

LA MUSICA DELL'ARTE

Suggerimenti musicali e curiosità
iconografiche nelle chiese della Valcanale



Musikalische Eindrücke und ikonographische
Kuriositäten in den Kirchen des Kanaltals

DIE MUSIK DER KUNST

Alberto Busetini, Angela Cecon, Lara Magri, Giuseppina Perusini

Interreg
Italia-Österreich
Via della Musica
European Regional Development Fund



EUROPEAN UNION

ALBERTO BUSETTINI
ANGELA CEGON
LARA MAGRI
INTRODUZIONE DI GIUSEPPINA PERUSINI

LA MUSICA DELL'ARTE

*suggestioni musicali e curiosità iconografiche
nelle chiese della Valcanale*

DIE MUSIK DER KUNST

*Musikalische Eindrücke und ikonographische
Kuriositäten in den Kirchen des Kanaltals*

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	4
Kunst und Musik	
<i>Offenbarung der Unendlichkeit und Vermittlung der Schönheit</i> <i>Alberto Busettini</i>	6
Das künstlerische Schaffen im Kanaltal	
<i>Einige allgemeine Überlegungen</i> <i>Giuseppina Perusini</i>	10
Maria Lactans	
<i>Kirche Mariä Heimsuchung und Hl. Antonius – Malborghetto</i>	32
Abschied der Heiligen Drei Könige von Herodes	
<i>Kirche der Hl. Dorothea – Camporosso</i>	40
Martyrium der Zehntausend und Kindermord von Bethlehem	
<i>Kirche der Hl. Dorotea – Camporosso</i>	48
Heiliger Christophorus	
<i>Kirche der Heiligen Peter und Paul - Tarvis</i>	58
Die Heimsuchung Mariae	
<i>Kirche der Madonna von Loreto – Tarvis</i>	66
Darbringung Christi im Tempel	
<i>Kirche der Heiligen Peter und Paul – Tarvis</i>	72
Madonna mit Apfel	
<i>Kirche Mariä Heimsuchung und Hl. Antonius – Malborghetto</i>	80
Milchmadonna oder Blutmadonna?	
<i>Kirche der Heiligen Philip und Jakob von Plezzut</i>	92
Ecce Homo	
<i>Kirche des Hl. Leonhard – Fusine in Valromana</i>	98
Bibliographie	106

Prefazione.....	5
Arte e Musica, <i>rivelatrici di infinito e mediatrici di bellezza.</i> <i>Alberto Busetini</i>	7
La produzione artistica in Valcanale. <i>Alcune considerazioni generali</i> <i>Giuseppina Perusini</i>	11
Maria Lactans <i>Chiesa della Visitazione di Maria e S. Antonio – Malborghetto</i>	31
Il congedo dei Magi da Erode <i>Chiesa di Santa Dorotea – Camporosso</i>	39
Martirio dei diecimila e strage degli Innocenti <i>Chiesa di Santa Dorotea – Camporosso</i>	47
San Cristoforo <i>Chiesa dei Santi Pietro e Paolo – Tarvisio</i>	57
La Visitazione <i>Chiesa della Madonna di Loreto – Tarvisio</i>	65
Presentazione al tempio <i>Chiesa dei Santi Pietro e Paolo – Tarvisio</i>	71
Madonna della mela <i>Chiesa della Visitazione di Maria e S. Antonio – Malborghetto</i>	79
Madonna del latte o del sangue? <i>Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Plezzut</i>	91
Ecce Homo <i>Chiesa di San Leonardo – Fusine in Valromana</i>	97
Bibliografia	106

VORWORT

Jeder Mensch kommt im Laufe seines Lebens in Situationen, wo er – mehr oder weniger bewusst – Halt und Sicherheit sucht. Manchmal bedarf es einer klaren Linie zur Orientierung, ein anderes Mal eines ungefähren Bildes mit vagen Umrissen. Zuweilen ist der Weg, den es einzuschlagen gilt, weniger deutlich und offensichtlich, wie ein steiler Weg im Gebirge, dann wieder eine bequeme Straße, auf der man mit hoher Geschwindigkeit vorankommt. Ein guter Weg, um dieses Ziel zu erreichen, ist ganz gewiss die Schönheit.

Es kann der Seele und dem Herzen nur gut tun, ein Werk zu betrachten, das bis in die Tiefe die Schönheit, die uns umgibt, erklärt und begreifbar macht. Unsere Gegend ist mit seltener und kostbarer Schönheit ausgestattet, die von den Bewohnern und den Touristen gleichermaßen geschätzt wird. Während die Schönheit der Landschaft nicht präsentiert zu werden braucht, weil sie für jeden zugänglich ist, bedarf es hingegen eines Buches, um einer anderen Erscheinungsform von Schönheit gerecht zu werden, die es auf dieser Welt gibt: die Schönheit der Kunst und der Musik, geschaffen aus der Kreativität und dem Talent von Künstlern, die vor unserer Zeit gelebt haben.

Die Kunst zieht jeden in ihren Bann, der in das Kanaltal eintaucht. Mögen die Seiten dieses Buches diese Faszination bewusst machen und reifen lassen, in einem Tal, das sich durch seine Geschichte „an der Grenze“ zu einem Zufluchtsort für wertvolle Vielfalt entwickelt hat.

Don Alan W. Gueijman Iacoponi

PREFAZIONE

Ciascun essere umano nel corso della sua vita si trova - in modo più o meno consapevole - a cercare una qualche forma di salvezza, talora dai lineamenti ben definiti e nitidi, altre volte dai contorni più sfumati e incerti. A non essere così limpida e trasparente può essere anche la strada da imboccare per raggiungere tale meta: a volte più simile a uno scosceso sentiero di montagna, altre ad un'agevole tangenziale lungo la quale sfrecciare a tutta velocità. Tuttavia è certo che una delle strade che conducono a questa destinazione sia la bellezza.

Non può dunque che fare bene all'anima e al cuore un'opera che spieghi, illustri e quindi permetta di cogliere in profondità il bello che ci avvolge. Questi luoghi naturali sono dotati di una bellezza rara e preziosa, riconosciuta e valorizzata sia dagli abitanti che dai turisti. Tuttavia, se questo panorama non necessita di presentazioni perché si svela da sé, era invece necessario un volume che rendesse ragione di un'altra manifestazione della bellezza presente su questa terra: la bellezza dell'arte e della musica, prodotti dalla creatività e dal genio di chi ci ha preceduto.

Possano queste pagine rendere sempre più maturo e consapevole il fascino artistico che subisce chiunque si trovi immerso nella Valcanale, la cui storia "di confine" ha trasformato questa vallata nel ricettacolo di una così pregiata diversità.

Don Alan W. Gueijman Iacoponi

KUNST UND MUSIK:

Offenbarung der Unendlichkeit und Vermittlung der Schönheit

Im Inneren einer Kirche, dem heiligen Ort schlechthin im Christentum, wo die Begegnung zwischen Gott und Mensch immer weiter lebt, hat die Kunst seit jeher eine offenbarende und priesterliche Funktion. In erster Linie leitet sie den Gläubigen an, sich Glaubenssätze und biblische Episoden einzuprägen und sie zu verinnerlichen: dank der großen Freskenzyklen z.B. konnten sich fromme Menschen auch ohne Kenntnis des Lesens und der lateinischen Sprache an die Botschaften des Evangeliums, an die Persönlichkeit der Heiligen und der Kirchenväter annähern.

