



GLI AFFRESCHI MEDIEVALI DELLA PIEVE DI SAN MICHELE ARCANGELO DI PESCINCANNA A DUE DECENNI DALLA SCOPERTA

PAOLO CASADIO

Nel 1912 per iniziativa del parroco don Giuseppe Picco venne posta la prima pietra della nuova chiesa di Pescincanna (dedicata come la precedente a San Michele Arcangelo), consacrata dal vescovo mons. Luigi Paulini il 21 novembre 1922. Il nuovo edificio, eretto su progetto di Domenico Rupolo (Caneva 1861 - 1945) e decorato da Tiburzio Donadon, (Motta di Livenza 1881 - Pordenone 1961) sostituì l'antica parrocchiale dedicata al Santo Arcangelo guerriero, situata fuori dell'abitato, accanto al cimitero¹. La vicenda ricalca quella di altri centri della regione che, a fronte delle esigenze della popolazione, accresciuta di numero, abbandonarono la vecchia matrice per costruire una chiesa più ampia.

Dopo il sisma del 1976, nel generale risveglio degli studi per le radici della storia del Friuli, si celebrarono (1983) gli otto secoli dalla prima menzione dell'abitato di Pescincanna (Bolla di Lucio III, 1183) con pubblicazioni e studi che ripercorsero la storia dell'antica pieve² e si progettaroni i restauri dell'edificio che portarono, nel dicembre del 1994, alla scoperta di ampie tracce di affreschi medievali sulle pareti laterali dell'aula e sulle spallette dell'arco santo³, il cui recupero venne concluso nel 1997⁴ (figg. 4, 5).

La scoperta confermava l'antichità e il prestigio della chiesa nei secoli basso medievale, contribuendo a ricostruire una vicenda che nel tempo aveva arricchito l'edificio di testimonianze d'arte, in parte disperse o perdute.

La messa in luce, in zone circoscritte, di un palinsesto di due strati, ha consentito anche di provare come,



Fig. 1. Pescincanna, pieve di San Michele Arcangelo. Esterno (facciata).



Fig. 2. Esterno (fianco lato nord).

tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, fossero eseguiti nuovi affreschi sopra lo strato medievale⁵.

Il rinnovamento riguardò anche la commissione di una nuova pala per l'altar maggiore (*Natività e Santi*, attualmente in collezione privata) per la quale è stato anche avanzato il nome di Giovanni Antonio Pordeone⁶.

Sempre nel XVI secolo vennero eseguiti gli affreschi ancora visibili all'esterno della parete sud (fig. 3) con *San Cristoforo* raffigurato col Bimbo sulle spalle entro agile edicola architettonica e con un comparto non

più leggibile dipinto sulla adiacente porta di ingresso⁷. Interventi più cospicui furono realizzati nel corso del Settecento. La chiesa venne aumentata in altezza (fig. 1) e si costruì una nuova abside inglobando lo spazio della sagrestia e si dotò l'edificio di nuovi altari⁸. I lavori di abbellimento proseguirono nel XIX secolo con l'esecuzione del nuovo pavimento (datato 1843). I restauri compiuti entro gli anni Novanta del Novecento hanno consentito di evidenziare la complessa stratificazione storica riguardante l'edificio: la facciata con la tessitura muraria a vista (fig. 1) evidenzia chiaramente la quota dell'altezza originaria dell'edificio

medievale coperto con tetto a due falde e, all'esterno del lato nord dell'attuale abside, la parete impreziosita da archi ciechi conserva le tracce della sagrestia inglobata nel XVIII secolo nell'area presbiteriale (fig. 2). Nel corso dei lavori di restauro non fu possibile procedere a indagini archeologiche sotto il pavimento ottocentesco (in buono stato): non si sono quindi trovate le prove della esistenza di un precedente sacello altomedievale sull'area della chiesa⁹.

La bolla di Lucio III (1183), come si è detto sopra, non cita la chiesa di San Michele e nella successiva bolla di Urbano III del 1186 indirizzata (da Verona) al vescovo di Concordia Gionata, Pescincanna non è inserita nell'elenco delle Pievi stilato nel documento pontificio¹⁰; per trovare la citazione della chiesa organizzata come pieve si deve attendere il 14 aprile 1297, anno in cui viene citato, in un atto stilato a Pordenone, pre' Odorico *discretus vir plebanus Pisecane*¹¹. La sco-

perta degli affreschi, l'esecuzione dei quali si colloca non oltre la prima metà del Duecento, attesta come l'edificio avesse una rilevanza considerevole prima del conferimento ad esso del titolo di pieve.

Gli affreschi medievali

Gli affreschi ritornati in luce si estendono all'incirca su metà delle pareti dell'aula (verso l'abside) e sulle spallette dell'arco santo, quasi interamente demolito dall'ampliamento della zona absidale nel XVIII secolo (figg. 8, 9).

È probabile che l'interno della chiesa medievale fosse interamente decorato e che gli affreschi si estendessero fino alla controfacciata occupando in altezza le pareti fino alla base del tetto a capriate. Nel corso dei secoli il ciclo (forse già scialbato alla fine del XV secolo)



Fig. 3. Esterno (fianco lato sud).

venne parzialmente distrutto: sulla parete sud venne aperta una porta e costruito un altare; sul lato nord venne eretta la cappella con l'altare della Madonna del Rosario e il vano adibito a custodia del fonte battesimale.

