riedificazione procede secondo modalità arcaiche, che verrebbe da chiamare medievali, dove manca o è molto vaga la figura del progettista, che può anche solo intervenire in corso d'opera, sono dilatati i tempi di esecuzione ed è naturale la sovrapposizione, nel lento procedere dei lavori, di caratteri stilistici molto diversi.

La primissima fase costruttiva ha un punto fermo in un documento del 1519, un verbale del Consiglio della Comunità di Motta in cui si discute il problema del reperimento di fondi per portare a termine la « fabbrica » di San Nicolò. Il testo, trascrit-



Pietro Malombra, *San Nicola di Bari tra i Santi Francesco, Giovanni Battista e Pietro, cui appare Cristo in gloria* (partic.)

to parzialmente da Rocco, porta in primo piano il sindaco Baldino Guerra. Egli afferma orgogliosamente di avere deliberato la riedificazione e l'ampliamento della vecchia e cadente chiesa di San Nicolò, per dare al suo paese « un templo onorevole » e commisurato al cresciuto numero di abitanti. Si viene a sapere inoltre che un « disegno di l'opera » è stato approvato dal vicario del vescovo di Ceneda e che in quel momento, 1519, i lavori sono già ben avviati nel presbiterio, nelle due cappelle laterali, sulle quali si sta per costruire il soffitto voltato, e nel corpo longitudinale comprendente le navate.³

Il cantiere deve però aver subito proprio allora un deciso rallentamento, che sembrerebbe legato a difficoltà finanziarie: nel dicembre 1530 la chiesa è ancora priva di copertura, sicché per le colonne si è costretti a rinunciare alle « pietre vive », in favore delle « pietre cotte » molto meno costose.

La svolta decisiva per la costruzione e la fisionomia architettonica del nuovo edificio si colloca allora nella seconda metà degli anni trenta del Cinquecento, quando le notizie disponibili, per quanto scarse e talvolta lapidarie, lasciano chiaramente intuire che deve avere contato anche l'intervento dell'illustre concittadino Girolamo Aleandro (1480-1542), grande umanista, arcivescovo di Brindisi e Oria (1524), futuro cardinale (1538), protagonista della politica papale nel tempo della riforma luterana. Il 26 dicembre 1534 il Consiglio di Motta delibera il ritorno all'uso di « pietre vive » per le colonne della chiesa, seguendo il suggerimento offerto da Girolamo Aleandro, che stava finendo la nunziatura apostolica a Venezia (primavera 1533-autunno 1535) ed è già stato richiamato a Roma da Paolo III Farnese (autunno 1534). Qualche mese dopo viene stipulato il contratto per le « pietre vive » con Andrea Buora (5 aprile, 18 maggio 1535).

Analogamente, pochi anni dopo, mentre stanno procedendo anche i lavori di copertura, la lunga sosta a Motta del cardinale Aleandro di ritorno dalla Germania (28 ottobre-8 novembre 1539) cade alla fine dell'anno in cui si era stipulato un « nuovo accordo per finire li pilastri della Chiesa di San Nicolò » con il



Agostino Veneziano, *Ritratto di Girolamo Aleandro arcivescovo di Brindisi e Oria*

tagliapietra veneziano (19 gennaio 1539). E al principio di marzo dell'anno successivo, 1540, per il completamento della chiesa, su evidente intercessione del cardinale, giungono il prestito del nipote Francesco (150 ducati) e la donazione di papa Paolo III (281 ducati). Nello stesso tempo, sulle paraste dell'arco trionfale di San Nicolò vengono issati, uno di fronte all'altro, lo stemma della Magnifica Comunità e quello del Podestà veneziano Vincenzo Dolfin, che reca la data 1539.⁴ Una data, si badi, che può essere molto ampia, dato che l'anno nella Repubblica veneziana comincia il primo marzo: il mandato di Vincenzo Dolfin dura, come di norma, sedici mesi, dal 24 settembre 1538 al 20 gennaio 1539 *more veneto*, cioè 1540.

Infine, del 29 gennaio 1542, due giorni prima della morte, è il testamento di Girolamo Aleandro. Nel documento la chiesa di San Nicolò, che la sua famiglia ha eletto per la sepoltura fin dall'inizio del secolo e che Clemente VII gli aveva concesso in beneficio, a titolo di commenda, nel 1530, è ricordata, con affetto, come luogo del suo battesimo e dove il suo corpo dovrà essere trasportato, subito dopo la morte, per venire deposto in una modesta tomba sopra il coro.⁵

Se il legame con la chiesa è così scopertamente profondo, la connessione con Andrea Buora è invece tutta da valutare, ma non è casuale, forse, che una delle opere più certe di questo maestro, e fondamentale per confermarci l'attribuzione delle membrature architettoniche della chiesa di Motta, sia la cappella Valier (c. 1523) nella chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia, proprio il monastero a cui Girolamo Aleandro lascia tutti i suoi libri, il dono più grande per chi in quella città a vent'anni è stato compagno di Aldo Manuzio e di Erasmo.

E anche se davvero molto vaga, sembra pur esserci una sintonia tra le ultime volontà del cardinale, che insiste sulla modestia della sepoltura lontano dalla Roma dei papi che aveva servito fedelmente, e il linguaggio severo ed asciutto del tagliapietra veneziano. Un linguaggio che, nell'ambito di quegli anni, risulta irrimediabilmente attardato. Come ha fatto osservare Giulio Lupo, è proprio la costruzione atipica del pilastro, protagonista



dei documenti cinquecenteschi, l'elemento che caratterizza il linguaggio di Buora: l'assenza del capitello e l'avvio dell'arco sopra la trabeazione sono infrazioni molto forti alle regole dell'architettura classica, sgrammaticature che si spiegano solo in un contesto linguistico diverso, quello della tradizione architettonica veneziana di fine Quattrocento. È, infatti, molto evidente il legame con chiese veneziane come San Felice e, in fondo, con tutte quelle della cultura architettonica codussiana. Il risultato dell'intervento di Buora a San Nicolò è perciò quanto di più distante allora si poteva immaginare dal classicismo romano, importato a Venezia da Sansovino fin dal 1527.

Particolare di un pilastro della navata maggiore

Nel 1542, alla morte del cardinale Aleandro, l'interno della chiesa doveva essere in buona parte concluso, ma i lavori proseguono sino alla fine del secolo ed è datato 1600 un piccolo disegno che descrive la chiesa completa di tutte le sue parti, facciata e campanile inclusi.⁶

La costruzione della facciata è stabilita con una delibera del 1558, ma lo stile degli elementi architettonici la fanno ritenere portata innanzi con tempi piuttosto lunghi. Sul campanile, già ben avviato nel 1545, viene issata una campana nel 1577, ma i lavori conclusivi sono documentati nel 1588-1590, quando viene chiamato «per consigliar et redur in miglior termine la fabrica del campanile et per tratar mercato delle pietre vive che mancano a finir detto campanile» il tagliapietra Cesare Franco, che aveva da poco concluso l'esecuzione dell'altare del Santissimo Sacramento in San Zulian a Venezia, arricchito dalle statue di Girolamo Campagna e Alessandro Vittoria.

E all'interno, mentre continuano le innumerevoli opere di rifinitura, si cominciano già a porre i primi altari e i nuovi sepolcri.

2. Gli altari e la decorazione interna

Dalla metà del Cinquecento la chiesa di San Nicolò non è più soggetta a profondi interventi architettonici, quanto piuttosto a una molteplicità di episodi decorativi che corredano le cappelle e le navate degli apparati necessari alle pratiche del culto e della devozione. Una speciale attenzione viene riservata naturalmente alla costruzione degli altari, che sorgono per intervento di qualche privato, e, soprattutto, delle confraternite religiose, dalle quali sono amministrati fino alle soppressioni napoleoniche (1806). È un capitolo della storia di questa chiesa che però deve andare in gran parte ricostruito attraverso la documentazione d'archivio e le fotografie, dal momento che nel 1946 si è presa la decisione di togliere i cinque altari dalle navate laterali, di «liberare il sacro edificio da quelle orrende sovrastrutture che da troppo tempo lo deturpano» al fine di recupe-



rare un «primitivo splendore», un'originaria purezza formale, che, come si è visto, in realtà non è mai esistita. Con questo intervento – il più vasto sulle caratteristiche formali dell'edificio dopo quello di Andrea Buora – si è cancellata una storia iniziata ben prima che i lavori della chiesa fossero conclusi. Già nel 1553 un notevole del paese, Domenico Guerra, chiede licenza di costruirvi un proprio altare, che vuole naturalmente dedicato a San Domenico e che, tre anni più tardi, accoglierà la pala di Pomponio Amalteo, con tale Santo ancora in primo piano. Do-

Anonimo, *Acquasantiera* (da una fotografia del 1919)

menico Guerra, che sarà sepolto ai piedi di quest'opera, ne è dunque il committente. Dall'inizio del Seicento al 1946 l'altare di San Domenico si trova sicuramente presso il secondo arco di sinistra entrando, accanto al battistero, che viene innalzato negli stessi tempi, e deve avere interferito con la richiesta originaria del committente. Guerra lo avrebbe voluto nel « terzo volto della mano destra », cioè nella terza campata destra, guardando dall'altare, non dall'entrata, come ci hanno abituato le guide turistiche. La chiesa non aveva ancora la facciata e la terza campata destra, guardando dall'entrata, sarà ben presto occupata da un altro importante altare. Nel 1589 vi trova posto quello della confraternita di Santa Maria Annunziata e San Nicolò decorato da una pala bassanesca. Quando, nel 1946, questo altare viene smontato, si crede bene, per fortuna, di conservare, riadattandolo nella cappella del Sacro Cuore, il paliotto della mensa, che reca scolpita a bassorilievo, dentro una cornice rotonda, un'Annunciazione, un piccolo pezzo di scultura di qualità davvero non trascurabile (diametro interno cm 42). Il tagliapietra pagato (con centosessanta ducati d'oro) per le « piere vive » dell'altare dell'Annunziata è un maestro veneziano, abitante nei pressi della chiesa dei Santi Apostoli, chiamato Nicoletto. Si tratta verosimilmente di quello stesso Nicoletto che qualche tempo dopo, tra l'aprile 1596 e il marzo 1597, viene saldato anche per l'altare maggiore. Qui il Consiglio comunale l'11 gennaio 1597, secondo la testimonianza raccolta da Rocco, aveva deliberato di inserire una grande pala affidata a Pietro Malombra, uno dei protagonisti della pittura tardomanieristica a Venezia. L'esecuzione del dipinto però avviene con tempi inspiegabilmente lunghi, dato che è consegnato e collocato sull'altare solo nel marzo del 1614, secondo la documentazione da poco recuperata.