Die Kunst hat schon seit jeher nach Ausdrucksmöglichkeiten gesucht, die ihre priesterliche und kontemplative Funktion unterstreichen. Die Architektur der Kirchen nimmt seit den ersten Jahrhunderten nach Christus vielfach Bezug auf das Alte Testament. So sind die Eingangstreppe und die Darstellung eines Labyrinths auf dem Fußboden Metaphern für den Übergang von der Sünde zu Gott, vom Profanen zum Heiligen; die Konzeption des Kirchenschiffs erinnert an die Bundeslade; der Tabernakel wurde immer in Form eines Zeltes dargestellt, weil dort während des Exodus die Begegnung zwischen Mensch und Gott stattfand; die Lampe brennt immer neben der geweihten Hostie, weil Gott oft als Feuersäule erschien; oder der Innenhof eines Klosters mit einem Baum und einem Brunnen in der Mitte: Das Viereck des Kreuzgangs stellt die Erde dar, auf der sich der Baum des Lebens befindet, im Brunnen spiegelt sich (kombiniert mit der Konzeption Kreis und Licht) der unendliche Himmel. Damit sind alle symbolischen Elemente der Entstehung des Kosmos abgebildet. Letztendlich muß der sakrale Raum auch geeignet sein, das Menschenleben zu feiern und jene liturgische Handlung zu vollziehen, durch die sich das Mysterium des menschengewordenen Gottes bis in alle Zeiten fortsetzt. Und so wird im Barock die „Vertikalisierung“ des Mittelalters, die den Zweck hatte, das Gebet zu erheben, es dem Göttlichen näher zu bringen, durch eine Kunstform ersetzt, die den Mensch in seiner Gesamtheit durch Prachtentfaltung und Staunen mit dem Übermenschlichen in Beziehung setzt, in einer Art ekstatischen Rausch dem Alltag entzieht und so am Unsichtbaren teilhaben lassen will.

Der künstlerische Ausdruck lädt daher ein, über eine Konzeption von „Schönheit“ nachzudenken, die nicht auf formale Schönheit reduzierbar ist und auf den sinnlichen Genuss (visuell für die bildenden Künste, auditiv für die Musik) abzielt. Wir nähern uns dem jüdischen Begriff des *Tob* (gut, schön), einer metaphysischen Kategorie, die nicht allein der Sphäre des „es gefällt mir“ zugeordnet werden kann, sondern der „Schönheit als Mysterium unseres Ursprungs

ARTE E MUSICA:

rivelatrici di infinito e mediatrici bellezza

All'interno di una chiesa, nel Cristianesimo luogo sacro per eccellenza dove si perpetua l'incontro tra Dio e Uomo, l'arte da sempre assolve a una funzione rivelatrice e sacerdotale. Guida innanzitutto il credente nell'interiorizzazione e memorizzazione di dogmi ed episodi biblici: attraverso i grandi cicli di affreschi, ad esempio, un volgo devoto ma analfabeta poteva accostarsi al messaggio evangelico, alle figure dei santi e dei padri della Chiesa pur non conoscendo il latino.

L'arte ha da sempre cercato modi comunicativi che contribuissero ad esaltare la funzione sacerdotale e meditativa. L'architettura delle chiese già dai primi secoli dopo Cristo si esplica con svariati riferimenti all'antico testamento – la scalinata d'ingresso e un labirinto sul pavimento metafore del passaggio dal peccato a Dio, dal profano al sacro, il concetto di Navata, il tabernacolo da sempre rappresentato come una tenda perché lì avveniva l'incontro tra uomo e Dio durante l'Esodo, la lampada sempre accesa accanto all'Ostia consacrata perché Dio appare spesso come colonna di fuoco; o ancora il chiostro di un monastero, con il suo albero e un pozzo: il quadrato del chiostro rappresenta la Terra, dove c'è l'albero della vita, il cielo infinito (abbinato al concetto luce-cerchio) che si specchia nel pozzo. Tutti gli elementi simbolici della genesi del Cosmo sono così rappresentati. Lo spazio sacro, in definitiva, deve essere anche adatto a celebrare la vita dell'uomo e a compiere quell'azione liturgica attraverso la quale si prolunga nel tempo il mistero di Cristo Dio e Uomo. E così nel Barocco, alla verticalizzazione del Medioevo che aveva lo scopo di innalzare la preghiera avvicinandola al divino, subentra una forma d'arte che per mezzo dei concetti di meraviglia e stupore cerca di porre l'uomo, nella totalità della sua vita, in relazione con il sovraumano, facendolo evadere dal quotidiano in una sorta di ebbrezza estatica durante la quale si rende possibile la partecipazione e comunione con l'invisibile.

L'espressione artistica invita quindi a riflettere su una concezione del "Bello" che non è ridicibile al bello formale e finalizzato al piacere sensoriale (visivo per le arti figurative, uditivo per la musica): ci avviciniamo al concetto ebraico di *Tob* (buono, bello), categoria metafisica non assimilabile alla sola sfera del "mi piace" ma "bellezza come segreto della nostra origine e rivelazione del nostro futuro, bontà, grazia e verità¹". Il "Bello come Vero" esplica la sua portata metafisica di relazione tra mondo umano e trascendente e l'artista assolve così ad una funzione sacerdotale quale mediatore tra le due realtà, il visibile e l'invisibile.

und Offenbarung unserer Zukunft, Güte, Gnade und Wahrheit¹. Das „Schöne als das Wahre“ drückt seine metaphysische Bedeutung als Beziehung zwischen der menschlichen Welt und dem Transzendenten aus, und dem Künstler kommt somit eine priesterliche Funktion zu, als Vermittler zwischen den beiden Realitäten, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.

Die Musik erfüllt diese offenbarende und vermittelnde Funktion der Kunst: Klang und Zeit sind konstitutive, wesentliche Dimensionen des menschlichen Wesens und der biblischen Offenbarung. Christus ist das „fleischgewordene Wort“; unter diesem Gesichtspunkt wird im sakralen Gesang tagtäglich die Fleischwerdung des Wortes nachvollzogen: der Gesang erinnert an Jesus von Nazareth und sein „Rufen in der Wüste“ und an die Sehnsucht nach dem Unendlichen. Unmittelbar lässt sich im Rhythmus des Gesangs dessen Beziehung zum Leben und zum Vergehen der Zeit erfassen. Das Wort, als höchster Ausdruck von Spiritualität, ist das beste Vehikel der menschlichen Kreativität, und seine sakrale Bedeutung beruht gerade auf dieser schöpferischen Kraft: Die theologische Botschaft sagt uns, dass das Wort allem Geschaffenen vorausgeht und dass der Schöpfergeist ewiges Wort ist. Der Gesang als Kombination von Rhythmus und Wort vereint in sich die Fähigkeit, Leben und Heiligkeit auszudrücken. Die Entwicklung der Sozialwissenschaften im 17. Jh. stellt darüber hinaus den Menschen als Individuum in den Mittelpunkt: Der Mensch ist nicht nur Teil einer Gemeinschaft, sondern eine Person, deren Bedürfnisse man zu erforschen beginnt. Ab jetzt wendet sich die Kunst nicht nur an die Massen sondern auch an den einzelnen Menschen, und das selbe macht die Musik. Im Kirchenraum wechselt sich der Sologesang mit dem Chorgesang ab: Wer da singt, ist nicht nur die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen und Braut Christi. Die reine Stimme eines Kindes oder eines Solisten steht metaphorisch für den einzelnen Gläubigen, der sich nach Gott sehnt, der einen intimeren Kontakt mit dem Unsichtbaren sucht, eine Dimension des Gebets zwar in Gemeinschaft mit den anderen, aber persönlicher und direkter.

Somit wird die Musik zum Mittel der Selbstbestätigung des Menschen, der singt, um zu sein, und gleichzeitig der Bestätigung des Übermenschlichen: Singen bedeutet, an die Gegenwart von jemandem zu glauben, der zuhört, und gibt dem eigenen Sein Sinn und Antwort. Daher werden die Gottesdienste von Stimmenkonzerten und Instrumentalsymphonien begleitet. Gerade im Barock kommt die bereits in den Psalmen und insbesondere in Nummer 150 enthaltene Botschaft zum Ausdruck: *„Lobet Gott in seinem Heiligtum; [...] Lobet ihn mit dem Hall der Posaune, lobet ihn mit Psalter und Harfe! Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Flöten und Saitenspiel! Lobet ihn mit klingenden Zimbeln, lobet ihn mit dem Schall der rauschenden Zimbeln! Alles, was Odem hat, lobe Jahwe! Halleluja!“²*

Somit sind wir bereit, eine Reise durch die Kunst, Musik und Spiritualität zu unternehmen, um einige der vielen ikonographischen Kuriositäten in unserem Gebiet zu entdecken.