La chiesa medievale aveva dimensioni cospicue anche in altezza: gli affreschi si distribuivano su tre registri, a partire dalla base del tetto come attesta la snella monofora messa in luce dai restauri sotto al cornicione dal quale inizia l'ampliamento settecentesco dell'aula con copertura a volte (fig. 9).

Le pitture raffiguravano episodi dell'*Infanzia e Passione di Cristo* iniziando, secondo la tradizione, dall'*Annunciazione* dipinta sull'arco santo: le scene superstiti non si susseguono in ordine cronologico. Minuscoli lacerti ritornati in luce sulla parete nord a fianco dell'attuale cappella della Madonna del Rosario recanti figure di *diavoli* e di *dannati ignudi* facevano parte di un *Inferno*, forse all'interno di un più ampio *Giudizio Finale* che doveva chiudere il ciclo (fig. 4).

Al piede delle pareti l'alto zoccolo è occupato da un velario (figg. 8, 9) con figurazioni simboliche di carattere morale, in sintonia con quanto si riscontra in varie chiese della regione tra XI e XIII secolo¹².

Sull'arco santo, nella zona superiore, è dipinta l'*Annunciazione* con l'*Arcangelo Gabriele* a sinistra e l'*Annunciata* a destra. Dell'*Arcangelo* (fig. 6) si è salvata buona parte della figura (purtroppo acefala): sopra la tunica ricamata con motivi fitomorfi e geometrici, arricchita in basso da una fascia trapunta di perle, è dipinto un mantello giallo ocra annodato sul fianco. Una grande ala a piume bianche e rosee campeggia sul fondo blu e accanto ai piedi calzati di porpora sono

dipinti cespugli fioriti. La Vergine (fig. 7) era raffigurata in piedi: alle sue spalle la parte superiore di un trono monumentale. Della figura, presentata in veste regale, si è conservata solo parte del corpo, coperto dal mantello, e il braccio sinistro. La Madonna era colta mentre filava la lana come attesta il fuso ben visibile sotto la mano sinistra con il filo ad esso collegato. Si tratta di una iconografia frequente in area bizantina e che poi venne assunta con varianti dalla pittura italiana del XIV secolo (*Madonna operosa*). Sulla parete nord la fascia superiore (interrotta dall'apertura della cappella della Madonna del Rosario) è interamente occupata dalla raffigurazione della *Nascita di Gesù*. Nonostante l'ampiezza delle lacune, la composizione (fig. 10) appare leggibile, impostata sullo schema classico bizantino: domina la figura della Vergine in veste verde scura arricchita in basso da una fascia ricamata, coperta da un mantello color porpora, nobilmente distesa su una sorta di giaciglio sul quale è posto un drappo bianco che ricade con ampie pieghe orlate d'ocra verso il terreno cosparso di fiori. Ben conservato il Bimbo avvolto in fasce e posto nella mangiatoia sulla quale ancora si scorge un frammento del muso del bue. Sul lato sinistro alcuni frammenti accanto al volto della Vergine indicano la presenza di San Giuseppe, verosimilmente raffigurato seduto avvolto nel mantello accanto alla Madonna.

Spostando l'attenzione alla fascia superiore della parete sud, presso l'arco santo, troviamo una scena lacunosa (fig. 11) compresa tra la spalletta dell'arco e l'elegante snella monofora con lo sguincio decorato a racemi, con una figura maschile coperta da un mantello col viso rivolto verso l'alto accanto alla quale sono dipinti



Fig. 4. Interno lato nord.



Fig. 5. Interno lato sud.



Fig. 6. Angelo Annunziante (frammento).

alcuni animali (in primo piano una pecorella): vi è raffigurato l'*Annuncio ai pastori*.

Segue (fig. 11) il comparto con la *Visitazione*, interamente occupato dalle figure di Maria e Elisabetta abbracciate: mantelli rosso cupo coprono sia la veste verde chiara della Madonna che la tunica bianca e oca di Elisabetta.

Una vasta lacuna divide questa scena della successiva raffigurante il *Viaggio dei Re Magi*. I tre personaggi



Fig. 7. Madonna Annunciata (frammento).

sono dipinti a cavallo, in ricche vesti ricamate, col capo coperto da cappelli a forma di cono (fig. 12). Due di essi recano i doni racchiusi in preziose pissidi. Con sobrie linee ondulate è reso il terreno a piccoli dossi sul quale incedono i cavalli dipinti in forme sorprendentemente naturalistiche.

Ritornando alla parete nord: la zona superstite della fascia centrale (fig. 13) era in origine interamente occupata dalla raffigurazione dell'*Ultima Cena*. Doveva



Fig. 8. Affreschi della parete nord, veduta di insieme.

trattarsi di una scena imponente, (estesa alla vicina spalletta dell'arco santo) giunta a noi decurtata in basso dalla apertura della porta di accesso all'attuale sagrestia e abrasa per metà della parte sinistra da un vano rettangolare ricavato per consentire l'accesso al pulpito (fig. 8).

Si riconosce, dai lacerti del nimbo crociato, la figura centrale di Gesù attorno alla quale si disponevano i dodici apostoli. Sono leggibili solo i sei alla sinistra



Fig. 9. Affreschi della parete sud, veduta di insieme.

del Redentore (quattro sulla parete e due dipinti nella spalletta dell'arco santo).

La teoria degli apostoli si snodava dietro al tavolo, coperto da una bianca tovaglia ricadente con fitte pieghe verso il basso, sul quale sono ancora leggibili, con evidente significato eucaristico, alcuni pani. Gli Apostoli e il Cristo erano dipinti frontalmente e la composizione nella sua nitida semplicità doveva esercitare sul fedele un'impressione di ieratica sacralità¹³.