Non su un altare, ma sopra la porta principale, tra le due paraste della controfacciata, nel 1644 viene posta una grande *Ultima Cena* commissionata al pittore Andrea Piazza (Castelfranco Veneto 1587-1670) dalla confraternita del Santissimo Sacramento, che non aveva un altare e un luogo di culto proprio,



ma pone allora i banchi dei confratelli nella navata maggiore. La tela di Andrea Piazza viene rimossa nel 1755 per fare posto alla nuova tomba di Girolamo Aleandro. Si trova oggi nella chiesa di Sant'Agostino a Villanova di Motta.

Entro il Seicento è documentata la fondazione di tutti gli otto altari della chiesa, tanto delle due cappelle minori, che delle navate laterali. La cappella di destra risulta dedicata alla Ma-

Anonimo [Nicolò Tagliapietra (?)],
Annunciazione (già altare
dell'Annunziata)



donna del Rosario nel 1612, sebbene si debba pensare che negli ultimi anni del Cinquecento qui poteva essere già presente un altare amministrato dalla confraternita del Santissimo Rosario, che appare regolata da un Libro dei Capitoli datato 1596. Si tratta comunque di una devozione chiaramente in rapporto con la straordinaria diffusione della festa del Rosario seguita alla vittoria della flotta cristiana contro i turchi a Lepanto nel 1571, che è allora attribuita all'intercessione miracolosa della Vergine.

L'altra cappella, invece, dal 1620 è intitolata a San Carlo Borromeo, protagonista della prima fase della Controriforma, solo dieci anni dopo la sua canonizzazione. L'altare era amministrato da una piccola confraternita, che resiste fino alle soppressioni napoleoniche, dopodiché anche il suo titolo viene un po' alla volta a perdersi. Dapprima a San Carlo si affianca la devozione alla Beata Vergine del Buon Consiglio, quindi, dalla fine dell'Ottocento la cappella risulta offerta solo alla Beata Vergine Addolorata, e sull'altare una statua della Madonna sostituisce quella raffigurante San Carlo. L'attuale dedicazione al Sacro Cuore risale al 1951.

Il carattere profondamente devozionale delle fondazioni seicentesche è ben testimoniato dalla costruzione dell'altare dedicato alla Madonna del Carmine, quello che si incontrava per primo a destra entrando in chiesa dalla porta principale. La sua

Veduta della cappella del Rosario
(part. di una fotografia del 1919)

storia è già stata raccontata da Lepido Rocco. Si tratta, difatti, di quell'altare che il provveditore Antonio Armellini nel 1632 propone di votare alla Vergine del Carmelo, con la creazione di una confraternita, per la grazia di avere preservato il territorio di Motta dalla terribile pestilenza degli anni precedenti, dalla quale nessuno sembrava potersi salvare. La sua costruzione, anche per qualche difficoltà finanziaria, viene però conclusa solo nel 1641, quando accanto all'altare viene appesa un'iscrizione su tavola ancora oggi conservata in chiesa. Il provveditore aveva pensato anche ad una pala che avrebbe onorato la Vergine, San Nicolò e San Rocco, il Santo invocato in tempo di pestilenza, che erano già presenti nella vicina tela bassanesca. Si deve ritenere che il dipinto descritto nel 1632 non sia stato realizzato, dal momento che non se ne ha più alcuna notizia e che alla fine del Settecento sull'altare del Carmine viene posta un'opera completamente diversa, la pala siglata da Giambattista Canal.

È analoga la vicenda dell'altare che sorge negli stessi tempi accanto a questo. Nella seconda campata destra nel 1633 viene fondato l'altare di San Valentino, che però è decorato da un grande dipinto solo alla fine del Settecento, cioè dalla pala conosciuta con una generosa attribuzione a Giambettino Cignaroli.

L'ottavo altare della chiesa è quello che viene dedicato inizialmente a San Giovanni Battista e che al principio del Settecento risulta di proprietà della famiglia Gallegaris, che aveva qui la sua tomba, come testimonia il testamento di Gianfausto Gallegaris morto nel 1735.⁷ Anche qui sarà collocato un grande dipinto solo nella seconda metà del Settecento, è l'opera comunemente assegnata a Francesco Zugno, che raffigura, ai piedi della Vergine Immacolata, i Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe, secondo la nuova titolazione che aveva nel frattempo assunto l'altare.

Come si è già inteso, alle fondazioni seicentesche fanno riscontro gli importanti interventi decorativi del Settecento, un secolo che segna profondamente il volto della chiesa con tre pale d'altare, il monumento funebre a Girolamo Aleandro (1755), l'organo di Gaetano Callido (1778) e, quindi, la cappella



del Rosario, decorata, verso la metà del secolo, da Gaspare Diziani, che forse interviene anche nell'altra cappella laterale, come vedremo più avanti.

A differenza di oggi, un visitatore di fine Settecento entrava in un edificio ben più ingombro di oggetti d'arte, di altari, di cornici, di reliquie, di tabernacoli, di « cesendelli ovvero lampade », di memorie, di ex-voto, con accostamenti anche dissonanti, che potevano infastidire il gusto eletto e purista dell'abate Lorenzo Crico,⁸ ma che dovevano dare un effetto d'insieme estremamente vicino, se non identico, alle chiese di Venezia, a cui San Nicolò nonostante tutto ancora assomiglia, dove le più varie testimonianze della storia si mescolano senza difficoltà.

La geografia degli altari fino al 1946, per chi entrava dalla porta grande, era dunque la seguente: altare della Madonna del Carmine e di Sant'Antonio, con la pala di Giambattista Canal (primo a destra); altare di San Valentino, con la pala attribuita a Giambettino Cignaroli (secondo a destra); altare di Santa Maria e San Nicolò o dell'Annunziata, più tardi dedicato anche a San Rocco, con la pala bassanese (terzo a destra). Seguivano la cappella della Beata Vergine del Rosario, il coro con l'altare di San Nicolò e, quindi, la cappella di San Carlo (poi della Beata Vergine Addolorata e oggi del Sacro Cuore). Nell'altra navata minore la sequenza era scandita dall'altare di San Giovanni e San Giuseppe, con la pala ascritta a Francesco Zugno (primo a sinistra), dall'altare di San Domenico, con il dipinto dell'Amalteo (secondo a sinistra) e quindi dal battistero.

3. Percorso tra le opere d'arte

San Nicolò è una chiesa di semplice struttura spaziale: pianta basilicale divisa in tre navate, con soffitto voltato a botte in quella maggiore e a crociera nelle laterali, che si conclude, dopo l'ampia pausa del transetto appena aggettante all'esterno, nelle tre cappelle corrispondenti alle navate.

La logica costruttiva è sottolineata dalle membrature in pietra d'Istria, per le quali, come si è già detto, si deve ritenere re-

◀ Veduta interna della chiesa (da una fotografia del 1920 circa)

sponsabile il tagliapietra veneziano Andrea Buora. I pilastri, le paraste e la trabeazione, che si svolge sulle specchiate chiare e intatte delle pareti, sono realizzati con un disegno estremamente essenziale, che ha ridotto al minimo l'ornamentazione, a cominciare dal capitello. I caratteri formali dell'edificio, ancora decisamente legati al primo Rinascimento veneziano, risaltano con grande evidenza oggi, dopo l'eliminazione degli altari dalle navate laterali. La chiesa ha assunto certamente « un ampio respiro », come diceva l'architetto Forlati nel 1946, ma con un intervento che ha razionalizzato quegli spazi secondo il gusto novecentesco.

Pertanto ora la visita nella chiesa ricorda un po' quella in una galleria, dove si possono vedere bene i quadri, anche da molto vicino. Seguiremo quindi il percorso più comune, iniziando da destra, entrati dalla porta principale, e tenderemo di offrire qualche elemento per intendere gli oggetti che si incontrano, ben sapendo che i limiti prefissati per questo lavoro ci impongono di essere essenziali, un po' schematici e, soprattutto, di non poter illustrare le opere d'arte nel modo più giusto, cioè in relazione con altre.⁹

Innanzitutto, poiché nella chiesa di San Nicolò si conservano quasi esclusivamente oggetti d'arte antica, è naturale osservarne lo stato di conservazione e, se possibile, delineare la storia dei restauri. Solo nel Novecento si ricordano tre importanti momenti di recupero delle opere d'arte della chiesa, due dopo le guerre mondiali, per mezzo del restauratore Domenico Prosdocimo (1926-27 e 1945-1950), e uno a ridosso dell'alluvione del 1966.¹⁰

L'opera che incontriamo per prima all'interno di San Nicolò, esemplifica molto bene questa considerazione. La pala di Pomponio Amalteo (Motta di Livenza 1505-San Vito al Tagliamento 1588), che rappresenta la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Domenico e Francesco, cui appare il Padre Eterno* (tela, cm 332,5 × 162), oltre ai danneggiamenti del Novecento, ha, appunto, una vicenda ben documentata di costanti problemi di conservazione, che incomincia già poco tempo dopo il suo compimento, fissato da una scritta sul pilastro, quasi ai piedi di San

Domenico, al 1556. Si capisce perciò che il suo aspetto, estremamente impoverito di materia cromatica e offuscato da ridipinture, abbia sempre influito sul giudizio critico e come, ancora oggi, la lettura debba quasi solo limitarsi alla regia degli accordi cromatici, alla composizione o alle porzioni più intatte della pittura (San Francesco e il paesaggio).