Alberto Busetтини

1 Gianmartino Durighello, „Io sono con voi tutti i giorni.... fino alla fine del mondo“, Nationale Studienkonferenz „Bibbia e Musica“, Sacile (Pn), 8. November 2003, S.7.

2 deutsche Übersetzung zitiert nach: Die Bibel, Herder-Bücherei; 15. Auflage 1965; Seiten 666 und 667.

La musica stessa risponde a questa funzione rivelatrice e mediatrice dell'arte: suono e tempo sono dimensioni costitutive ed essenziali dell'essere umano e della rivelazione biblica. Cristo è il "Verbo fatto Carne" e in quest'ottica il canto sacro realizza quotidianamente l'incarnarsi della Parola: diviene memoria di Gesù di Nazareth che "gridava nel deserto" e anelito all'infinito. E' immediato cogliere nel concetto di ritmo le sue relazioni con la vita e con lo scorrere del tempo. La Parola, poi, massima espressione delle spiritualità, è il veicolo privilegiato della creatività umana e il suo valore sacrale si fonda proprio sulla sua forza creatrice: il messaggio teologico ci dice che la Parola precede ogni cosa creata e lo Spirito Supremo e Creatore è parola eterna. Il canto come connubio di ritmo e parola, unisce in sé la capacità di esprimere Vita e Sacralità. Lo sviluppo delle scienze sociali nel Seicento pone inoltre l'essere umano, inteso come individuo, al centro della vita: l'uomo non è solo parte di una collettività ma una persona i cui bisogni incominciano ad essere investigati. L'arte ora parla così non solo alle masse ma anche al singolo, e così fa la musica. Il canto solistico nello spazio sacro si alterna a quello corale: non è solo la Chiesa come comunità di credenti e sposa di Cristo che canta, ma la voce pura di un bambino o di un solista è metaforicamente quella del singolo credente che anela a Dio, che cerca un contatto più intimo con l'invisibile, una dimensione di preghiera in armonia con gli altri ma più personale e diretta.

La musica diviene così autoaffermazione dell'uomo, che canta per essere e affermazione del Sovraumano: cantare significa credere nella presenza di qualcuno che ascolta e dà senso e risposta al proprio essere. Le funzioni religiose sono così accompagnate da concerti di voci e sinfonie di strumenti: è in particolare con il Barocco che si esplica così quel messaggio già contenuto nei Salmi ed in particolare nel numero 150: *"Lodate Dio nel suo santuario; [...] Lodatelo con squilli di tromba, lodatelo con arpa e cetra. Lodatelo con timpani e danza, lodatelo sulle corde e sui flauti. Lodatelo con cembali squillanti, lodatelo con cembali sonori. Ogni essere che ha respiro dia lode al Signore"*.

Siamo così pronti a compiere un percorso tra arte, musica e spiritualità, alla scoperta di alcune tra le tante curiosità iconografiche appartenenti al nostro territorio.

Alberto Busetтини

1 G. Durighello, "Io sono con voi tutti i giorni... fino alla fine del mondo", Convegno Nazionale di Studi "Bibbia e Musica", Sacile (Pn), 8 Novembre 2003, p.7.

Giuseppina Perusini

DAS KÜNSTLERISCHE SCHAFFEN IM KANALTAL

Einige allgemeine Überlegungen

Man kann nicht über die Kunst des Kanaltals zu sprechen, ohne sich zwei Faktoren vor Augen zu halten, die die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung dieses Gebietes bestimmt haben: Der erste ist, dass „dieser Teil des Territoriums, zumindest bis zum 16. Jahrhundert, im Zentrum einer der wichtigsten transalpinen Handelsrouten des Mittelmeerraumes lag [...] entlang des Straßensystems, das Wien mit Venedig verband“¹. Der zweite ist, dass das Kanaltal erst 1919, am Ende des Ersten Weltkriegs, Teil des italienischen Staatsgebietes wurde.

Geographisch gesehen entspricht das Kanaltal jenem Abschnitt des Fellaltals, der von Pontebba bis zum Übergang Thörl Maglern (Coccaou) bei Tarvis, nahe der Grenze zur Republik Österreich, reicht. Das Kanaltal ist ein bergiges Gebiet, das dem Canal del Ferro (Abschnitt von Moggio bis Pontebba) sehr ähnlich ist, aber im Vergleich zu letzterem zugänglicher. Vor allem unterscheidet es sich vom Canal del Ferro durch seine Geschichte: Während das Canal del Ferro im Jahr 1420 Teil des venezianischen Herrschaftsgebiets wurde, gehörte das Kanaltal noch bis zum Jahr 1919 zum Habsburgischen Reich und blieb daher bis Anfang des 20. Jahrhunderts sprachlich, kulturell und künstlerisch mit der deutschen Welt verbunden. Noch im Jahr 1939, zur Zeit der „Kanaltaler Optionen“² (nationalsozialistische Umsiedlungspolitik, Anm.d.Ü.) bekräftigte der Großteil der Bevölkerung des Kanaltals seine Zugehörigkeit zur deutschen Kultur. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ein großer Teil der in diesem Gebiet vorhandenen Kunstwerke Einflüsse von jenseits der Alpen aufweist.

Ein weiterer Aspekt, den es zu beachten gilt, ist der ungewöhnliche Mangel an Studien über die Kunst dieses Gebietes. Giuseppe Bergamini, Autor einer der ersten Forschungen über die künstlerische Produktion des Kanaltals, schrieb 1991: „Wenige Gebiete Friauls sind in Bezug auf die Kunst so wenig erforscht wie das Kanaltal [...] der Grund dafür liegt vor allem in der Schwierigkeit, auf die der italienische Gelehrte stößt, wenn er es mit Kunst zu tun hat, die zwar von bemerkenswerter Qualität ist, aber sich als einem anderen Kulturraum zugehörig erweist“³.

Das Forschungsinteresse der österreichischen Kunsthistoriker hingegen endete beim Jahr 1918, als das Valcanale noch Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie war. Außerdem waren die meisten dieser Studien der mittelalterlichen Kunst gewidmet⁴. Nach dem Zweiten Weltkrieg schließlich vernachlässigten die meisten

Giuseppina Perusini

LA PRODUZIONE ARTISTICA IN VALCANALE

Alcune considerazioni generali

È impossibile parlare dell'arte della Valcanale senza tenere presenti due fattori che hanno determinato lo sviluppo economico e culturale di questa zona: il primo è che «questa porzione di territorio, almeno fino al Cinquecento, si trovava al centro di una delle tratte commerciali transalpine più rilevanti del bacino mediterraneo [...] lungo il sistema viario che univa Vienna a Venezia»¹. Il secondo è che la Valcanale entrò a far parte dello stato italiano, appena nel 1919, al termine della Prima guerra mondiale.

Geograficamente essa corrisponde a quel tratto della val del Fella che va da Pontebba al valico di Coccau, ove si trova l'attuale confine con la Repubblica austriaca. È un territorio montano non molto dissimile dal Canal del Ferro - (che s'estende da Moggio a Pontebba) ma rispetto a quest'ultimo la Valcanale è meno impervia e si distingue soprattutto per le differenti vicende storiche: mentre infatti il Canal del Ferro entrò a far parte dei domini veneti nel 1420, la Valcanale, come s'è detto, fino al 1919 fece parte dell'Impero asburgico, rimanendo quindi fino all'inizio del XX secolo linguisticamente, culturalmente e artisticamente legata al mondo tedesco ed ancora nel 1939, all'epoca delle "opzioni" imposte dal terzo Reich², la maggior parte della popolazione della Valcanale ribadì la propria appartenenza alla cultura tedesca. Non fa quindi meraviglia constatare che gran parte delle opere d'arte presenti in questo territorio presentino influssi di matrice oltralpina.