Fig. 10. Natività
(parete nord).



Fig. 11. Annuncio ai pastori
e Visitazione (parete sud).

Speculare all' *Ultima Cena*, sulla parete sud, è dipinto l'ampio comparto con la *Crocifissione*, (fig. 14, 17) anch'esso in parte perduto a causa dall'apertura della porta laterale.

Al centro il Cristo è dipinto trionfante sulla morte, con gli occhi aperti, crocifisso con quattro chiodi alla croce.

Ai lati del capo di Gesù, mal leggibili, i monogrammi IHC (X)C e, assai abrasati, i clipei con i simboli di Sole e Luna. Sotto la croce Longino con la lancia e Stephaton con la canna e la spugna intrisa di aceto indicati coi nomi in lettere capitali: LONGIN e STEFA(T) O(..)¹⁴. Alla destra del Cristo, legato a un palo, la figura del *Buon Ladrone* (Dismas) col capo circondato dal nimbo¹⁵.

Non compaiono le figure dei dolenti (la Madonna e Giovanni Evangelista)¹⁶. L'importanza della scena nel contesto del ciclo è sottolineata dalla presenza del committente raffigurato in ginocchio ai piedi della croce a mani giunte in ricche vesti (fig. 15).

Sicuramente nello spazio della scena distrutto dalla apertura della porta doveva essere dipinto, simmetricamente, anche il Cattivo Ladrone.

Nel comparto che precede la *Crocifissione* è raffigurata una scena (figg. 16, 9) che forse continuava nell'arco santo, della quale si è conservata solo una figura maschile col capo volto a sinistra con il lembo della veste rialzato a contenere elementi rotondi di colore scuro (frutti o pani?). Già interpretata ipoteticamente da chi scrive come *Lavanda dei piedi* la scena resta in realtà di non chiara lettura. In alto è dipinto un tetto stilizzato, ad indicare che la scena si svolge in un interno. La figura virile è priva di aureola e quindi non dovrebbe trattarsi di un apostolo. Come si è notato

le varie scene non sono dipinte secondo una successione cronologica degli eventi ispirati ai Vangeli e questo rende arduo il riconoscimento (non è detto, cioè, che la scena sia collegata alla vicina *Crocifissione*). Purtroppo i lacerti superstiti nello spazio della spalletta dell'arco santo (ammesso che la scena continuasse su di esso come si constata per l' *Ultima Cena* dipinta sulla parete nord) non forniscono indicazioni dirette: si riconosce la parte superiore di un viso *con aureola* e lacerti di vesti chiare. Si potrebbe ipotizzare la raffigurazione della *Cena in Emmaus* (considerando il fatto che l'episodio raffigurato si svolge in un interno), ma la lettura resta problematica.

I lacerti ritrovati sulla parete nord, nel tratto adiacente alla cappella della Madonna del Rosario (fig. 4), raffiguranti demoni che tormentano dannati, parte di un *Inferno*, dovevano concludere un comparto che verosimilmente occupava l'intera altezza della parete con un *Giudizio Finale*. Della composizione si sono salvati solo brandelli che non consentono di ricostruire neppure in modo ipotetico l'iconografia della raffigurazione.

Passando agli affreschi dipinti nello zoccolo: il velario della parete sud (fig. 17), sotto la *Crocifissione*, si articola in una fascia che imita un tessuto o un ricamo con figure di uccelli disposti entro vani triangolari delimitati da fasce colorate¹⁷ al di sotto della quale sono dipinti una volpe (riconoscibile dal pelo fulvo e dalla forma appuntita delle orecchie) che azzanna un'anatra (fig. 18a) e un canide di pelo scuro (forse un lupo, fig. 18b).

Come è stato notato¹⁸, il soggetto ricorre fino a tutto il XIII secolo nella illustrazione dei *Bestiari* medievali e in sculture¹⁹, e si riferisce alla scaltrezza della volpe

che, fingendosi morta, cattura con facilità le prede, con chiara allusione ai rischi che corrono le anime da parte del Tentatore e con un implicito invito a vegliare per non cadere in tentazione: gli uccelli dipinti nella fascia superiore del velario potrebbero simbolicamente alludere alle anime dei fedeli esposte a questi rischi. Anche il velario dipinto sulla parete nord presenta in alto una ricca fascia ricamata con un motivo fitomorfo iterato (un grande fiore a quattro petali rosso-ocra e grigio) al di sotto della quale sono raffigurati un tram-



Fig. 12. Viaggio dei Magi (parete sud).

poliere (con ogni probabilità un airone)²⁰ e un gallo (fig. 19), e dopo la porta che conduce alla sagrestia, un monaco con saio nero seduto accanto a un ispido porcellino, conservatosi solo parzialmente, (fig. 20) in atto di indicare (o insegnare) con la destra mentre con la sinistra regge una tavoletta abbecedario sulla quale si leggono su due righe le lettere (...)BCD/(...)FGHI. Anche in questo caso le immagini rivestono un significato morale: i due volatili sono portatori di un significato positivo in contrapposizione al porcellino, tradizionalmente associato al male.

Non è chiaro il significato rivestito dalla figura del monaco docente accanto al porcellino: Marta Mio²¹ vi coglie un riferimento ai monaci della abbazia di Sesto al Reghena, della quale Pescincanna fu feudo fino al 1248, mentre Leila Olimpia Pietribiasi interpreta la figura come un riferimento ai falsi maestri, ossia come un richiamo ai fedeli a guardarsi dai pericoli di predicatori eretici²².