È il dipinto di un artista che in quel tempo domina il mercato del territorio tra il Friuli e il Veneto, e che continua a mostrare una stretta dipendenza dalla personalità del suo maestro, Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone (1484-1539), uno dei protagonisti della pittura padana del primo Cinquecento. Pomponio ne frequenta la bottega fin da giovanissimo e finisce anche per sposarne la figlia nel 1534. Non stupisce perciò che la pala di Motta sia costruita seguendo motivi e idee del Pordenone, visibili nel tipico groppo di angeli attorno alla figura del Padre Eterno, nella forte torsione della Vergine, contrappuntata dall'opposto movimento del Bambino, o ancora negli angeli che suonano e danzano ai piedi del trono. Ma nella traduzione ferma e intarsiata di Pomponio le invenzioni del suo grande maestro perdono di dinamismo e sembrano spesso giustapposizioni un po' forzate, come, nella pala di Motta, la figura del Padre Eterno con gli angeli.

Un retaggio pordenoniano è visibile, forse, persino nella composizione impostata lungo la diagonale che dai piedi di San Francesco conduce alla Vergine con il Bambino, secondo l'idea scenografica di accogliere lo spettatore proveniente da sinistra. L'originaria ubicazione del quadro, come abbiamo detto, era nella navata opposta, subito accanto al battistero, sull'altare che Domenico Guerra aveva chiesto di poter erigere nel 1553, dedicandolo a San Domenico. L'immagine del Santo, in primissimo piano, chiude con forza la composizione e, nello stesso tempo, media il rapporto dello spettatore con la Vergine e il Bambino. Una figura oggi molto deperita, che ci è però possibile ancora immaginare grazie ad un noto studio preparatorio (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1742F).

L'iscrizione sul pilastro, in basso, è famosa per aver creato



una piccola disputa di carattere campanilistico nell'Ottocento. Allora si sosteneva che Pomponio Amalteo vi si dichiara cittadino di Motta e non di San Vito al Tagliamento, dove è documentato per tutta la vita. Non è inutile forse osservare che la scritta è, in verità, un po' diversa da come comunemente la si pubblica, e tale da far cadere del tutto quella piccola controversia.¹¹ È oggi lacunosa, ma ben comprensibile, tanto che la si può integrare con quanto aveva letto il conte Fabio di Maniago (1774-1842): « Pomponij Amalthei / Mothensis Civis / et Incola S. Viti / 1556 . Junii . I ».¹²

Un salto di più di due secoli ci impone il dipinto successivo, che spetta a Giambattista Canal (Venezia 1745-1825), come ci conferma la sigla sul libro aperto, in basso a sinistra (« J.B.C. / F. »), che va sciolta in « Johannes Baptista Canal Fecit ».¹³

Nella pala (tela, cm 337×180), già sull'altare del Carmine, il Bambino Gesù, in braccio alla Madre, solleva con la mano lo scapolare, quel pezzo di stoffa che, secondo la tradizione, la Vergine aveva donato a San Simone Stock mentre recitava la preghiera del *Flos Carmeli*. Se la figura di Sant'Antonio da Padova è facilmente riconoscibile accanto alla Vergine, i due Santi in primo piano, invece, sono poco caratterizzati e si prestano a diverse interpretazioni. È probabile che siano da identificare con Santa Bibiana martire e Sant'Andrea Avellino, dal momento che sull'altare fin dal 1783 ne erano conservate le reliquie e nel giorno dedicato a Santa Bibiana, il 2 dicembre, la Comunità di Motta vi celebrava la festa di ringraziamento per essere sfuggita alla pestilenza del 1630-31.



◀ Pomponio Amalteo, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Domenico e Francesco, cui appare il Padre Eterno*

Pomponio Amalteo, *Studio per la figura di San Domenico*, Firenze, G.D.S.U., inv. n. 1742F



Giambattista, figlio del pittore Fabio Canal, è un artista veneziano, accademico e noto per oltre mezzo secolo in tutto il Veneto come abilissimo frescante, detto anche l'ultimo dei « fa presto » per l'impressionante capacità, in gara con il tempo, di affrescare superfici molto vaste, quasi aggredendo i metri quadrati di intonaco. Qualità che gli consente un'attività pittorica senza soste, tutta spesa ad ornare chiese e palazzi di città, in particolare di Venezia, ma soprattutto in continui viaggi in tutto l'entroterra veneto per affrescare i soffitti di innumerevoli chiese di piccoli paesi di provincia.¹⁴

La tela della chiesa di Motta è databile sul finire del secolo, prima del 1797, e si colloca nella fase più matura del maestro veneziano (1790-1804), quando la sua produzione tende a conciliare la cultura figurativa originaria, dominata dalla pittura di Giambattista Tiepolo, con alcune suggestioni dello stile neoclassico. Un influsso che rimane piuttosto esteriore, e che nella pala di Motta si coglie a malapena, forse, solo nella semplificazione dell'impianto compositivo, mentre sopravvive lo spirito rococò nella leggerezza di una pittura che ha bisogno di ampie e ricche vesti o delle carni molli dei sacri personaggi per catturare e, con sovrana superficialità, rendere come frizzante la luce. Il dipinto è costruito con sapienza, incastrando le forme in modo che l'occhio sia guidato, senza difficoltà, verso la Vergine con il Bambino. Il primissimo piano in ombra, con la figura chiaroscurata di Sant'Andrea d'Avellino e il piviale tutto lavorato con pennellate larghe e rapide di toni caldi, deve fare entrare nel quadro e, nello stesso tempo, per contrasto, creare profondità. Quindi le vesti seriche pienamente illuminate di Santa Bibiana catturano lo sguardo e ci avvicinano alla Madonna con il Bambino, i quali risultano isolati, in alto, dall'ombra fonda di un tendaggio. Il registro cromatico qui raggiunge la saturazione e poi il fondale scenografico, tipicamente tiepolesco, apre un varco verso il cielo.¹⁵

Non appena si osserva il terzo dipinto della navata destra (cm 338 × 170,5), non è difficile avere la certezza che si tratti di un'opera bassanesca, uscita dal repertorio molto ben ricono-

◀ Giambattista Canal, *Madonna con il Bambino tra i Santi Andrea d'Avellino, Bibiana e Antonio da Padova*

scibile della bottega di Jacopo dal Ponte detto il Bassano (c. 1510-1592), uno dei più grandi pittori del Cinquecento. L'attribuzione corrente a Leandro Bassano (Bassano 1557-Venezia 1622), uno tra i figli più dotati di Jacopo, è però di origine documentaria. Deriva da una segnalazione dell'abate Lorenzo Crico, che nel 1832, durante una visita alla chiesa di San Nicolò, viene informato dal parroco sull'esistenza di una documentazione d'archivio per l'acquisto di questa pala, che risultava affidata «al depentor Aliandro Bassano». ¹⁶ Le sue informazioni sulle date di commissione e di collocazione del quadro sull'altare sono talmente precise, che chi se ne è occupato in seguito ha finito per restarne condizionato. In realtà, quella documentazione, che ancora sopravvive nell'archivio parrocchiale di Motta, registra i pagamenti per tutte le spese relative al dipinto e al suo altare, commissionati a Venezia il 9 gennaio e giunti alla chiesa di San Nicolò il 30 giugno 1589, ma non fa il nome di alcun pittore.

Sulla scorta della segnalazione ottocentesca, la pala è stata intesa un buon esempio di come Leandro Bassano mostri una condotta pittorica pastosa e l'uso di modelli figurativi molto vicini alla lezione del padre anche dopo avere stabilita la sua bottega a Venezia. Mentre già l'anno dopo, nel 1590 (palio votivo del Podestà Lorenzo Cappello, Bassano, Museo Civico), rivelerebbe i tratti peculiari del suo linguaggio maturo, la sua profonda inclinazione verso uno stile più disegnativo e pungente, tendenzialmente poco attratto dai valori cromatici, sicché nelle sue opere la materia pittorica tende ad inaridirsi.

Proprio quando si commissiona la pala di Motta, nel gennaio del 1589, Francesco Bassano (Bassano 1549-Venezia 1592), il più vecchio e il «più valoroso dei figli di Jacopo», come diceva Ridolfi (1648), dettava il suo secondo testamento. È la fase conclusiva della sua vita, in cui le opere progressivamente rivelano i segni di una profonda crisi: la ricchezza del colore si smorza, le forme tendono a semplificarsi, i nessi compositivi si allentano e la pittura si avvicina al gusto del fratello Leandro. Il quale porta anche a compimento alcune tele non concluse da Fran-

Francesco Bassano, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicolò, Sebastiano e Rocco*



cesco, morto nel luglio del 1592, otto mesi dopo avere tentato il suicidio.

Nella pala di San Nicolò quel «colpeggiare franco» e un po' caricato, caratteristico dei modi più noti di Francesco Bassano, ci sembra ancora presente, tanto che sopravanza di gran lunga la tendenza a semplificare le forme e, in qualche caso, la stessa scrittura pittorica. E quindi, con uno sguardo non vincolato dalla documentazione, quella pittura, che il recente restauro ci consente di cogliere pienamente, sembrerebbe con più coerenza doversi assegnare a chi, come Francesco, è cresciuto nella bottega del padre al tempo in cui ne uscivano la *Crocifissione* di San Teonisto (Treviso, Museo Civico, 1562-63) e il *Presepio* di San Giuseppe (Bassano, Museo Civico, 1568).¹⁷

Dopo questo dipinto si esce dalla navata e si incontra il grande organo addossato alla parete occidentale del transetto, è un'opera di Gaetano Callido (Este 1727-Venezia 1813) documentata al 1778, che mostrava problemi conservativi già nell'Ottocento. È stata oggetto di un ampio restauro verso il 1910 da parte della ditta Domenico Malvestio.¹⁸

Uno degli interventi decorativi più importanti in San Nicolò nel corso del Settecento riguarda la cappella laterale di destra, che risulterebbe intitolata alla Beata Vergine del Rosario forse già alla fine del Cinquecento, come conseguenza della grande diffusione della festa del Rosario dopo la vittoria di Lepanto (1571).