Un altro aspetto da tenere presente è la singolare carenza di studi sull'arte di questo territorio. Nel 1991 Giuseppe Bergamini, autore di una delle prime ricerche sulla produzione artistica della Valcanale scriveva: «poche zone del Friuli sono state così poco indagate per quanto attiene all'arte come la Valcanale [...] la causa di ciò è da ricercarsi principalmente nella difficoltà che incontra lo studioso italiano nell'affrontare lo studio di un'arte che, pur pervenendo spesso ad esiti di notevole qualità, risulta appartenere ad una diversa area culturale»³.

Per contro le ricerche degli storici dell'arte austriaci sono rimaste ferme al 1918, quando la Valcanale faceva ancora parte dell'impero austroungarico, la gran parte di questi studi inoltre sono dedicati all'arte medioevale⁴. Nel secondo dopoguerra infine gran parte degli studiosi austriaci, ed in minor misura quelli sloveni, hanno trascurato l'arte della Valcanale poiché questo territorio si trovava ormai al di fuori dei rispettivi confini nazionali.

österreichischen und auch einige slowenische Experten die Kunst des Kanaltals, da das Gebiet mittlerweile außerhalb ihrer jeweiligen Landesgrenzen lag.

Ich werde hier nicht alle in dieser Publikation abgebildeten Werke behandeln können, sondern in chronologischer Reihenfolge auf die wichtigsten eingehen.

Zunächst werde ich zwei Kunstwerke beleuchten, die den italienischen künstlerischen Einfluss dokumentieren und die zu den ältesten im Kanaltal gehören. Es handelt sich um die Fresken, die die *Passionsgeschichten* in der Kirche des Hl. Nikolaus in Coccau⁵ darstellen sowie das Fresko der *Virgo lactans* in der Lünette (Bogenfeld) über der Eingangstür der Pfarrkirche von Malborghetto (Abb. S. 30). Beide werden der „spätvitalischen“ Schule zugerechnet und auf den Beginn des 15. Jahrhunderts datiert. Die jüngste Restaurierung (1986) des Freskos in Malborghetto hat das Bild des Stifters und zwei kleine Engel zum Vorschein gebracht, die – in Sgraffito-Technik ausgeführt – kaum sichtbar waren. In Freskotechnik wurde hier anscheinend ein sonst in der Tafelmalerei übliches *opus punctorium*⁶ ausgeführt, vergleichbar der in der Galleria nazionale dell’Umbria in Perugia aufbewahrten *Madonna mit Kind* von Gentile da Fabriano (1404). (Abb. 1).

Auf dem Hochaltar der Pfarrkirche von Malborghetto befindet sich hingegen ein Werk der deutschen Schule: eine Holzskulptur, die die *Madonna mit Kind* darstellt (Abb. S. 78)⁷, ausgeführt im sogenannten *Weichen Stil*, der die spätgotische Kunst Mitteleuropas in den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. charakterisiert.⁸

Bei dieser Skulptur handelt es sich möglicherweise um die Überreste eines spätgotischen Altars, der wahrscheinlich in der Mitte des 18. Jh. zerstört wurde, als der heute noch zu sehende Altar aus polychromem Marmor errichtet wurde. Wie damals üblich, blieb nur das Bild der Madonna erhalten, das offensichtlich Gegenstand der Volksfrömmigkeit war.

Die Jungfrau ist in üppige Draperien gehüllt, die elegant den zierlichen Körper umspielen, mit leichtem, für viele Skulpturen dieser Zeit typischem *hanchement*. Wegen ihrer abstrakten Schönheit werden sie *Schöne Madonnen* genannt, auch wenn das Thema der Darstellung dramatisch ist wie im Fall der *Vesperbilder*⁹.

Die Madonna, mit elegantem, emotionslosen Gesicht, hält das Kind im linken Arm und in der rechten Hand einen Apfel.¹⁰ Damit wird sie symbolisch Eva gegenübergestellt, die als erste Frau das Menschengeschlecht ins Verderben führte, während die Jungfrau Maria es durch das Opfer ihres Sohnes erlöst hat. In den ersten zwei oder drei Jahrzehnten des 15. Jh. (in der Zeit des *Weichen Stils*) gab es in ganz Europa eine reiche Produktion von solchen Skulpturen aus Holz, Sandstein oder Gussstein¹¹. Der enorme Erfolg dieser Darstellungen (vorwiegend „*Schöne Madonnen*“ und „*Vesperbilder*“) führte dazu, dass sich vor allem im Salzburger Raum und in Böhmen sehr bald Werkstätten entwickelten, die sich auf die Serienproduktion dieser Skulpturen spezialisierten und sie nach ganz Europa exportierten.¹² In Friaul befinden sich mindestens acht *Vesperbilder* und mindestens eine weitere hölzerne *Schöne Madonna*



1

Non prenderò qui in considerazione tutte le opere illustrate ma, proseguendo in ordine cronologico, mi soffermerò su quelle più significative.

Comincerò ricordando due opere che documentano l'influsso artistico italiano anche perché esse rientrano fra le più antiche opere d'arte della Valcanale. Si tratta degli affreschi raffiguranti le *Storie della Passione* che si trovano nella chiesa di san Nicolò a Coccau⁵ e della *Virgo lactans* affrescata nella lunetta che sovrasta la porta d'ingresso della chiesa parrocchiale di Malborghetto (p. 30), entrambi considerati di scuola "tardo-vitalesca" e datati al primo Quattrocento. Il recente restauro (1986) di quest'ultimo affresco, ha evidenziato l'immagine del donatore e due angioletti appena visibili, in quanto realizzati a graffito, che sembrano riprodurre ad affresco il cosiddetto *opus punctorium*⁶ che compare su alcuni dipinti su tavola del primo Quattrocento come ad esempio sulla *Madonna col Bambino* di Gentile da Fabriano (del 1404) conservata a Perugia nella Galleria nazionale dell'Umbria (FIG. 1).

im Kloster des Hl. Anton in Gemona (Abb. 2), die wahrscheinlich, wie die von Malborghetto, von einer Salzburger Werkstätte ausgeführt wurde.

Die meisten Kunstwerke der deutschen Schule im Kanaltal gehen auf Kärntner Werkstätten zurück, und viele Gemälde und Skulpturen des Spätmittelalters wurden von Villacher Künstlern ausgeführt. Mehrere deutsche und slowenische Forscher haben die Produktion der Villacher Werkstätten, die zwischen 1415 und 1530 in Kärnten, Slowenien und dem Kanaltal tätig waren, untersucht und versucht, ihre Meister und Mitarbeiter zu identifizieren.

So wird zum Beispiel das *Sakramentshäuschen-Fresko*¹³ an der Nordwand der Pfarrkirche von Tarvis¹⁴ Friedrich von Villach¹⁵, dem Meister der sogenannten „ersten Villacher Werkstätte“ (urkundlich belegt von 1435 bis 1452), zugeschrieben. Es handelt sich um eine gigantische gotische Tabernakel-darstellung im Presbyterium (Altarraum), die verschiedene Szene aus dem Leben Christi und der Jungfrau Maria enthält, wie die hier abgebildete *Darbringung im Tempel* (Abb. S. 70). Diese in den 1960er Jahren¹⁶entdeckte und restaurierte Malerei wurde sofort mit ähnlichen Fresken in Kärnten in Verbindung

gebracht, wie dem *Sakramentshäuschen* in der Kirche von Deutsch Griffen, ebenfalls ein Werk des Friedrich von Villach, und dem in der Kirche des Hl. Andrä in Thörl (nur wenige Kilometer von Tarvis entfernt). Letzteres wurde in den Jahren 1476-78 von Thomas Artula ausgeführt, der vermutlich der Nachfolger des Friedrich von Villach in der Leitung der Villacher Werkstätte war, und vielleicht auch dessen Mitarbeiter beim Entstehen der letzten Gemälde des alten Meisters am Ende seines Lebens (1452).