Un possibile inquadramento storico

A venti anni dalla scoperta gli affreschi di Pescincanna presentano ancora problemi di lettura e di datazione. L'intervento presente si propone di riportare il ciclo all'attenzione degli studi grazie al corredo fotografico realizzato per l'occasione da Maurizio Tonizzo su commissione della Società Filologica Friulana²³.

Nonostante si siano verificate in regione, nei decenni successivi al 1976, numerose scoperte di pitture murali riferibili al XII - XIII secolo che consentono di delineare un panorama della pittura in area patriarcale meno lacunoso di quello noto fino a prima del sisma,



Fig. 13. Ultima Cena
(parete nord).

le pitture della chiesa di San Michele restano isolate²⁴. Gli studiosi che se ne sono occupati ne hanno proposto una datazione oscillante tra gli ultimi decenni del XII e la prima metà del XIII secolo²⁵. In mancanza di documentazione, allo stato attuale non è possibile circoscrivere più puntualmente la datazione del ciclo neanche facendo ricorso all'analisi stilistico formale e iconografica.

I documenti storici già ricordati non escludono che l'edificio (benché non esplicitamente citato) fosse già stato eretto e rivestisse una certa rilevanza alla fine del XII secolo. Fino a metà del Duecento (1248) il territorio rientrava nel dominio feudale dell'abbazia di Sesto al Reghena, vertice di un vasto dominio territoriale. Successivamente a questa data il potere sulla località venne esercitato dai signori di Cusano²⁶ e di Ragogna.

È indubbio che l'esecuzione degli affreschi si debba datare prima della cessazione del dominio della potente abbazia sul territorio della chiesa, ma le pitture superstiti non contengono indizi tali da ricondurre la committenza agli abati di Sesto. Il donatore, raffigurato ai piedi del crocifisso (fig. 15) riccamente abbigliato con serica veste decorata a clipei, non ha l'aspetto di un ecclesiastico. Se poi poniamo a confronto il ciclo di San Michele Arcangelo con le testimonianze di pittura di età romanica (XII e XIII secolo) conservate nel complesso abbaziale²⁷ non riscontriamo tra di loro somiglianze o affinità stilistiche, se si eccettua una superficiale consonanza con la rude gamma cromatica degli affreschi duecenteschi originariamente eseguiti sulla facciata del palazzo abbaziale (oggi inglobati nel Municipio).

Nelle pitture di Pescincanna è del tutto peculiare il segno scuro e marcato, che evidenzia i volti con i grandi occhi spalancati isolando plasticamente i personaggi contro un fondo indistinto: esiti che richiamano la miniatura salisburghese²⁸ della seconda metà del XII secolo ma anche la plastica di area veronese tra XII e gli inizi del XIII secolo²⁹ e, per restare in area patriarcale, la resa delle figure nel noto bassorilievo con *Cristo tra i santi Pietro e Thomas Beckett* oggi inserito come paliotto nell'altare dell'abside nord della

basilica di Aquileia (forse dell'ottavo decennio del XII secolo).

La cultura del "Maestro di Pescincanna" si rivela complessa: il motivo del prato fiorito nel comparto con *l'Arcangelo Gabriele*, nella *Natività* e nella *Crocifissione* (fig. 17) deriva dalla tradizione musiva adriatica, dai mosaici ravennati fino a quelli dell'abside della basilica dell'Assunta in San Giusto a Trieste, del XII secolo; la forma delle pissidi circolari "a torre" con coperchio, recate dai Magi, rimanda a forme del XII secolo³⁰



Fig. 14. Crocifissione (parete sud).



Fig. 15. Crocifissione, particolare del committente.

come le pissidi sorrette dalle mani velate degli Arcangeli ai lati della *Theotokos* nella Pala argentea di Pellegrino II a Cividale (entro 1204), e per la fascia ricamata con uccelli nel velario della parete nord si possono richiamare confronti con esempi di arte tessile risalenti all'XI secolo³¹.

La sua adesione a un canone proporzionale non rispondente ai dettami della tradizione classica bizantina è manifesta nella delineazione delle figure dagli



Fig. 16. Scena frammentaria (parete sud).

arti inferiori allungati, corpo compresso e capo sproportionato e in questo si possono riscontrare, in regione, assonanze con i frammenti del tardo XII secolo riemersi nella chiesa di San Lorenzo a Leproso (Orsaria) presso Cividale o nelle consuete pitture murali della parete nord di Santa Maria della Tavella a Fiume Veneto, assegnabili al XII secolo³².

L'ampio comparto con la *Crocifissione* con l'arcaico motivo dei clipei con *Sole e Luna* e con l'*hapax* costi-



Fig. 17. Velario sulla parete sud.

tuito dal *Buon ladrone* legato al solo braccio verticale della croce³³, presenta una iconografia del Cristo vivente inchiodato sulla croce con quattro chiodi che pur richiamando l'iconografia bizantina si avvicina piuttosto ad esempi di Italia centrale (lucchesi) dei primi decenni del XIII secolo³⁴.

Longino e Stephaton indossano apparati difensivi che trovano riscontro con esempi di corazze duecentesche³⁵. E si potrebbe continuare rilevando l'affinità

della fastosa veste indossata dall'Arcangelo con quella dei Santi raffigurati nella citata pala argentea cividalese di Pellegrino II.