La cappella ha però subito notevoli modifiche nel Novecento, attraverso le quali si è dissolto il legame che teneva assieme i vari elementi della sua decorazione secondo la più tipica iconografia della Madonna del Rosario. È ora dominata dall'affresco dipinto nella lunetta sopra l'altare che raffigura il *Compianto su Cristo morto*. Spetta forse ad un modesto artista friulano della metà del Cinquecento, ma il suo stato è talmente impoverito da non consentire troppe precisazioni. Il *Compianto*, così come l'affresco nell'altra cappella, è stato scoperto nel 1950 sotto uno strato di intonaco. In precedenza la lunetta era coperta



dall'*Annunciazione* (tela, cm 195 × 373) attribuita di recente al pittore Gaspare Fiorentini (Conegliano, notizie 1678-1696), con una datazione circa 1688-90, che solo negli ultimi tempi ha ritrovato sistemazione nella cappella del Rosario, seppure addossata alla parete destra.¹⁹ La sua corretta posizione era sopra l'altare, rappresentava difatti il primo dei quindici Misteri che

Francesco Bassano, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicolò, Sebastiano e Rocco* (part.)



scandiscono la preghiera alla Vergine, il Mistero gaudioso che manca alla serie dei quattordici ovali (tela, circa cm 25 × 32,5 ciascuno) dipinti da Gaspare Diziani (Belluno 1698-Venezia 1767). I *Misteri del Rosario*, che, per ragioni di sicurezza, ora non si trovano in chiesa, erano collocati, come si vede in una fotografia del 1919 (fig. di p. 22), in alto, lungo il fregio della trabeazione. In questo modo facevano corona all'immagine della Vergine con il Bambino, rappresentata da una scultura dentro l'altare, che, come vuole l'iconografia, a sua volta offriva le corone del Rosario a *San Domenico*, tradizionalmente ritenuto autore della preghiera, e a *Santa Rosa*, raffigurati in due dipinti di forma ovale ancora oggi ai suoi lati (tela, cm 58,7 × 43,5 e 59 × 43,5). La *Madonna con il Bambino* presente nell'altare, firmata e datata 1902, è una delle ultime opere dello scultore zoldano Valentino Panciera detto il Besarel (Astragal di Zoldo, Belluno 1829-Venezia 1902).²⁰ Ha sostituito una precedente immagine plastica della Madonna con il Bambino, documentata dalle antiche descrizioni della chiesa, senza modificare nella sostanza il programma iconografico della cappella.

Come si nota nella fotografia del 1919, tanto i *Misteri* quanto i due Santi domenicani erano racchiusi in una spumeggiante

cornice di stucco, che tracimava sulla pietra d'Istria. È evidente perciò che *San Domenico* e *Santa Rosa di Lima* sono stati realizzati e collocati insieme ai *Misteri*, e, benché, a differenza di questi ultimi, non abbiano goduto di una buona considerazione, sono due opere di notevole qualità, e devono anch'esse spettare a Gaspare Diziani, come qualcuno in qualche modo ha già osservato.²¹ Il restauro che si è appena concluso ha permesso di notare che la *Santa Rosa* è estremamente povera di materia cromatica, con lacune molto vaste che interessano gran parte del dipinto. Appena meglio conservato è il volto, unica porzione veramente utilizzabile per un confronto con le opere del pittore bellunese.²² Offre un testo ben più cospicuo il *San Domenico*, che appare in condizioni nettamente migliori, visto che presenta lacune molto ridotte, periferiche, e non tali da comprometterne una buona leggibilità. La pittura è vibrante, liquida, con una scrittura nervosa e immediata. L'immagine si giova di una leggera inclinazione del busto, di quella più accentuata delle mani e del giglio, dell'acciaccatura sul bianco della veste e della torsione della testa per infondere dinamicità alla figura del Santo. È quindi sulla base delle qualità del *San Domenico*, di una tipologia, del resto, tipica del suo repertorio, che può trovare conferma l'attribuzione a Diziani orientata dall'allestimento della cappella.²³





Gaspare Diziani, *San Domenico*



Gaspare Diziani, *Santa Rosa di Lima*

La datazione delle opere del maestro bellunese è resa difficile dalla scarsità di sicuri riferimenti cronologici. Per gli stessi *Misteri di Motta* si è dapprima proposta una collocazione 1750-1755 al momento della loro pubblicazione nel 1971, che più tardi è stata anticipata sensibilmente intorno agli anni trenta.²⁴ Il tratto pittorico rapido e sommario dei *Misteri* si dispone entro una partitura semplice e immediata, ma il confronto con alcune opere della metà del secolo, tra cui spiccano i quindici *Misteri* dipinti da Diziani nella pala della *Madonna del Rosario* per una chiesa dell'Istria (Piemonte presso Grisignana, opera data 1758), ne mette in risalto una minore scioltezza formale, una maggiore attenzione alla resa plastica e alla sottigliezza dei dettagli, qualità del linguaggio più giovanile di Diziani, ancora soggetto all'influenza di Sebastiano Ricci, il suo vero maestro, dopo l'apprendistato presso Gregorio Lazzarini.

Anche nei due Santi francescani, *San Diego d'Alcalà* (a destra) e *San Pasquale Baylon* (a sinistra), collocati sull'altare ligneo dell'altra cappella laterale si è notata una pittura vicina ai modi di Gaspare Diziani, e forse uscita ancora dalla sua richiestissima bottega, che inevitabilmente doveva ricorrere all'intervento di aiuti per soddisfare una vasta committenza. La lettura dei due dipinti (tela, cm 99,5 x 41 e 100 x 41) è però offuscata da una vernice ingiallita e opacizzata, che solo a fatica consente di cogliere le qualità della pittura. La figura di *San Pasquale*, costruita secondo moduli figurativi dizianeschi, mostra una stesura rapida e sicura nell'esecuzione dei panneggi, così come nella pittura vaporosa degli angeli con l'ostensorio o nei dettagli delle mani affusolate, che la luce sfiora sul petto o fa risaltare contro i toni bruni del saio. Ma anche l'altra piccola tela con *San Diego*, apparentemente un po' più modesta, contiene un brano di squisita fattura come quello della lampada di ottone, in alto a sinistra, dipinta con una scrittura frizzante e nervosa degna di un allievo di Sebastiano Ricci.

I due Santi guardano al centro dell'altare dove in origine doveva esservi una statua lignea di San Carlo, sostituita, alla metà dell'Ottocento, da un'immagine della Madonna e, quindi, nel



Gaspare Diziani, *San Diego d'Alcalà* e *San Pasquale Baylon*

1951 da quella ora visibile di Gesù Cristo, secondo l'iconografia del Sacro Cuore, che corrisponde alla presente titolazione della cappella (opera di Giacomo Vincenzo Mussner). I due Santi francescani erano sovrastati da un'altra immagine di San Carlo, che era dipinta su tela e, come l'*Annunciazione* nella cappella del Rosario, copriva la lunetta sopra l'altare (cm 227×383), dove ora campeggia un affresco staccato nel 1967.²⁵ È stata prelevata nel febbraio del 1945 quando incalzavano i bombardamenti e non è più ritornata in chiesa. Nei documenti di allora risulta assegnata a Gaspare Diziani, una presenza, come abbiamo visto, non ridotta ai soli, più noti, *Misteri del Rosario*.

Se questi, come si è visto, erano incastonati nella piccola cappella laterale come un'opera di oreficeria, l'imponente pala del presbiterio domina e incombe sulla navata maggiore, racchiusa in una cornice grandiosa come un arco trionfale. Vi si celebra, secondo un'enfasi di stampo controriformista, il Santo titolare della chiesa, individuato dai consueti attributi recati dagli angeli ai suoi lati, la mitria e le tre palle d'oro allusive alla sua generosità verso tre fanciulle prive di dote. È molto chiaro anche il motivo della presenza degli altri Santi, Pietro richiama il suo successore nella cattedra romana, Francesco allude alla doppia presenza a Motta, in quel tempo, dell'ordine mendicante, così come il Battista ricorda la pieve di San Giovanni *extra muros* da cui ufficialmente la chiesa ancora dipendeva.

L'opera (tela, cm 430×240) appartiene senza dubbio a Pietro Malombra (Venezia 1556-1618), un pittore tardomanierista, segnato, nella sua formazione, dal magistero di Giuseppe Porta Salviati, e protagonista, al fianco di Palma il Giovane, della pittura veneziana nel passaggio al Seicento, dopo la morte degli ultimi grandi maestri cinquecenteschi, Bassano, Veronese e Tintoretto.²⁶

Come già anticipato, il dipinto è stato commissionato nel 1597, ma, sebbene la costruzione dell'altare risalga proprio al quel momento (1596-97), è portato a termine soltanto alla fine del 1613 e collocato in chiesa nel marzo del 1614. Questa informazione, recuperata da poco tempo, ne precisa la posizione nel catalogo del pittore veneziano. Un catalogo non molto ampio,

Pietro Malombra, *San Nicola di Bari tra i Santi Francesco, Giovanni Battista e Pietro, cui appare Cristo in gloria*



perché Malombra, secondo testimonianze contemporanee, sembra essersi dedicato professionalmente alla pittura solo in età avanzata. Quella della chiesa di San Nicolò dovrebbe essere, dunque, una delle sue opere più tarde, molto vicina alla *Allegoria di Venezia* già in Palazzo Ducale e oggi in deposito nella chiesa di San Giorgio di Nogaro (Udine), databile al 1612 circa. È però ancora valido, crediamo, il confronto con la pala della chiesa di San Trovaso a Venezia, che di solito si data al 1600 circa, anno di costruzione dell'altare. La potente figura di San Pietro, di un evidente michelangiolismo, probabilmente mediato da Tintoretto, e l'impianto della figura di San Francesco, che esce a fatica dalle « ombre dense e gravi impastate di melma nericcia », come diceva Adolfo Venturi, sembrano derivare direttamente dalla tela veneziana. Ma i sacri personaggi della pala di Motta si dispongono entro una composizione più spaziata, che appare costruita sul teatrale contrasto fra luce ed ombra. La grande figura di San Nicolò attrae l'attenzione degli angeli e dei Santi che si volgono a rendere omaggio quasi ruotandole attorno. Ma San Nicolò è anche il perno di una grande ics, a metà tra uno spazio appesantito da ombre fosche, così come da un colore plumbeo alla maniera di Palma il Giovane, e il cielo che si squarcia, tra i corpi sodi dei cherubini, per l'apparizione di Cristo risorto, trionfante in « una luce d'oro vecchio ». ²⁷ La simbologia luministica era esaltata poi dalla luce naturale che entrava potente da Sud, attraverso una grande finestra termale aperta sopra l'altare, come si può vedere ancora in una vecchia cartolina (databile prima del 1910).