Mit der Werkstätte von Thomas Artula ist auch der Hochaltar der Pfarrkirche Santa Maria Maggiore in Pontafel, dem „italienischen“ Pontebba¹⁷, verbunden, das streng genommen noch zum Canal del Ferro gehört. Dieser prächtige *Flügelaltar* aus dem Jahr 1517 wird nämlich traditionell der sogenannten „zweiten Villacher Werkstätte“ zugeschrieben, die von Thomas Artula geleitet wurde. In Wirklichkeit hat Thomas, wie neuere Untersuchungen gezeigt haben, zwar den Auftrag für dieses Werk übernommen, ausgeführt wurden die Skulpturen aber wahrscheinlich von Heinrich von Villach, dem auch andere zwischen 1511 und 1523 entstandene Kärntner Altäre¹⁸ zuzurechnen sind.



2

Sull'altar maggiore della stessa chiesa parrocchiale di Malborghetto si trova invece un'opera di scuola tedesca : la scultura lignea raffigurante la *Madonna col Bambino* (p. 78)⁷ che appartiene al cosiddetto *Weicher Stil* che caratterizza l'arte tardogotica dell'Europa centrale nei primi decenni del Quattrocento.⁸

Questa scultura costituisce forse il resto di un altare tardogotico che fu verosimilmente distrutto a metà Settecento quando fu costruito l'altare in marmi policromi che si vede ancor oggi. Come di consueto, fu allora conservata solo l'immagine della Madonna, che era oggetto della devozione popolare.

La Vergine è avvolta in abbondanti panneggi elegantemente disposti attorno al corpo minuto e caratterizzato dal lieve *hanchement* che contraddistingue molte sculture di questo periodo, definite appunto *Schönen Madonnen* (*belle Madonne*) per la loro astratta bellezza anche quando il soggetto è drammatico come nel caso dei *Vesperbildern*⁹.

La Madonna, dal volto elegante ed inespressivo, regge il Bambino col braccio sinistro e tiene nella mano destra una mela,¹⁰ che simboleggia la sua contrapposizione ad Eva, come infatti prima donna ha portato il genere umano alla perdizione, così la Vergine lo ha redento grazie al sacrificio di suo Figlio. Durante i primi due-tre decenni del Quattrocento (nel periodo appunto del *Weicher Stil*) si ebbe in tutt'Europa una ricchissima produzione di tali sculture realizzate in legno, in arenaria o in *Gusstein*¹¹. L'enorme fortuna di queste opere (raffiguranti soprattutto *Schöne Madonnen* e *Vesperbilder*) fece sì che ben presto, soprattutto nel salisburghese ed in Boemia, si sviluppassero delle botteghe specializzate nella produzione seriale di queste sculture che venivano poi esportate in tutt'Europa¹². In Friuli ad esempio si trovano ben otto *Vesperbilder* e almeno un'altra *Schöne Madonna* lignea nel convento di sant'Antonio a Gemona (FIG. 2) verosimilmente realizzata, come quella di Malborghetto, da una bottega salisburghese.

Gran parte delle opere d'arte di scuola tedesca presenti in Valcanale sono riconducibili a botteghe carinziane e molte pitture e sculture del tardo Medioevo furono eseguite da artisti di Villaco. Diversi studiosi tedeschi e sloveni hanno indagato la produzione delle botteghe artistiche di Villaco, attive fra il 1415 e il 1530 in Carinzia, in Slovenia e in Valcanale, cercando d'identificarne i maestri ed i collaboratori.

È stato ad esempio assegnato a Friedrich von Villach¹³, maestro della cosiddetta "prima bottega di Villaco" (documentato dal 1435 al 1452) il *Sakramentshäuschen*¹⁴ dipinto sulla parete nord della chiesa parrocchiale di Tarvisio¹⁵. Si tratta di un gigantesco tabernacolo gotico dipinto nel presbiterio che racchiude diverse scene raffiguranti la vita di Cristo e della Vergine come appunto la *Presentazione al tempio* qui riprodotta (p. 70). Tale dipinto, scoperto e restaurato negli anni Sessanta¹⁶, fu subito messo in relazione con analoghi affreschi presenti in Carinzia come il *Sakramentshäuschen* della chiesa di Deutsch Griffen, opera dello stesso Friedrich von Villach, e quello della chiesa



3

Für den *Flügelaltar*, der den alten Hochaltar der Pfarrkirche von Tarvis bildete¹⁹, war hingegen die „erste Villacher Werkstätte“ verantwortlich – diese war etwa von 1505 bis 1515 tätig. Dieser Altar wurde leider zu Beginn des 18. Jh. zerlegt²⁰. Heute ist in der Pfarrkirche nur noch das Hochrelief mit der Darstellung *der Krönung der Jungfrau* erhalten, das – wie beim Altar von Pontebba – den Schrein schmückte. Sieben der acht bemalten Tafeln wurden in die Kirche Santa Maria di Loreto in Tarvisio Basso gebracht²¹, wo sie sich noch heute befinden, zusammen mit zwei aus demselben *Flügelaltar* stammenden Skulpturen.²² Vier dieser Tafeln stellen paarweise die Apostel dar²³, während drei mit jeweils einem Marienthema bemalt sind: die *Unbefleckte Empfängnis*, die *Verkündigung* und die *Heimsuchung* (Abb. S. 64).

In der Kirche der Hl. Dorothea in Camporosso wurden kürzlich einige Wandmalereien der „scuola oltrealpina“, d.h. Kunst von nördlich der Alpen, entdeckt und restauriert, die die *Reise der Heiligen Drei Könige*, die *Verabschiedung des Herodes*, den *Kindermord von Betlehem* und das *Martyrium der Zehntausend* darstellen (Abb. S. 46 und 52). Sicherlich bedürfen diese Werke weiterer Untersuchungen, doch ist die von Angela Cecon vorgeschlagene Zuschreibung an die Villacher Werkstätte aufgrund der Verwandtschaft mit den Fresken in der Kirche des Hl. Gandolf bei Glanegg in Kärnten (1430-40) durchaus plausibel²⁴. Das *Martyrium der Zehntausend auf dem Berg Ararat* ist (zusammen mit der *Anbetung der Hirten*) auch in der *Minoritenkirche* in Bruck an der Mur dargestellt, es wurde im frühen 15. Jahrhundert vom sogenannten „Meister von Bruck“ gemalt.²⁵

Bemerkenswert ist, dass diese Szene auch in der Predella des Hochaltars der Kirche von Maria Elend (in Kärnten) erscheint. Diese wird von Demus der zweiten Villacher Werkstätte zugeschrieben und um 1515 datiert²⁶ (Abb. 3).

di St. Andrä a Thörl (distante pochi km da Tarvisio) realizzato nel 1476-78 da Thomas Artula, che fu il probabile successore di Friedrich von Villach nella guida della bottega di Villaco e fors'anche suo collaboratore nell'esecuzione di queste pitture che il vecchio maestro realizzò alla fine della sua vita (nel 1452).

Alla bottega di Thomas Artula si collega anche l'altar maggiore della chiesa parrocchiale di santa Maria Maggiore a Pontebba, la Pontebba "italiana"¹⁷ che, a rigore, fa ancora parte del Canal del Ferro. Questo magnifico *Flügelaltar* del 1517 viene tradizionalmente attribuito alla cosiddetta "seconda bottega di Villaco" che faceva capo appunto a Thomas Artula. In realtà, come è emerso dagli studi più recenti, Thomas assunse soltanto l'appalto per quest'opera le cui sculture spettano verosimilmente ad Enrico da Villaco al quale vanno assegnati altri altari carinziani realizzati fra il 1511 e il 1523¹⁸.

Alla "prima bottega di Villaco", attiva all'incirca dal 1505 al 1515 ca., spetta invece il *Flügelaltar* che costituiva l'antico altar maggiore della chiesa parrocchiale di Tarvisio¹⁹. Quest'altare purtroppo fu smembrato all'inizio del Settecento²⁰ e attualmente nella chiesa parrocchiale si conserva soltanto l'altorilievo raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* che - come nell'altare di Pontebba- ornava lo scrigno, mentre sette delle otto tavole dipinte che decoravano le portelle furono trasportate nella chiesa di Santa Maria di Loreto a Tarvisio bassa²¹ ove si trovano ancor oggi assieme a due sculture provenienti dallo stesso *Flügelaltar*²². Quattro di queste tavole raffigurano coppie di apostoli²³ mentre tre, di soggetto mariano, rappresentano rispettivamente *l'Immacolata*, *l'Annunciazione*, la *Visitazione* (p. 64).