Da quanto osservato, appare chiara la difficoltà di proporre una puntuale cronologia del ciclo di Pescinanna: del tutto originale nel panorama della pittura del Patriarcato è il suo linguaggio aspro e sintetico, ingentilito dall'uso sapiente di una gamma cromatica che fonde i toni caldi dei gialli e degli ocra col blu



Figg. 18a-18b. Particolare del velario sulla parete sud (la volpe fingendosi morta azzanna il volatile); canide (un lupo?).



intenso, il nero e il rosso porpora, con momenti di intenso naturalismo nella presentazione degli animali, come si constata nel muso quasi spirante del lupo sul velario (fig. 18b) o nella morbida criniera dei cavalli nel Viaggio dei Magi (fig. 12). Nemmeno l'analisi tecnica reca aiuti per una più precisa datazione del ciclo: come si è appurato durante il restauro, le pitture furono eseguite col sistema delle "pontate" di tradizione bizantina e con uso di numerose stesure "a



Fig. 19. Velario sulla parete nord: gallo e trampoliere (airone).

secco" (solo parzialmente conservate nelle aureole e nelle decorazioni delle vesti) che dovevano conferire maggior forza e vivacità alle figure. Si tratta di una tecnica esecutiva che veniva comunemente seguita dall'XI a tutto il XIII secolo e che trova riscontro nelle testimonianze di pittura murale esistenti in area patriarcale fino a tutto il Duecento.

Collocandosi tra la fine del XII e primi del XIII secolo il ciclo costituisce una delle più antiche e importanti



Fig. 20. Velario sulla parete nord: monaco docente con abbecedario e porcellino.



Fig. 21. Frammento staccato con *Angelo Annunciante* (appeso parete nord abside).



Fig. 22. Frammento staccato con *Madonna Annunziata* (appeso parete nord abside).

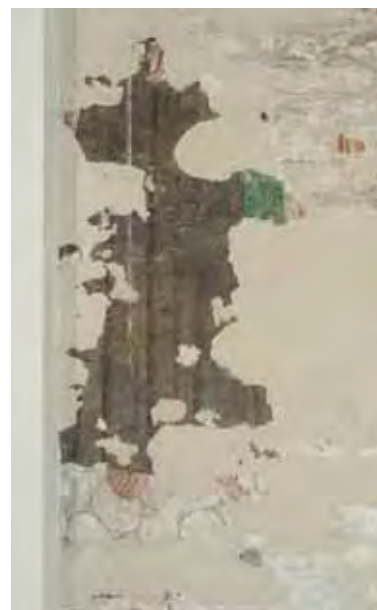


Fig. 23. *San Francesco d'Assisi*, parete nord dell'aula.

testimonianze della originale produzione pittorica delle terre patriarcali che vede dalla seconda metà del secolo XII il formarsi di una vera e propria Scuola pittorica che avrà la sua fioritura nel XIII secolo con caratteristiche autonome a somiglianza di quanto si andava verificando in altre zone d'Italia³⁶.

Mentre per alcune significative testimonianze di pitture murali di area patriarcale sembra esser stata importante la conoscenza del ciclo pittorico realizzato nella cripta della basilica di Aquileia nel XII secolo e l'influsso della tradizione bizantina tramite Venezia (il gruppo del “Maestro di Perteole”, le pitture di Santa Maria di Gorto di Ovaro, l'attività dell'autore della Dormitio Virginis di San Giorgio in Vado a Rualis, le pitture dell'abside maggiore e dell'absidiola nord

dell'abbazia di Summaga opera di “Giovanni Veneziano”)³⁷ per gli affreschi di Pescincanna, nonostante l'ossequio all'iconografia tradizionale bizantina palese in alcune raffigurazioni del ciclo, appare più marcato il rapporto con il mondo nordico³⁸ e con l'arte di area veronese e padana.

Postilla: i frammenti tardo quattrocenteschi

Come si è sopra accennato, dai restauri sono emerse tracce frammentarie di affreschi sovrapposte ai dipinti medievali, localizzate nella parte superiore dell'arco santo (in corrispondenza della *Annunciazione* medievale) e sulla parete nord, accanto al vano che ospita

l'altare della Madonna del Rosario. Quest'ultimo frammento raffigura *San Francesco d'Assisi*: il santo era dipinto a figura intera con il caratteristico saio e cordone, con un libro nella sinistra e con i piedi nudi segnati dalle stimmate (fig. 23).

I lacerti, staccati dall'arco e collocati su pannelli, sono appesi sulla parete nord dell'abside (fig. 4). Della figura dell'Arcangelo (fig. 21) sussiste parte delle rosee piume di un'ala e del pannello del mantello giallo: forse l'Angelo era dipinto in ginocchio entro un portico delimitato da due agili pilastrini con capitelli a foglie lanceolate, presso una bianca parete in conci quadrati. Del comparto con l'Annunziata (fig. 22) si è salvato dalla distruzione solo il secondo piano della scena immaginata nella camera della Vergine, con l'alcova chiusa da una tenda rossa oltre la quale si intravede il lettuccio coperto di verde.

Le caratteristiche stilistiche (la resa del pannello della veste dell'angelo, la definizione delle parti architettoniche, il singolare ordine architettonico dagli slanciati pilastrini con capitelli a foglie lanceolate), richiamano la pittura di Gianfrancesco da Tolmezzo, attivo in varie chiese della Destra Tagliamento (Barbeano, Provesano, Vivaro, Castello di Aviano, Cordovado) e in Pordenone (Duomo, Chiesa del Cristo, Palazzo Sbrojavacca sede della Provincia, affreschi da edificio demolito sul Corso oggi di proprietà della Camera di Commercio) e nel castello di Torre di Pordenone³⁹.