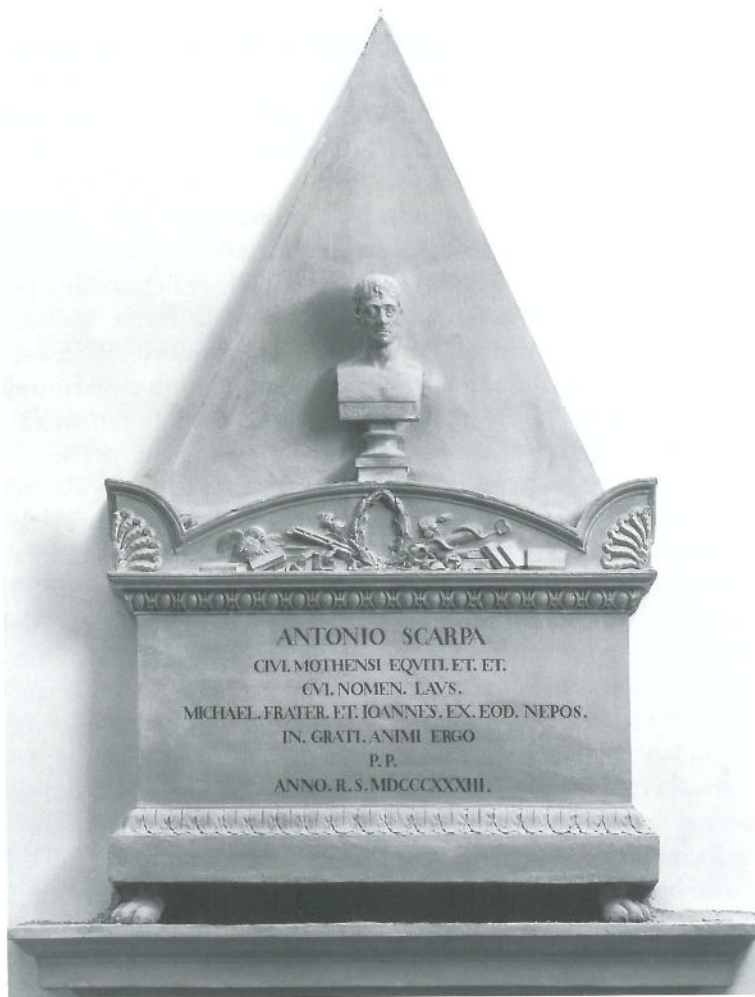
Sulla mensa dell'altare maggiore è situato un tabernacolo a forma di tempietto a pianta centrale e con un pronunciato sviluppo in altezza. È un'opera di squisita fattura, realizzata dopo il 5 giugno 1677.

Sopra le due porte laterali del presbiterio, campeggiano due delicate sovrapporte settecentesche in stucco, leggermente dorate e colorate di rosa, con i simboli di San Nicolò, che ora appaiono un po' come pennacchi solitari. Erano state inserite

dentro gli stalli lignei del coro, realizzati a partire dal 1618-1619, pochi anni dopo la collocazione della pala di Pietro Malombra sull'altare maggiore. ²⁸ Gli stalli sono stati asportati in conseguenza dell'alluvione del novembre 1966 e si trovano ora nella parrocchiale di Bibano (vicino a Godega di Sant'Urbano, Treviso), che li ha comprati e restaurati.

Sarà difficile invece rimuovere la recentissima sistemazione del presbiterio, eseguita nel 2000 per adeguarlo alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II. Alla leggerezza e mobilità dei precedenti oggetti lignei si sono sostituite le forme cubiche « con carattere di sostanziale stabilità » di un nuovo altare, eseguito in due blocchi di marmo, marmo Argentino e marmo di Carrara (cm 95 × 190 × 120 misure massime), e di un nuovo ambone in marmo di Carrara (cm 120 × 60 × 53 misure massime). Nei due prospetti principali dell'altare, scolpiti secondo « la tecnica dello *schacciato*, prevalentemente ricavata all'interno del blocco », per non intaccarne la perfetta geometria, sono raffigurate la *Trinità* e l'*Alleanza tra Dio e Noè dopo il diluvio universale*. ²⁹

Non è in marmo, ma in gesso verniciato ad imitazione del marmo, e costruito secondo stereotipi neoclassici, il monumento ad Antonio Scarpa. È posto sopra la porta laterale sinistra nel 1833 dal fratello Michele e dal nipote Giovanni, come recita l'iscrizione latina dipinta sotto il fregio. Qui sono rappresentati, con una tecnica un po' sommaria, gli strumenti del sapere e della professione di Scarpa. Uno dei pilastri della storia della medicina e dell'anatomia, professore giovanissimo all'Università di Modena che poi, all'Università di Pavia, assieme a Lazzaro Spallanzani e ad Alessandro Volta, diviene uno dei più celebri scienziati tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento. Muore a Pavia il 31 ottobre 1832. L'anno seguente, segnato sul monumento nella chiesa di San Nicolò, è pure quello in cui giunge a Motta la sua collezione di quadri, che è ereditata proprio dal fratello e dal nipote. Quest'ultimo la conserverà con cura, costruendo persino un edificio per esporla al pubblico (1869). Dopo la sua morte nel 1883, i figli non si accordano sul modo di gestirla e finiscono per metterla all'asta nel 1895.



Proseguendo nella navata sinistra, si incontrano due pale d'altare e il battistero. I dipinti, senza dubbio di cultura settecentesca, sono comunemente assegnati al veneziano Francesco Zugno e al veronese Giambettino Cignaroli. Si tratta di due at-

Monumento ad Antonio Scarpa

Giambattista Canal, *Beata Vergine Immacolata tra i Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe*





1845 e poi ancora nel 1917 la materia pittorica presentava preoccupanti sollevamenti e diffuse cadute di colore. Sottoposta, forse nel 1927, a un traumatico restauro, che, per consolidarla, l'ha strappata dalla tela originale come un affresco dalla parete, ha dovuto subire nuovi interventi nel 1946 e nel 1966-67. Si tratta quindi di un'opera estremamente impoverita e diminuita. Tuttavia un valido aiuto per individuarne l'autore sembra venire proprio da una pala, in ottime condizioni, che si trova nella na-

Giambattista Canal, *Madonna con il Bambino tra i Santi Andrea d'Avellino, Bibiana e Antonio da Padova* (partic.)

tribuzioni molto generose, che compaiono per la prima volta nel novembre 1966, nella documentazione della Soprintendenza, e vengono fissate, dopo il restauro, dal cartellino applicato sulla cornice.³⁰ In precedenza, erano sempre state ricordate come opere anonime del XVIII secolo, tranne quando, verso la metà dell'Ottocento, si deve provvedere ad un urgente restauro della pala con la *Vergine Immacolata tra i Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe* (tela, cm 257×132), che viene battezzata con il nome altisonante di Giambattista Piazzetta. Tanto questa attribuzione che quella più recente allo Zugno si fondano, forse, sulla generica rilevazione di stilemi appartenenti alla cultura pittorica veneziana della seconda metà del Settecento, e precisamente nell'area dominata dal Piazzetta e dal Tiepolo. Non è agevole oggi giudicare quest'opera, che ha avuto una difficilissima storia conservativa. Nel



vata opposta della stessa chiesa e che abbiamo visto appartenere a Giambattista Canal. È molto interessante, infatti, isolare la figura di San Giovanni e metterle accanto quella, ben conservata, di Santa Bibiana nella pala firmata da Canal. Oltre all'immediato riscontro di un'identica tipologia per le due teste, dalla caratteristica fronte sgusciata e dal mento tondeggiante, si osservi come alla medesima inclinazione del corpo faccia da contrappeso un'analogo dilatazione del panneggio. Anche il modello delle mani piccole e affusolate è molto simile, così come il panneggio azzurro, a marezzature chiare, ancora abbastanza integro, della Vergine Immacolata sembra comparire di nuovo dietro la figura del Bambino nella pala del Carmine di Canal.³¹ A questi rilievi sembrerebbe poter dare un sostegno anche la documentazione, perché nel *Catalogo delle Pitture fatte dal sig. Gio. Batta Canal, Figurista Istorico* si ricorda l'esecuzione di tre pale di Giambattista per Motta, per il duomo e per un altro luogo non precisato.³²

La successiva ed ultima pala si trovava in origine sull'altare dedicato a San Valentino, nella navata opposta, e raffigura appunto la *Madonna con il Bambino in trono tra San Silvestro, San Valentino e un altro Santo* (tela, cm 265×133). Spetta ad un pittore ben più modesto di Cignaroli che si deve riconoscere in Giu-

Giambattista Canal, *Beata Vergine Immacolata tra i Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe* (partic.)