Nella chiesa di Santa Dorotea a Camporosso sono state recentemente scoperte e restaurate delle pitture murali, di scuola oltralpina, che raffigurano il *Congedo da Erode*, (p. 39), il *Viaggio dei re magi*, la *Strage degli innocenti* (p. 46-52) e il *Supplizio dei diecimila martiri* (p. 53). Sicuramente queste opere necessitano di ulteriori ricerche, ma è sicuramente plausibile l'attribuzione qui proposta da Angela Cecon alla bottega di Villaco in base all'affinità riscontrata con gli affreschi della chiesa di San Gandolf presso Glanegg in Carinzia (del 1430-40)²⁴. Il *supplizio dei diecimila martiri del monte Ararat* è raffigurato (assieme all'*Adorazione dei pastori*) anche nella *Minoritenkirche* di Bruck an der Mur, che fu realizzato nei primi anni del Quattrocento dal cosiddetto maestro di Bruck²⁵. A titolo di curiosità si può notare che tale scena compare anche nella predella dell'altar maggiore della chiesa di Maria Elend (in Carinzia) che è stato attribuito da Demus alla seconda bottega di Villaco e datato attorno al 1515²⁶ (FIG. 3).

A fronte di numerose e interessanti testimonianze del periodo tardogotico le opere d'arte del Rinascimento sono piuttosto rare in Valcanale, fors'anche perché in questo periodo la situazione politica e culturale venne complicata dal diffondersi del luteranesimo. Fra le poche opere che denotano l'influsso dell'arte rinascimentale italiana va sicuramente ricordato il celebre *palazzo veneziano* di Malborghetto che, anche nel nome, ricorda l'influsso italiano ben riconoscibile nella struttura architettonica dell'edificio e nella trifora che sovrasta il portone di ingresso²⁷.

Im Vergleich zu den zahlreichen und interessanten Zeugnissen der Spätgotik sind die Kunstwerke aus der Zeit der Renaissance im Kanaltal eher selten anzutreffen, vielleicht weil in dieser Zeit die politische und kulturelle Situation durch die Verbreitung des Luthertums kompliziert war. Zu den raren Kunstwerken der italienischen Renaissance zählt der berühmte *Palazzo Veneziano* von Malborghetto, wo der italienische Einfluss nicht nur am Namen, sondern auch in der architektonischen Struktur des Gebäudes mit dem Drillingsfenster über dem Eingangstor deutlich erkennbar ist²⁷.

Im Barock und Spätbarock erwacht die künstlerische Produktion zu neuem Leben, sowohl von italienischen als auch, in größerem Maße, von deutschen Künstlern.

Die beiden hier beschriebenen Gemälde, die *Blutmadonna* von Plezzut und die *Ecce homo*-Bilder von Tarvis und Fusine (datierbar auf das 18. Jh.) (Abb. S. 90 und Abb. S. 96). sind meiner Meinung nach vom religiösen und kulturellen Standpunkt aus interessanter als vom künstlerischen, aber im Valcanale gibt es viele andere Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, in denen der deutsche Einfluss deutlich zu sehen ist.

In allen Kirchen des Tals finden sich jedoch auch Kunstwerke der italienischen Schule: Ein bedeutendes Beispiel für die Vermischung der Stile ist die Kirche des Hl. Gotthard in Bagni di Lusnizza, deren architektonische Struktur sich auf italienische Vorbilder bezieht²⁸, während sich im Inneren fünf Holzaltäre aus der Zeit von Mitte des 17. Jh. bis zur Mitte des 18. Jh. befinden, von denen vier der deutschen und einer der italienischen Schule angehören.²⁹

Interessant ist, dass der Altar des *Hl. Valentin* (1756)³⁰ in dieser Kirche mit Sicherheit vom selben Kärntner Schnitzer angefertigt wurde³¹ wie der Hochaltar der Kirche von Ugovizza, von dem nur noch zwei Statuen (Hl. Philipp und Hl. Jakob) erhalten sind³² und der Altar des Hl. Josef in Camporosso, dessen einzige erhaltene Originalskulptur die *Unbefleckte Madonna* im Altaraufsatz³³ ist.

Einst standen in fast alle Kirchen des Kanaltals wertvolle barocke Holzaltäre³⁴, die im Laufe der Jahrhunderte zerlegt, zerstört oder im besten Fall übermalt wurden. Diese Skulpturen waren Gegenstand einer kürzlich durchgeführten kunsthistorischen Untersuchung, die ihre Verbindung zur Kärntner Kunst im Wesentlichen bestätigt hat.

Unter den erhaltenen Werken des Spätbarock sind zweifellos die drei Skulpturen zu nennen, die den Altar der Kapelle des Heiligen Johannes von Nepomuk im Schloss Stückl in Fusine schmückten. Die drei prächtigen Statuen (Abb. 5, S. 20 und 21) sind nicht dem Brand des Schlosses im Jahr 1961 zum Opfer gefallen und wurden durch einen glücklichen Zufall im Glockenturm der Pfarrkirche von Fusine aufgefunden.³⁵ Mit ziemlicher Sicherheit sind sie der Werkstätte von Johann Pacher zuzuschreiben und in die Zeit zwischen 1760 und 1770 zu datieren.³⁶

Nel periodo barocco e tardobarocco, si assiste ad una rinascita della produzione artistica ad opera sia di artisti italiani sia, in maggior misura, di artisti tedeschi.

I due dipinti qui riprodotti che raffigurano la *Madonna del sangue* di Plezzut e *l'Ecce homo* di Tarvisio e Fusine (databili al XVIII secolo) (p. 90 e p. 96). sono, a mio avviso, più interessanti dal punto di vista religioso e culturale che artistico, ma in Valcanale vi sono molte altre opere del Seicento e del Settecento in cui si nota la prevalenza dell'influsso tedesco.

In tutte le chiese della valle tuttavia vi sono anche diverse opere d'arte di scuola italiana: un significativo esempio di tale commistione è la chiesa di San Gottardo a Bagni di Lusnizza la cui struttura architettonica rimanda a modelli italiani²⁸ ma all'interno ospita cinque altari lignei databili fra la metà del Seicento e la metà del Settecento di cui quattro sono di scuola tedesca e uno di scuola italiana.²⁹

È interessante notare che l'altare di *San Valentino* (del 1756)³⁰ che si trova in questa chiesa fu sicuramente eseguito dallo stesso intagliatore carinziano³¹ che eseguì l'altare maggiore della chiesa di Ugovizza (di cui restano solo due statue raffiguranti i santi

Filippo e Giacomo)³² e l'altare di san Giuseppe a Camporosso di cui l'unica scultura originale è la *Madonna immacolata* della cimasa³³.

Un tempo quasi tutte le chiese della Valcanale conservavano al loro interno pregevoli altari lignei barocchi³⁴ che, nel corso dei secoli, sono stati smembrati, distrutti o, nei migliori dei casi, ridipinti. Queste sculture sono state oggetto di una recente indagine storico-artistica che ha essenzialmente confermato il loro legame con l'arte carinziana.