Meno puntuale il richiamo alla pittura di Gianfrancesco per il frammento con *San Francesco d'Assisi*, da ritenersi eseguito nello stesso momento, da un collaboratore del maestro.

La scoperta oltre a dimostrare come già alla fine del Quattrocento (o inizi del secolo successivo) gli affreschi medievali fossero stati dimenticati e ricoperti da scialbo e da nuove pitture, contribuisce ad ampliare il raggio di attività del tolmezzino che, tra l'ultimo decennio del XV secolo e l'anno della morte (1511), giocò un ruolo di protagonista in area friulana.

La scoperta si aggiunge a quella dei lacerti ritrovati sulla facciata del Palazzo Sbrojavacca di proprietà provinciale in corso Garibaldi a Pordenone⁴⁰ e al frammento con mezza figura di *Santa Apollonia* appartenente al perduto ciclo della antica chiesa parrocchiale di Pesariis (1505) reimpiegato come materiale di costruzione nella nuova chiesa, recentemente scoperto e restaurato⁴¹.

Con la cautela che la scarsa consistenza dei frammenti impone si possono richiamare a confronto la *Santa Barbara* della Chiesa del Cristo a Pordenone o l'*Annunciazione* nel castello di Torre di Pordenone e ipotizzare per le pitture di Pescincanna una datazione alla fine del Quattrocento, a ridosso dell'ultima attività dell'artista.

Tutte le fotografie a corredo del contributo sono di Maurizio Tonizzo, Castions di Zoppola.

L'autore ringrazia per la disponibilità il parroco di San Michele Arcangelo di Pescincanna e i suoi collaboratori.