sepe Diziani (Venezia 1732-1803), il figlio più anziano di Gaspare, noto quale autore di un ridottissimo numero di opere, attivo nel campo del restauro e anche nella realizzazione di scenografie teatrali. La pala del duomo di Cividale (*Apparizione della Vergine con il Bambino a Sant'Antonio Abate*, c. 1771) e i due teleri nella chiesa di Sant'Ambrogio a Fiera di Treviso (*Battesimo di Sant'Agostino* e *Proclamazione di Sant'Ambrogio*), sono i saggi che ci permettono di assegnargli anche il dipinto di Motta.³³ Il disegno della testa dei due Santi in primo piano, dove lo scorcio viene molto forzato, sicché il profilo tende a perdersi e la fisionomia ne risulta caricata è una predilezione che si ritrova facilmente nel Sant'Antonio Abate di Cividale e in una figura di vecchio in primo piano nella *Proclamazione* di Fiera di Treviso. Anche la pennellata ferma e diligente, che raggela e accademizza i modi paterni, sembra la stessa. E si ritrovano inoltre analogie per la figura statica e un po' vacua della Vergine, insieme a dettagli morelliani come la forma allungata e sottolineata delle mani o le caratteristiche grandi orecchie a conchiglia. Trova quindi un riscontro in quelle opere di Giuseppe Diziani anche la messa in scena con ombre scenografiche che tagliano la schiena del Santo in primo piano o la calotta dorata nel fondo, secondo modi che fanno già venire in mente la pittura di storia ottocentesca.³⁴

Fra una pala e l'altra, lungo le due navate, abbiamo già incontrato le piccole tele della *Via Crucis* (tela, circa cm 80×60 ciascuno). Sono opere di un maestro settecentesco dai modi popolareggianti e caricati, che compone le piccole scene portando in prevalenza le figure sul primo piano e sfocando i ridottissimi fondali. Nella tela con il *Trasporto di Cristo al Sepolcro*, presso la pala di San Giovanni e San Giuseppe, è presente la data 1777. Tutti i quattordici dipinti sono giunti in chiesa, per donazione, tra il 1950 e il 1964.

La navata sinistra è conclusa dal battistero, che, come si è accennato, potrebbe essere stato innalzato intorno alla metà del Cinquecento, dopo l'ordine di costruire un nuovo fonte battesimale dato dal vicario del vescovo di Ceneda nel 1551. In ogni

Giuseppe Diziani, *Madonna con il Bambino tra i Santi Silvestro, Valentino e un altro Santo*



caso, la sua forma ad *edicola*, che racchiude al centro una nicchia sottolineata da lesene, mensole e frontone ricurvo, è chiaramente una cornice destinata ad ospitare una scultura. L'immagine di *San Giovanni Battista* oggi visibile è una scultura lignea firmata dal maestro tirolese Joseph Anton Mussner, giunta in chiesa alla fine del 1921.³⁵

Sono due pezzi non trascurabili le due pile dell'acquasanta (cm 119 × 116 × 108), ora addossate alla parete della controfacciata, ma in precedenza posate come due grandi ed eleganti calici all'inizio della navata maggiore, presso i primi due pilastri. Il lessico dei dettagli decorativi sembra chiaramente parlare di opere realizzate tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, molto probabilmente a Venezia. L'acquasantiera di destra presenta un fregio con mascheroni maschili, mentre nell'altra si svolge una decorazione con putti e intagli floreali, segno forse di un'antica divisione dei fedeli nelle due navate laterali, a destra gli uomini a sinistra le donne.³⁶

Il nostro percorso, quindi, finisce con la più importante opera plastica della chiesa di San Nicolò, la tomba del cardinale Girolamo Aleandro (cm 620 × 490 misure massime) sopra la porta principale. Un'opera interamente a stucco, con qualche campitura di colore molto tenue e delicato sulle paraste, compiuta nel 1755 dallo stuccatore Francesco Re (notizie tra 1750 e 1781), per il quale esiste la documentazione relativa ai pagamenti. Si tratta di un maestro di origine ticinese, forse il più noto tra quanti operano a Venezia nella seconda metà del Settecento, attivo tra 1750 e 1757 nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, e poi in prestigiose commissioni pubbliche e private, da Palazzo Ducale alle più importanti dimore patrizie veneziane, dove la sua opera è quasi sempre accessoria alla decorazione pittorica. Il monumento della chiesa di San Nicolò è perciò un testo piuttosto raro per poterne osservare la fisionomia in completa libertà, come uno scultore.

Nonostante il precario stato di conservazione, che ne diminuisce di molto il grandioso effetto decorativo,³⁷ appare un'o-



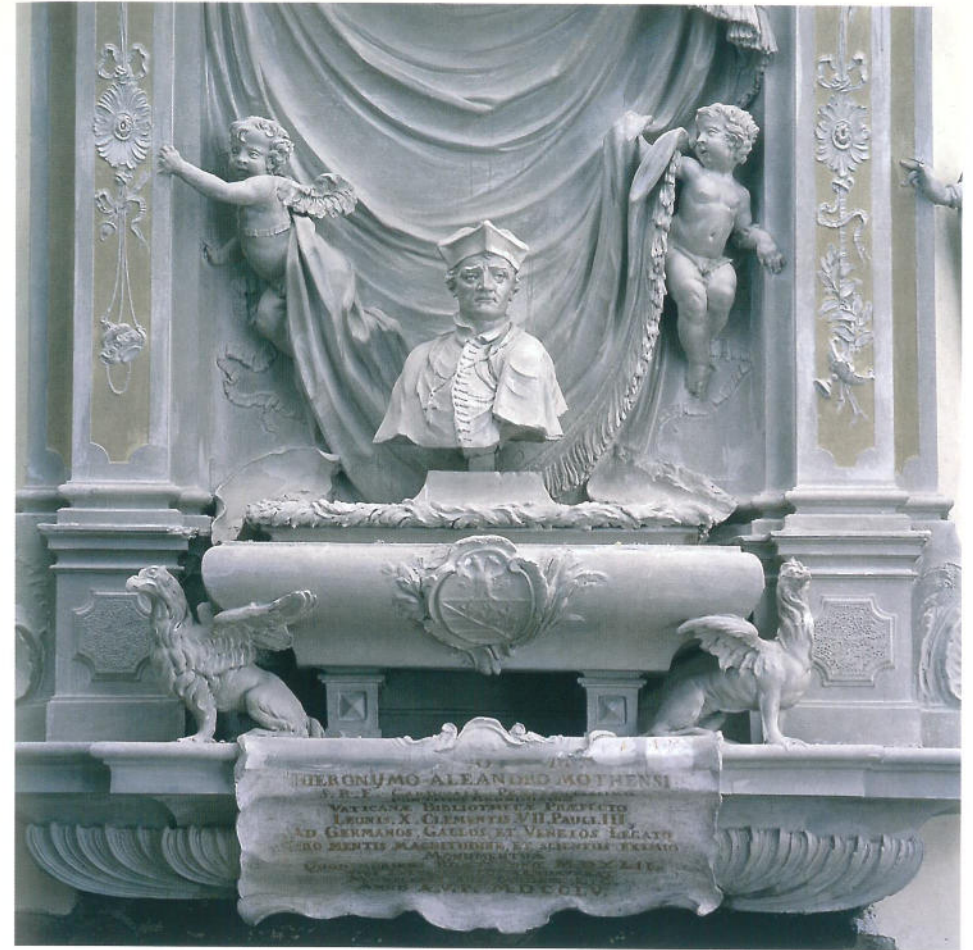
pera di grande qualità, in cui la luce non trova mai sosta e le masse plastiche sono poste in movimento dalle continue infrazioni alla simmetria di fondo della composizione. Le due eleganti figure laterali, che fanno venire in mente la coeva pittura

Giuseppe Diziani, *Madonna con il Bambino tra i Santi Silvestro, Valentino e un altro Santo* (partic.)



veneziana, rappresentano probabilmente due Virtù, la Fede, che ha perduto il braccio trasversale della croce e il calice, visibili nelle vecchie fotografie, e la Fortezza, che schiaccia e incenerisce con la fiaccola l'Eresia, con palese riferimento alla politica antiluterana dell'Aleandro. La sua figura pubblica è ben riassunta dall'iscrizione che si distende sotto l'urna: cardinale, arcivescovo di Brindisi, prefetto della Biblioteca Vaticana, legato

Francesco Re, *Monumento funebre del cardinale Girolamo Aleandro*



apostolico dei papi Medici e Farnese.³⁸ Da quel testo veniamo anche a sapere che il monumento è eretto dai suoi concittadini per adempiere finalmente alle ultime volontà del cardinale. Sebbene egli nel chiedere un modesto *monumentum* « non ad pompam ullam, neque ad inanem gloriam » sembrava intendere piuttosto, in senso etimologico, una tomba che fosse anche un ammonimento a seguire le virtù spirituali anziché la gloria

Francesco Re, *Monumento funebre del cardinale Girolamo Aleandro (partic.)*



terrena. Quell'iscrizione è comunque chiaramente dettata da chi ne conosceva bene la biografia e ne aveva letto il testamento, come Giammaria Bottaglia e Bartolomeo Sabbionato.³⁹

Si esce pertanto dalla chiesa sotto lo sguardo di Girolamo Aleandro, che, come detto all'inizio, sembrerebbe avere avuto un ruolo decisivo nel sostenere la fase più importante della co-

Francesco Re, *Monumento funebre del cardinale Girolamo Aleandro* (partic.)



struzione cinquecentesca di San Nicolò, tra il 1534 e il 1540, quando se ne determina il carattere stilistico di fondo, severo ed asciutto, simile al *Ritratto* inciso da Agostino Veneziano nel 1536 (fig. di p. 15), che lo raffigura, secondo una tipologia ancora quattrocentesca, con un libro tra le mani come un San Girolamo nello studio.⁴⁰

Francesco Re, *Monumento funebre del cardinale Girolamo Aleandro* (partic.)

AVVERTENZA. La documentazione utilizzata in questa piccola guida, nata per accompagnare la presentazione dei restauri della chiesa di San Nicolò, non poteva entrare nelle note, se non in minima parte, è perciò raccolta e pubblicata per intero in un numero speciale della rivista locale «La Castella» (*Materials per la storia della chiesa di San Nicolò a Motta di Livenza*).