Fra le opere superstiti del periodo tardobarocco vanno indubbiamente segnalate le tre sculture che ornavano l'altare della cappella di san Giovanni Nepomuceno nel castello di Stückl a Fusine. Queste tre magnifiche sculture (FIG. 5, p. 20 a 21), sfuggite nel 1961 all'incendio del castello e fortunatamente ritrovate nel campanile della chiesa parrocchiale di Fusine³⁵, vanno quasi sicuramente assegnate alla bottega di Johann Pacher e datate fra il 1760 e il 1770 ca.³⁶



Neben der italienisch- und deutschsprachigen Bevölkerung gibt es im Kanaltal auch eine große slowenische Gemeinde³⁷, die hauptsächlich in den Dörfern Camporosso, Valbruna, Ugovizza und Fusine in Valromana angesiedelt ist. Fusine gehörte bis 1933 zur Diözese Ljubljana³⁸, und seine kulturelle Verbindung mit den angrenzenden slowenischen Gebieten wird u.a. durch den Altar der *Unbefleckten Empfängnis* bestätigt. Dieser interessante neugotische Holzaltar in der Pfarrkirche von Fusine (Abb. 4 S. 19), weist offensichtliche Ähnlichkeit mit einigen Altären der selben Entstehungszeit (um 1872) in der Region Skofja Loka auf.³⁹



5a

Oltre alla popolazione di lingua italiana e tedesca, in Valcanale risiede anche una numerosa comunità slovena³⁷, prevalentemente insediata nei paesi di Camporosso, Valbruna, Ugovizza e Fusine in Valromana. Quest'ultimo paese fece parte fino al 1933 della diocesi di Lubiana³⁸ ed il suo legame culturale con i contigui territori sloveni è confermato anche dall'altare dell'*Immacolata*, un interessante altare ligneo neogotico (del 1872) della chiesa parrocchiale di Fusine (FIG. 4 p. 19) che presenta evidenti affinità con alcuni coevi altari della regione di Skofja Loka.³⁹



5b



5c

1 C. Lorenzini, *L'area alpine friulana: mestieri e mobilità degli uomini, trasmissione dei culti in età moderna*, in G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche del periodo barocco in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, Udine 2018, S.29-30.

2 Das Überwiegen der Optionen für das Dritte Reich bestätigt, dass sich die Bevölkerung des Valcanale 1939 noch wesentlich deutsch fühlte. Siehe hierzu Lara Magri, *Valcanale 1939. La grande storia nel destino di una piccola valle*, Pontebba 2013

3 G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra nella Valcanale*, in G. Ellero e G. Barbina (Hrsg.), *Tarvis*, 68.Kongress des Friaulischen Philologenverbandes (29. Sept. 1991), Udine 1991, S. 389.

4 Die Publikationen der K.K.-Central-Kommission untersuchten fast ausschließlich mittelalterliche Kunstwerke: *Österreichische Kunsttopographie*, I Band, Herzogtum Kärnten, Hrsg. von K.K.Central-Commission für Erforschung und Erhaltung von Kunst und Historischen Denkmalen, Wien 1889, S. 332-334; Albert Ilg, *Reise Notizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen*, in «Mittheilungen der KK Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung von Kunst- und Historischen Denkmalen», N.F. XVI, 1890, S. 118-123. Die einzige Ausnahme ist Alfred Schnerichs kurze Erwähnung der barocken Altäre von Tarvis und der Kirche Santa Caterina. (Alfred Schnerich, *Kunstdenkmäler im Kärntnerischen Kanalthale*, in «Mittheilungen der K.K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege», Band XV, 1916, S. 10-12).

5 G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra nella Valcanale*, in G. Ellero e G. Barbina (Hrsg.), *Tarvis*, 68. Kongress des Friaulischen Philologenverbandes (29. Sept. 1991), Udine 1991, S. 423.

6 Zum *opus punctorium*, bei dem durch einfaches Einstechen von Stempeln Figuren auf dem Goldgrund erzeugt werden, siehe David Young Kim, *Points on a field: Gentile da Fabriano and goldground*, in: *Journal of early modern history*, 23 (2019), S. 91-226.

7 Der erste, der dieses Werk erwähnte, war Giuseppe Marchetti (G. Marchetti, *Mostra di Crocefissi e Pietà medioevali in Friuli*, Udine 1958, S. 38), der es jedoch irrtümlich für ein Werk aus Bayern hielt, während Bergamini es richtigerweise einer Werkstatt in Salzburg zuschrieb (G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra.*, S. 447).

8 Dank einer kürzlich von Sara Dalla Valle durchgeführten Restaurierung (2007/2008) konnte die ursprüngliche Polychromie teilweise wiederhergestellt werden.

9 Diese Bilder stellen die Jungfrau mit dem toten Christus auf den Knien dar (*Pieta*) und wurden *Vesperbilder* (Abendbilder) genannt, weil vor ihnen am Abend der Rosenkranz gebetet wurde.

10 Anstelle des Apfels findet man manchmal eine Feige, Birne oder Granatapfel Frucht.

11 Zu den Eigenschaften von *Gusstein* und der Verbreitung dieser Werke in Friaul siehe T. Perusini, P. Spadea, P. Casadio, *Il Vesperbild del duomo di Gemona. Materiali e tecnologia. Studio comparato sui Vesperbilder friulani*, in Franca Merluzzi (Hrsg.) *E vennero d'Austria e di Germania. Opere e artisti d'oltralpe a Gemona (1400-1800)*, Gemona 1995, S. 73-94.

12 Zur Einfuhr dieser Werke nach Italien siehe den inzwischen historischen, aber unverzichtbaren Band von Werner Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, Leipzig, 1937.

13 Friedrich von Villach, der Initiator der Villacher Malerschule, verband laut Giuseppe Bergamini eine ursprüngliche Tiroler Ausbildung mit einer wahrscheinlichen Kenntnis der italienischen Maltradition (vor allem des späten Giotto und der Romagna). Die Fresken mit der Darstellung der Passion Christi in der Stiftskirche von Millstatt (datiert 1428) werden Friedrich von Villach zugeschrieben, ebenso wie die Fresken von Feistritz an der Drau (datiert ca. 1440) und Hl. Ruprecht bei Villach (sowie eine Tafel im Museum von Villach (G. Bergamini, R. Domenig (Hrsg.), *Tarvisium. Storia e arte nelle chiese della parrocchia di Tarvisio*, Tarvis 2014, S. 88-95.

14 Das *Sakramentshaus* (oder *Sakramentshäuschen*) ist ein Tabernakel, oft in Form eines kleinen Turms (manchmal 2-3 m hoch), aus Stein oder Holz und gewöhnlich im Presbyterium platziert, das die Funktion