NOTE

- ¹ A. GIACINTO, *Le parrocchie della diocesi di Concordia-Pordenone*, Pordenone, Geap, 1977 (da ora GIACINTO, *Le parrocchie*), 30-31; M. MIO, *La Pieve di San Michele in Pescincanna*, Fiume Veneto, Comune di Fiume Veneto, s. d. [1999] (da ora MIO, *La Pieve*), 40.
- ² MIO, *La Pieve* riporta la documentazione e cita *La Lampada*, numero speciale per l'8° centenario di Pescincanna, a cura di P. BRUNETTI, Pescincanna, 1983 (con interventi di M. Salvador, G. Picco, U. Marcuzzi, G. B. Cristante).
- ³ P. CASADIO, *Sensazionale ritrovamento di affreschi medievali nella chiesa parrocchiale S. Michele di Pescincanna*, «Il Popolo», 25 dicembre 1994, 5; S. GENTILINI, *Gli affreschi di Pescincanna*, «Sot la Nape», 47 (1995), 4, 88.
- ⁴ P. CASADIO, *Gli affreschi medioevali della chiesa di San Michele Arcangelo a Pescincanna*, «Territori e Contesti d'arte», 1998, 2, 13-47 (da ora CASADIO, *Gli affreschi medioevali*): lavoro eseguito dalla ditta Giancarlo Magri di Roveredo in Piano con la direzione, per la Soprintendenza, di Paolo Casadio.
- ⁵ Sull'arco santo e sulla parete nord, accanto alla cappella della Madonna del Rosario: cfr. infra la *postilla*.
- ⁶ Ridolfi nel XVII secolo riferiva l'opera al Pordenone. La pala venne venduta per far fronte alle spese della nuova costruzione. Il dipinto, oggi in collezione privata, fu restaurato nell'Ottocento da Gian Battista Ferrari di Venezia; siglato I.M.P.F. e datato 1542 (è comunemente riferito a Giovanni Maria Zaffoni detto il Calderari (1500 - 1563) ma non si esclude che l'opera possa essere stata impostata dal Pordenone verso la metà degli anni Venti del Cinquecento e poi completata dal Calderari: cfr. C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988, 152-153; 349-350.
- ⁷ L'affresco può essere accostato alla produzione di Marco Tiussi. Sull'architrave della porta laterale è inciso il versetto (Isaia 56, 7): DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS VOCABI (tur).
- ⁸ Il progetto dell'altare della Madonna del Rosario (1767), in pregevoli marmi colorati con raffinato paliotto recante in bassorilievo la *Madonna col Bambino adorata da due monaci*, viene riferito tradizionalmente a Giorgio Massari.
- ⁹ Le caratteristiche del sito (il terreno rialzato sul quale sorge l'edificio presso il corso d'acqua) e la dedica all'Arcangelo inducono ad ipotizzare l'esistenza di un sacello altomedievale. La cristianizzazione della zona risale alla tarda antichità: si può richiamare la vicina chiesa della Madonna della Tavella a Fiume Veneto dove gli scavi condotti sotto il pavimento hanno messo in luce tracce di un edificio riconducibile all'Alto Medioevo sul quale fu eretta la chiesa tra XI e XII secolo, cfr. E. PERESSUTTI, *Le tracce del tempo. Storia di Santa Maria della Tavella e dintorni*, Fiume Veneto, Tipografia Mascherin, 1994. Sulla diffusione del culto di San Michele Arcangelo: G. BERGAMINI, *San Michele Arcangelo nella storia e nell'arte del Friuli Venezia Giulia*, introduzione di C. GABERSEK, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1989, 135; *Michele il guerriero celeste. L'abbazia di San Michele Arcangelo di Cervignano del Friuli: la storia, lo scavo, il culto*, Aquileia, Gruppo archeologico aquileiese, 2010.
- ¹⁰ Sono inserite nell'elenco Zoppola (San Martino), Palse (San Vigilio e Martino): in quest'ultima sono venuti alla luce affreschi duecenteschi.
- ¹¹ MIO, *La Pieve*, 35. Nel 1317 viene citato il pievano Odorico da Valvasone, canonico della Pieve di San Pietro di Carnia (Zuglio) come destinatario della prebenda di Pescincanna: M. PERESSI, *La Diocesi di Concordia-Pordenone nella Patria del Friuli (sviluppo storico-giuridico)*, Vicenza, Lief, 1980, 302; E. DEGANI, *La Diocesi di Concordia*, 2. ed. a cura di G. VALE, Brescia, Paideia, 1977, 561-562 (rist. anast. dell'edizione di Udine, 1924). La chiesa è matrice delle parrocchie di Taiedo, Fiume Veneto, Praturrone e Bannia: GIACINTO, *Le parrocchie*, 30.
- ¹² E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli*, Pordenone, Archivio artistico del Friuli, 1976.
- ¹³ Richiamo l'*Ultima cena* dei Maestri Campionesi nel pontile del duomo di Modena.
- ¹⁴ Cfr: A. AMORE, *Longino, santo*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1951, c. 1515; G. LUCCHESI, *Longino, soldato, santo, martire a Cesarea di Cappadocia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma, Città nuova, 1966, cc. 89-95; L. PETZOLDT, *Longinus von Cäsarea, der Centurio*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 1974, (ristampa 1994), band VII, cc. 410-411.
- ¹⁵ Erroneamente interpretato inizialmente (1998) da chi scrive come *Cristo alla colonna*, correttamente indicato come Buon Ladrone da L. O. PIETRIBIASI, *Il velario di San Michele Arcangelo a Pescincanna*, «Arte Veneta», 2002, 59, 210-218 (da ora PIETRIBIASI, *Il velario*). Si veda per la diffusione del culto del Buon Ladrone Dismas venerato come santo in particolare dalla chiesa orientale: A. AMORE, *Dismas, il Buon Ladrone*, in *Enciclopedia Cattolica*, IV, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1950, c. 1748; G. M. FUSCONI, *Buon Ladrone*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, Città nuova, 1963, cc. 596-600; E. LUCCHESI PALLI, *Dismas der reuige Schächer*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 1974 (ristampa 1994), Band VI, cc. 68-71; P. CASADIO, *Il Crocifisso e la crocifissione nella pittura murale di età romanica e gotica nel territorio della diocesi di Concordia*, in *Il hoc signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. GOI, catalogo della mostra Pordenone e Portogruaro 4 aprile - 31 agosto 2006, Milano, Skira, 2006, 72, 81 n. 27.
- ¹⁶ La presenza di Maria e Giovanni Evangelista indica i testimoni chiave della morte redentrice di Gesù, Longino e Stephaton sono i testimoni principali della morte terrena: G. JASZAI, *Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, 577-586 (580).
- ¹⁷ PIETRIBIASI, *Il velario, passim*: richiama per la fascia con gli uccelli modelli precedenti, come il ricamo di Bayeux (sec. XI).
- ¹⁸ PIETRIBIASI, *Il velario*, 213 -214; E. COZZI, *L'immagine della volpe in un affresco romanico friulano*, in Rainaldo. *La volpe in Alpe Adria e dintorni: letteratura, arte, tradizioni, ambiente*, a cura di R. BENEDETTI, Tricesimo, Vattori, 2005 (da ora Cozzi, *L'immagine della volpe*), 65-66.