1. Del più antico edificio non resta che qualche scarna notizia: la commissione di una pala nel 1468 e due delibere del Consiglio, una per finire il campanile nel 1501, l'altra per riparare e «salizzare» la chiesa nel 1503 (L. Rocco, *Motta di Livenza e suoi dintorni. Studio storico*, Treviso, 1897, nota 2 di pp. 494-495).

2. Questo capitolo è per gran parte una compilazione dell'ottimo articolo di Giulio Lupo, che per la prima volta ha posto la questione attributiva della chiesa di San Nicolò nei termini corretti, relegando nella leggenda e nel folklore l'intervento sansoviniano (*Andrea Buora e la chiesa di San Nicolò a Motta di Livenza*, in «Eidos», 3, 1988, dicembre, pp. 58-63). Attribuzione che però è più antica di quanto comunemente si pensi, dato che è già cristallizzata al tempo dell'abate Lorenzo Crico (*Lettere sulle Belle Arti trivigiane*, Treviso, 1833, p. 262).

3. «[...] atrovandosi la ecclesia de S. Nicolò dentro questa Terra de la Motha per la vetustà de' minacciar ruina, io ho deliberato per questo spectabile Consiglio universaliter di

reedificarla et redurla in maggior essere del primo per fare un templo honorevole principaliter ad cultum Dei, dapoi honore, et primo bisogno de essa terra, qual è augumentada grandamente di populo; et cum benedictione Domini fatto el disegno di l'opera cum intervento et consenso del Rev. Vicario, del Rev.mo Episcopo Cenetense nostro Antistite, fu dato principio a la fabrica, et reducta fin quest'hora a bon termino, ita che le tre Cappelle principale sono al segno de voltarse, et el corpo de la ecclesia a bono porto [...]» (Rocco, *op. cit.*, p. 494).

4. «VINCE/NCIUS. DELPH/INO. P / INSTA/ VRAVIT / M . D . XXX/ VIII».

5. «...Item ordinavit si contigeret eum mori Romae, vel in loco vicino, quod tunc corpus suum in templo divi Chrisogoni sui tituli, cum pompa, quam potest fieri minima; et inde quanto citius fieri poterit ad oppidum Mothae, quod sibi solum natale est Caenensis dioecesis trasferatur, et ibi in ecclesia Beati Nicolai, cuius praedictus R. mus D. Testator alias fuit comandatarius, et in qua venerabile lavacrum Sacrosanti Baptismatis suscepit, sepeliatur. Qua in Ecclesia in latere sinistro Capellae Magnae in loco eminenti, voluit sibi per haeredes suos erigi monumentum, non ad pompam ullam, neque ad inanem gloriam, sed ad excitandos exemplo suo cives, et posteros suos ad virtutem, et ut ad spectu admoniti orent Deum pro anima sua. Cuius tamen di

sepulcri, sive monumenti structura voluit modestiam servari, et ultra trecentos ducatos auri non exponi» (Rocco, *op. cit.*, p. 238).

6. Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Motta, Busta 2: Catastico, secc. XVII-XVIII.

7. *Ibidem*, Busta 1 (Confraternita del SS.mo Sacramento).

8. Crico, *op. cit.*, p. 262, sottolinea il contrasto tra gli altari laterali e lo stile dell'architettura, che assegna, «com'è fama», a Sansovino. Contrasto evidente soprattutto nell'altare maggiore «dove certo il Sansovino avrà collocato dapprima un altare del suo gusto, venne alzata grandiosa mole, ond'è che riesce nell'accordo, come nella musica, una nota che stuona».

9. R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte* (1950), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XIII: Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze, 1985, p. 17.

10. Sui restauri di Antonio Lazzarin cfr. F. Valcanover, *Notiziario veneto. L'attività della Soprintendenza alle Gallerie del Veneto nel 1966*, in «Arte Veneta», xx, 1966, p. 329.

11. «POMPONII AMALTHEI / MO-TAE CIVIS ET INCOLA / MDLVI IUNII» (cfr. L. Menegazzi, in *Amalteo*, catalogo della mostra a cura di L. Menegazzi, saggi e documenti di Ch. E. Cohen, C. Furlan, P. Goi, L. Menegazzi, Pordenone, 1980, p. 116, con la bibliografia delle più antiche trascrizioni).

12. Questo è quanto abbiamo potuto leggere oggi: «Pomponij Ama.../ Moth(?)ensis Civ.../ et Incola S. Vi.../ 1556 . Junij». Testo che si può restaurare tenendo presente l'ul-

tima trascrizione di Fabio di Maniago: «Pomponii Amalthei Mothensis civis, et incola S. Viti 1656, Junii 1» (*Storia delle Belle Arti Friulane scritta dal conte Fabio di Maniago, Edizione terza ricorretta e accresciuta*, a cura di C. Furlan, trascrizione di L. Cargnelutti, 2 voll., Udine, 1999, 1, p. 173; recente riedizione della *Storia*, con le integrazioni apportate dal conte sulla versione stampata a Udine nel 1823 e rimaste inedite). Questa trascrizione contiene ovviamente un refuso nella data, entrato solo nella seconda edizione, visto che è correttamente 1556 nella prima (1819, pp. 162-163).

A chi scrive piace immaginare il conte friulano, che, quasi settantenne e con ancora in mente l'insegnamento di Lanzi, va a vedere il dipinto dell'Amalteo, si china a controllare l'iscrizione e ne prende nota per correggere quanto aveva già pubblicato.

13. L. Urban Padoan, *Catalogo delle opere di Giambattista Canal (1745-1825)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», a.a. 1969-70, tomo cxxviii, p. 74 (scheda n. 39).

Cfr. inoltre R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava, Milano, 2 voll., 1995, II, pp. 228-239; e, per un aggiornamento bibliografico, G. Bergamini, s.v. *Canal, Giambattista*, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, 1997, 16, pp. 87-88.

14. Urban Padoan, *op. cit.*, pp. 43, 46, 51.

15. Per la tipologia del volto della Vergine cfr. R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento* cit., II, p. 229, fig. 341.

16. Crico, *op. cit.*, p. 263.

17. Chi scrive deve confessare che il suo interesse per i documenti sulla pala bassanesca di San Nicolò è sorto attorno al 1991, quando, consultando i progetti di una infinita monografia su Jacopo Bassano del prof. Alessandro Ballarin, aveva avuto notizia di una attribuzione tutta diversa da quella corrente e in favore di Francesco Bassano. Ringraziamo il prof. Ballarin per averci ribadito l'opinione anche molto di recente.

18. S. Dalla Libera, *L'arte degli organi nel Veneto. La diocesi di Ceneda*, Venezia-Roma, 1966, p. 165, n. 70.

19. G. Fossaluzza, in *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana, 1987-1995*, Treviso, 1995, pp. 22-23, con ill.

20. Cfr. G. Bergamini, s.v. *Besarel, Valentino*, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, 1995, 10, pp. 177-178, dove non si menziona la scultura di Motta.

21. F. Romei, in *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, a cura di F. Romei e P. Tosini, Napoli, 1995, n. 87 di pp. 46-47, con ill. L'attribuzione era già presente anche nell'elenco delle opere restaurate nel 1967 (Valcanover, *op. cit.*).

22. Manca completamente la pittura sul velo bianco, lungo il collo e il busto, così come quasi totalmente assente è la materia delle rose tra le mani della Santa e di quelle a destra nella corona sopra il capo.

23. Per la tipologia di *San Domenico* sembra evidente il confronto con le figure di San Francesco nella pala del duomo di Tolmezzo e in quella del

convento delle Eremitte di Padova (Romei, *op. cit.*). La maggiore sodezza plastica del dipinto di Motta, rispetto al modulo più sciolto ed elegante di Tolmezzo e di Padova, opere dei tardi anni cinquanta del Settecento, potrebbe essere un'ulteriore conferma della cronologia più giovanile proposta per i *Misteri del Rosario* (cfr. subito sotto).

24. Ci si riferisce alle datazioni proposte da Anna Paola Zugni Tauro (*Gaspere Diziani*, Venezia, s.d. [1971], p. 79, tavv. 122-131 ed *Eadem*, in *Il cielo domenicano di Gaspere Diziani*, Bergamo, 1983, pp. 154-156, n. 11) e da Sergio Claut (in *Ornamenta Ecclesiae. Dipinti, oreficeria liturgica e paramenti ecclesiali a Motta di Livenza*, catalogo della mostra a cura di F. Aliprandi, Asolo, 1988, pp. 13-15).

25. *Notiziario veneto. Lavori di restauro monumentale attuati dalla Soprintendenza ai Monumenti nell'anno 1967*, «Arte Veneta», XXI, 1967, p. 288.

26. Piuttosto trascurata dalla letteratura, è stata fatta ben conoscere solo qualche anno fa (G. Fossaluzza, in *Cassamarca cit.*, pp. 20-21, con ill.; Idem, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano, 1996-1999, II (1998), pp. 700-701, fig. 774).

27. Cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento*, parte VII, Milano, 1934, pp. 242-246.

La figura atletica di Cristo deriva probabilmente ancora da un'invenzione di Giuseppe Porta Salviati, come ha notato di recente anche Giorgio Fossaluzza (in *Cassamarca cit.*, p. 21).

28. *Estratto delle Parti della Magnifica Comunità della Motta dall'anno 1466 all'anno 1717 [...] fatto da Gioannaria*



Veduta della chiesa con l'organo

Bottaglia Armellini *Contradditore l'anno 1740*, copia datata 1875, Biblioteca Civica di Treviso, ms. 1294 e Rocco, *op. cit.*, nota 2 di pp. 494-495, tanto per la commissione del tabernacolo, quanto per quella del coro ligneo, che l'*Estratto* presenta all'anno 1618 e Rocco all'anno successivo.

29. Progetto dell'ingegnere Stefano Olcese e dell'architetto Giuseppe Rosin, con la collaborazione per le parti scultoree di Luigi Sandi. Le citazioni provengono dalla *Relazione illustrativa* per la nuova sistemazione del presbitero datata 23 giugno 2000.