- ¹⁹ Come i celebri rilievi della Porta della Pescheria nel Duomo di Modena.
- ²⁰ PIETRIBIASI, *Il velario*, 216.
- ²¹ MIO, *La Pieve*, 44-45.
- ²² PIETRIBIASI, *Il velario*, 215.
- ²³ Foto realizzate da Maurizio Tonizzo (Castions di Zoppola) che ringrazio per la cura con la quale ha eseguito il lavoro.
- ²⁴ P. CASADIO, *Il Duecento pittorico in Friuli alla luce di tre decenni di restauri e scoperte* (da ora CASADIO, *Il Duecento pittorico*), «Atti dell'Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti», 100 (2007), 81-123 (94-96).
- ²⁵ CASADIO, *Gli affreschi medioevali, passim*; MIO, *La Pieve*, 45; G. GANZER, *Duecento e Trecento in Friuli, in Imperatori e condottieri sull'antica via del sale*, catalogo della mostra, Bologna, Abacus Servizi Museali, 2000, 15-43 (42); P. C. BEGOTTI, *Un passato ricco di testimonianze. Itinerari d'arte, (Un fiume: quattro comuni. Zoppola, Fiume Veneto, Azzano Decimo, Pasiano)*, «Le Tre Venezie», 8 (2001), 6, 36-47; PIETRIBIASI, *Il velario*; L. O. PIETRIBIASI, *I partimenti in alcuni cicli parietali del Patriarcato di Aquileia tra l'XI e il XIII secolo, in Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. TONIOLO e G. VALENZANO, Roma, Viella, 2010, 59-86; COZZI, *L'immagine della volpe*; E. COZZI, *Pittura murale di epoca romanica* (da ora COZZI, *Pittura murale*), in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. MENIS e E. COZZI, Pordenone, Geap, 2001, 11-37 (14); Enrica Cozzi propende per una datazione entro il XII secolo.
- ²⁶ MIO, *La Pieve*, 36-37: cessione nel 1248 da parte dell'abate di Sesto al Reghena Ermanno della Frattina a Gupertino e Domenico Cossio signori di Prata, della villa di Fiume e delle sue pertinenze (verosimilmente quindi anche di Pescincanna). Particolarmente complessa la vicenda della giurisdizione feudale della località divisa tra la seconda metà del XIII e tutto il XIV tra i signori di Cusano e i di Ragogna. Sul castello di Cusano: E. DEGANI, *Il castello di Cusano. Notizie e Documenti*, estr. da «Archivio Veneto», serie II, tomo XXVIII, parte I-II (1884); T. MIOTTI, *Castelli del Friuli. Feudi e Giurisdizioni del Friuli Occidentale*, Udine, Del Bianco, 1980, 115-117.
- ²⁷ COZZI, *Pittura murale, passim*.
- ²⁸ Cfr. l'*Ultima Cena* nel *Libro delle Pericopi* (Clm 16002) della seconda metà del XII secolo conservato a Monaco nella Bayerische Staatsbibliothek in P. VON BALDASS, W. BUCHOWIECKI e W. MRAZEK, *Romanische Kunst in Österreich*, Wien, Forum Verlag, 1974, fig. 52.
- ²⁹ Cfr. CASADIO, *Gli affreschi medioevali, passim*.
- ³⁰ Cfr. V. H. ELBERN, *Pisside*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, 432-435; voce *Pisside*, in *Dizionari terminologici*, 4, *Suppellettile ecclesiastica*, a cura di B. MONTEVECCHI e S. VASCO ROCCA, Firenze, Centro Di, 1987, 127-134, figg. 102, 103, 132.
- ³¹ Già richiamato il confronto con il ricamo di Bayeux.
- ³² Un confronto iconografico con il *Martirio di Santo Stefano* della chiesa del convento benedettino di San Michele di Leme in Istria: G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del Medioevo*, Padova, Stediv-Aquila, [1972], 40 (scorcio dell'XI secolo).
- ³³ Per lo sviluppo dell'iconografia del Buon Ladrone cfr. G. SCHILLER, *Ikographie der christlichen Kunst*, Band 2, *Die Passion Christi*, Gütersloh, Gütersloher Verlaghaus, 1968 (ed. citata ristampa 1981), 110-128 *Kreuzigung*, *Das abendländische Bild der Kreuzigung vom 7. bis 11. Jahrhundert* figg. 391-393.
- ³⁴ Ad esempio la croce n. 39 di Berlinghiero Berlinghieri (Pinacoteca di Lucca): CASADIO, *Gli affreschi medioevali*, 25; per i Berlinghieri cfr. A. CALECA, *Berlinghiero*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, 405-406; A. CALECA, *Bonaventura Berlinghieri (e figli Barone, Bonaventura e Marco)*, *ibidem*, 621-623. Se si confronta il Crocifisso con quello degli affreschi di San Girolamo a Colmo (Hum) in Istria (riferito allo scorcio del XII secolo e strettamente legato all'iconografia bizantina) si coglie nell'immagine di Pescincanna una consonanza con gli esemplari "occidentali" centro italiani.
- ³⁵ L. G. BOCCIA, *Armamento difensivo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, 460-471 (467); *Dizionari terminologici*, 2, *Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di L. G. BOCCIA, Firenze, Centro Di, 1982, 19, tav. 3. Sulla foggia degli abiti cfr. il recente studio di E. MARTIN, *Il colore del cielo. Tinte e fogge degli abiti negli affreschi di Pescincanna*, «Sot la Nape», 67 (2015), 1, 34-39.
- ³⁶ F. ZULIANI, *Il Romanico*, in *Arte in Friuli Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine, Magnum, 1999, 104-129; CASADIO, *Il Duecento pittorico, passim*.
- ³⁷ Oltre a CASADIO, *Il Duecento pittorico*, passim, C. VESCU, *Un contesto "bizantino" per l'affresco della Dormito Virginis nella chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis*, «Forum Iulii», 2008, 33, 43-169; A. COMORETTO, L. MAJOLI, *Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga. Considerazioni sui materiali e la tecnica di esecuzione*, «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 16 (2014), 773-792.
- ³⁸ A confronto con gli affreschi della chiesa di Santa Maria a Muggia Vecchia, le pitture di Pescincanna si rivelano più arcaiche, con analogie con la pittura di area austriaca del XII secolo, in particolare gli affreschi della Johanneskapelle di Pürgg in Stiria (terzo quarto del XII secolo), un ciclo per altro richiamato spesso come precedente formale per gli affreschi di Muggia.
- ³⁹ F. DELL'AGNESE, *Pordenone, via Gemona: frammenti di un itinerario pittorico tolmezzino*, in *Pordenone Gemona. L'antica strada verso l'Austria, studi e ricerche*, Pordenone, Comune di Pordenone, 1997, 110-128.
- ⁴⁰ E. FRANCESCUTTI, *Il restauro delle superfici decorate, dei soffitti lignei e degli elementi lapidei: problemi e metodologia*, in *I palazzi della Provincia. La nuova sede*, a cura di P. GOI, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2004, 113-118; 133-137.
- ⁴¹ Ringrazio Stefano Tracaneli scopritore del frammento e Maria Beatrice di Colloredo funzionario responsabile di zona per la segnalazione della scoperta.