30. Le attribuzioni sono anche pubblicate nell'elenco dei restauri del 1967 (Valcanover, *op. cit.*).

31. Per la paternità di quest'opera ci ha aperto gli occhi la prontezza con cui, sulle fotografie prima del restauro, ha avvertito modi affini a Giambattista Canal il prof. Adriano Mariuz, a cui siamo profondamente grati per la gentilezza e la disponibilità dimostratici.

32. Il documento d'inizio Ottocento, conservato nel Seminario Patriarcale di Venezia, è stato fatto conoscere da Daniele Ricciotti Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, in *Miscellanea di Storia Veneta edita per cura della R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie*, vol. v, Venezia, 1930, p. 18: «Alla Motta n. 3 Pale e in domo ed altro». Non si deve intendere però, crediamo, che Canal abbia eseguito tre opere per il duomo, come ha pensato Lina Urban Padoan (*op. cit.*, pp. 59, 110), bensì «per il duomo e per un altro luogo del territorio di Motta», quindi due per un luogo ed una per un altro.

Si osservi, inoltre, che, nello stesso *Catalogo delle Pitture*, tra la frase relati-

va a Motta e quella sugli affreschi della vicina parrocchiale di Ceggia (Venezia), si ricorda «Un Coro in Chiesa a Villa Nova». Opera da doversi riconoscere nell'affresco con l'*Apparizione del Padre Eterno* nel coro della chiesa di Sant'Agostino a Villanova di Motta. Dipinto di evidente temperie tardo-settecentesca, tanto che sul luogo viene presentato con l'iscrizione a Giandomenico Tiepolo.

33. L'attribuzione è stata orientata ancora da un suggerimento del prof. Adriano Mariuz, che non ringrazieremo mai abbastanza. Un grazie di cuore va anche a Debora Tosato, studiosa di Giambettino Cignaroli, che ha fornito un aiuto impareggiabile.

34. A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani* cit., pp. 110-114; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava, Milano, 2 voll., 1995, II, p. 490. Cfr. anche S. Claut, s.v. *Diziani, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1991, 40, pp. 333-334.

Sulle tele di Fiera di Treviso: R. Pallucchini, *Appunti per Giuseppe Diziani*, in «Arte Veneta», x, 1956, pp. 209-211; P. Pozzobon, *Sant'Ambrogio di Fiera*, Treviso, 1980, pp. 100-103; L. Menegazzi, *Di Gaspare, Giuseppe e Antonio Diziani*, in «Arte Veneta», XI, 1986, pp. 188-191; P. Pozzobon, in *Restauro dell'organo di G. Callido e di tre tele del Settecento*, Chiesa Parrocchiale di Sant'Ambrogio di Fiera, Treviso, 1986, pp. 25-39.

35. Archivio Parrocchiale di Motta di Liv., Corrispondenza, lettere di Giuseppe Antonio Mussner a don Leonardo Generali, 29 novembre e 27 dicembre 1921.

36. L'acquasantiera di destra, secon-

do le testimonianze di don Antonio Da Re e del restauratore Domenico Prosdocimo, sarebbe stata molto rimangiata, o ricomposta, in seguito ai danneggiamenti della prima guerra mondiale.

37. Su quasi tutta la superficie del monumento è presente una densa pellicola grigia, formata da uno o più strati di colore, distesi molto maldestramente, con frequenti gocciolature e pennellate anche molto scure e dense (molto fastidiose quelle sul volto dell'Aleandro). Il colore originario dello stucco naturalmente era bianco, come si può vedere nel piano dell'iscrizione che presenta ancora un'ampia zona non imbrattata. Sono presenti, inoltre, in questo momento numerosi frammenti caduti negli incavi dietro l'urna. La *Fede* ha perduto parte della croce, mentre il calice è stato recuperato sopra la porta principale ed ora è conservato dal parroco.

38. L'urna è formata da una cassa e da un coperchio lignei, poi completamente ricoperti dallo stucco. Il coperchio è sigillato, ma il busto del cardinale, che ha un supporto ligneo, poggia sopra un piccolo riquadro ritagliato proprio sul coperchio, ed è forse rimovibile.

L'iscrizione: «D.O.M. / HIERONYMO ALEANDRO MOTHENSI / S.R.E. CARDINALI PAESTANTISSIMO / PONTIFICI BRUNDUSINO / VATICANAE BIBLIOTHECAE PRAEFECTO / LEO-

NIS . X . CLEMENTIS . VII . PAULI . III . / AD GERMANOS, GALLOS, ET VENETOS LEGATO / VIRO MENTIS MAGNITUDINE, ET SCIENTIIS EXIMIO / MONUMENTUM / QUOD MORIENS ROMAE ANNO MDXLII . / SIBI TESTAMENTUM MANDAVERAT / MUNICIPES SUI TANDEM E[RIGERE] C[URARUNT] / ANNO A.V.P. MDCCLV.»

39. Per un profilo biografico si veda Rocco, *op. cit.*, pp. 359-363. Ma si cfr. anche N. Faldon, *L'erudizione storiografica nel '700 cenedese*, in *Erudizione e storiografia nel Veneto di Giambattista Verci*, convegno di studi (23-24 ottobre 1986) a c. di P. Del Negro, Treviso, 1988, p. 134; V. Ruzza, *Dizionario biografico vittorioso e della Sinistra Piave*, Vittorio Veneto, 1992, p. 317.

40. A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, 21 voll., Vienne, 1803-21, XIV, n. 517, pp. 376-377; K. Oberhuber (a cura di), *The illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and His School*, New York, 1978, 27 (14), II, n. 517, p. 190.

Cfr. anche Rocco, *op. cit.*, pp. 237-238, nota 2 di p. 320, secondo il quale il busto in stucco di Girolamo Aleandro deriverebbe dalla stampa di Agostino Veneziano, da lui conosciuta nell'esemplare vaticano (Ms. Vat. 5234). Un'altra derivazione dalla stessa incisione sarebbe in un *Ritratto* datato 1540 attribuibile a Pomponio Amalteo (C. Furlan, *Per un profilo dell'Amalteo ritrattista*, in «Ce fastu?», XLIV, 1978, p. 100).

SUMMARY

The church was founded in the year 963. The present building was built during the Sixteenth Century. The church is in Early-Renaissance style, because of the presence of Andrea Buora – a Venetian Master tied to Mauro Codussi's tradition – between 1534 and 1540. In the same years the supervision of Cardinal Girolamo Aleandro (Motta di Liv. 1480-Roma 1542) – a great humanist and a legate at the time of the Lutheran reform – was also important.

The church has undergone a number of changes over the years. The most recent one goes back to 1946, when the altars of the aisles were taken away.

This is the description of the most important Works of Art in the church which can be admired today. From the right side after entering the main door: 1. Pomponio Amalteo (1505-1588), *Virgin and Child with Saints Dominic and Francis, to whom God appears* signed and dated 1556. A Work of Art which has been much damaged and restored for several times since the Sixteenth Century. It is a painting by the most famous pupil of Antonio de Sacchis called il Pordenone, whose models and ways have been developed. 2. Giambattista Canal (1745-1825), *Virgin and Child with Saints Andrew from Avellino, Bibiana and Antonio from Padua*. A well-kept Work by one of Tiepolo's pupils, one of the most active in the Veneto's hinterland. 3. Francesco Bassano (1549-1592), *Virgin and Child with Saints Nicholas from Bari, Sebastian and Rocco* (dated 1589). A Work by Jacopo da Bassano's elder son. It has been attributed to another of Jacopo's sons, Leandro Bassano, on the basis of a document which has been here discussed. 4. The Rosary Chapel. Its decoration has been violated. It keeps decorations which follow the iconography of the «Madonna of the Rosary», with its 14 Mysteries; *St Dominic* and *St Rosa* by Gaspare Diziani (1698-1767) and the *Annunciation* by Gaspare Fiorentini (documents between 1678 and 1696). The statue of the *Madonna and Child* (signed and dated

1902) is by Valentino Besarel (1829-1902). On the lunette there is the fresco with the *Lamentation on dead Christ* by an unknown Friuli's Master of the middle of the Sixteenth Century, the same author of the fresco in the other chapel (*Martyrdom of a female Saint*). 5. Presbytery. On the main altar is the Altarpiece by Pietro Malombra (1556-1618) representing *St Nicholas from Bari between St Francis, St John the Baptist and St Peter to whom the glorified Christ appears*. It was ordered in 1597 and put onto the altar only in 1614. 6. Chapel of the Sacred Heart. Wooden altar with two paintings by Gaspare Diziani. The wooden statue of Christ on the altar was put into the church in 1951. The front side of the altar is decorated with a marble bas-relief, an *Annunciation* already on the altar of St Mary and St Nicholas, of the year 1589. 7. Over the left entrance side there is a Monument which was dedicated to the great anatomist Antonio Scarpa in 1833. 8. Giambattista Canal, *Immaculate Virgin with Saints John Evangelist and Joseph*. A Work much damaged and restored. The attribution to Canal it is a proposal of this guide. 9. Giuseppe Diziani (1732-1803), *Virgin and Child with Saints Silvester, Valentine and an unknown Saint*. The attribution to Gaspare Diziani's elder son is a proposal of this guide. 10. Baptistery. The wooden sculpture of *St John the Baptist* is a work of sculptor Joseph Anton Mussner's of the year 1921. 11. The two holy-water stoups are interesting Works between the end of the Sixteenth Century and the beginnings of the Seventeenth Century. 12. Paintings of the *Way of the Cross* (dated 1777). They are by an anonymous Master. 13. *Funeral Monument of Cardinal Girolamo Aleandro* of the year 1755. A Masterpiece of the stucco worker Francesco Re (documents between 1750 and 1781).

Finito di stampare
presso Bertoncetto Artigrafiche
Cittadella (Padova)
aprile 2001

Referenze fotografiche:
Elio e Stefano Ciol, Casarsa (Pn)
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze
Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Veneto,
Venezia