- 1 C. Lorenzini, *L'area alpina friulana: mestieri e mobilità degli uomini, trasmissione dei culti in età moderna*, in G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche del periodo barocco in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale* in *Sculture lignee tedesche in Carnia, Canal di Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, a cura di G. Perusini, Forum Editrice, Udine 2018, pp.29-30.
- 2 La preponderanza delle opzioni per il terzo Reich, conferma infatti che nel 1939 la popolazione della Valcanale si sentiva ancora essenzialmente 'tedesca'. Si veda a riguardo Lara Magri, *Valcanale 1939. La grande storia nel destino di una piccola valle*, Pontebba 2013
- 3 G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra nella Valcanale*, in G. Ellero e G. Barbina (a cura di), *Tarvis*, 68° Congresso della Società Filologica friulana (29 sett. 1991), Udine 1991, p. 389.
- 4 Le pubblicazioni della K.K. *Central-Kommission*, presero in esame quasi esclusivamente le opere d'arte medioevali: *Österreichische Kunst-topographie*, I Band, Herzogtum Kärnten, Hrsg. von K.K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung von Kunst und Historischen Denkmälern, Wien 1889, pp. 332-334; Albert Ilg, *Reise Notizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen*, in «Mittailungen der KK Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung von Kunst und Historischen Denkmälern», N.F. XVI, 1890, pp. 118-123. L'unica eccezione è costituita dal breve accenno di Alfred Schnerich sugli altari barocchi di Tarvisio e della chiesa di Santa Caterina (Alfred Schnerich, *Kunstdenkmäler in Kärntnerischen Kanaltale*, in «Mitteilungen der K.K. Zentral-kommission für Denkmalpflege», Band XV, 1916, pp. 10-12).
- 5 G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra nella Valcanale*, in G. Ellero e G. Barbina (a cura di), *Tarvis*, 68° Congresso della Società Filologica friulana (29 sett. 1991), Udine 1991, p. 423.
- 6 Sull'*opus punctorium*, che comporta la realizzazione di figure sul fondo oro con la semplice incisione di punzoni, si veda David Young Kim, *Points on a field: Gentile da Fabriano and gold ground*, in «Journal of early modern history», 23 (2019), pp. 91-226.
- 7 Il primo a citare quest'opera fu Giuseppe Marchetti (G. Marchetti, *Mostra di Crocefissi e Pietà medioevali in Friuli*, Udine 1958, p. 38) il quale tuttavia la riteneva erroneamente di provenienza bavarese mentre Bergamini la ricondusse correttamente ad una bottega di Saliburgo (G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra...* cit., p. 447).
- 8 Grazie al un recente restauro effettuato da Sara Dalla valle (2007/2008) è stata in parte recuperata la policromia originale.
- 9 Queste immagini raffigurano la Vegine col Cristo morto sulle ginocchia (*Pietà*) e venivano chiamate *Vesperbildern (Immagini della sera)* perchè davanti ad esse la sera si recitava il rosario.
- 10 Al posto della mela si trova talvolta anche un fico, una pera o un frutto di melograno.
- 11 Sulle caratteristiche del *Gusstein* e sulla diffusione di queste opere in Friuli si veda T. Perusini, P. Spadea, P. Casadio, *Il Vesperbild del duomo di Gemona. Materialie tecnologia. Studio comparato sui Vesperbilder friulani*, in Franca Merluzzi (a cura di) *E vennero d'Austria e di Germania. Opere e artisti d'oltralpe a Gemona (1400-1800)*, Gemona 1995, pp. 73-94.
- 12 Sull'importazione di queste opere in Italia si veda l'ormai storico ma imprescindibile volume di Werner Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, Lipsia, 1937
- 13 Secondo Giuseppe Bergamini, Friedrich von Villach, iniziatore della scuola pittorica di Villaco, unì ad una iniziale formazione tirolese la probabile conoscenza della tradizione pittorica italiana (tardo giottesca e romagnola *in primis*). Sono state assegnati a Friedrich von Villach gli affreschi raffiguranti la *Passione di Cristo* nella collegiata di Millstatt (del 1428) e alla sua scuola gli affreschi di Feistritz an der Drau (del 1440 ca.) e di St. Ruprecht bei Villach (oltre ad una tavola nel museo di Villaco (G. Bergamini, R. Domenig (a cura di), *Tarvisium. Storia e arte nelle chiese della parrocchia di Tarvisio*, Tarvisio 2014, p. 88. -95.
- 14 Il *Sakramentshaus* (o *Sakramentshäuschen*) è un tabernacolo, spesso a forma di una piccola guglia (alto a volte anche 2-3 mt), realizzato in pietra o in legno e posto solitamente nel presbitero che aveva la

hatte, die Hostien zu enthalten (B. Wieckowski, A. Wieckowski: *Sakramentsnischen in Dorfkirchen im nordwestsächsischen Raum*, in: M. Beyer, M. Teubner, A. Wieckowski (Hrsg.), *Zur Kirche gehört mehr als ein Kreuzifix. Studien zur mitteldeutschen Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte. Festgabe für Gerhard Graf zum 65. Geburtstag.* (= *Herbergen der Christenheit*. Sonderband 13). Leipzig 2008, S. 251–264.

15 W. Bukowicki, *Wand und Tafelmalerei, in Gotik in Österreich*, Krems an der Donau, 1967, S. 64–87; J. Höfler, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten* (1420–1500), Klagenfurt 1987; G. Bergamini, R. Domenig (Hrsg.), *Tarvisium*. Zit. S. 80–95. J. Höfler stellte die Hypothese auf, dass für die Fresken von Tarvis der inzwischen alte Friedrich von Villach von seinem Sohn Johannes, auch Janez Lubianski genannt, unterstützt wurde, da er um 1440 nach Ljubljana versetzt wurde. Man sollte daher annehmen, dass er nach Tarvis zurückkehrte, um seinem Vater zu helfen.

16 Diese Gemälde wurden im Zuge der ab 1961 durchgeführten allgemeinen Renovierungsarbeiten an der Kirche entdeckt und zwischen 1964 und 1969 von Gino und Marisa Marchetot restauriert (Massimo De Grassi (Hrsg.), *Gino Marchetot restauratore e pittore (1913–1987)*, Monfalcone 2008, S. 102).

17 In den vier Jahrhunderten der Herrschaft der Serenissima verlief die Grenze zu den österreichischen Gebieten durch Pontebba: es gab also ein venezianisches Pontebba und ein kaiserliches Pontebba (*Pontafel*), getrennt durch den Bach Pontebbana.

18 Zu diesem Werk siehe: O. Demus, *Die Kärntner Schnitzplastik des frühen 16. Jahrhunderts in Friaul*, in A. Rizzi (Hrsg.) *La scultura lignea in Friuli*, atti del convegno (Passariano 20–21 ott. 1983) Udine 1985, S. 26–30; id. *Die Spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991, S. 330–343; M. Bonelli (Hrsg.), *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica, restauro*, Pasian di Prato (UD) 1994 (dieses Buch berichtet über die zwischen 1986 und 1990 durchgeführte Restaurierung des Altars); J. Höfler, *Osservazioni sulle botteghe degli intagliatori in legno di Villacco nel primo Cinquecento*, in G. Perusini (Hrsg.), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili, tecniche. 1450–1550*, Tagungsband (Udine Tolmezzo, 21–22 Nov. 1997), Udine 1999, S. 239–245. Wie bei fast allen Flügelaltären ist auch im Fall von Pontebba der Schöpfer der Skulpturen ein anderer als der Schöpfer der Tafeln. (siehe: T. De Pace, *Der Flügelaltar der Pfarrkirche Santa Maria in Pontebba und die Donaushule*, in: *Festschrift Richard Milesi*, Klagenfurt 1982, S. 99–109). Zum Schicksal des Altars von Pontebba während des Ersten Weltkriegs, siehe: M. Visentin, *Al di là delle trincee. Territori e architetture del regno d'Italia al tempo della prima guerra mondiale*, in P. Cimballi Spagnesi (Hrsg.), *Conoscenze d'architettura storie di spazi e di costruzioni*, Tagungsband (Roma 3–5 Dec. 2015), S. 297–309.

19 Otto Demus war der erste, der die Ähnlichkeit zwischen *der Krönung der Jungfrau* von Tarvis und der analogen Szene im Altarschrein der Kirche von Maria Gail feststellte, sowie die Ähnlichkeiten sowohl im gemalten Teil als auch in den Schnitzereien mit den *Flügelaltären* von Ossiach und Friesach (O. Demus, *Die Kärntner Schnitzplastik...*, S. 26–30; id., *Die Spätgotischen Altäre...*, S. 276–77). Siehe auch J. Höfler, *Beobachtungen zu den Werkstätten...*, S. 239–245.

20 Das Hochrelief befindet sich heute in einem Steinaltar aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert (1733), der links vom Triumphbogen aufgestellt ist (G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche del periodo barocco in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale in Sculture lignee tedesche in Carnia, Canal di Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, Udine 2018, S. 159).

21 Die Tafeln wurden von dem Maler Johann Pirker, der zusammen mit dem Schnitzer Johann Zernatto in den Jahren 1884–85 auch die Altäre der Pfarrkirche von Tarvis (stark) restaurierte, stark übermalt (vgl. G. Perusini, *Gli altari della chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Tarvisio* in G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche...* S. 151–173). Damit sind sie aus historisch-künstlerischer Sicht praktisch nicht zu beurteilen, wie schon 1890 von Albert Ilg, *Reise Notizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen*, in „Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale“, XVI, 1890, S. 121. Diese Übermalungen wurden bei einer kürzlich durchgeführten Restaurierung durch Sara della Valle (kurz vor 2000) weitgehend entfernt. Zu diesen Arbeiten und allgemeiner zur Kirche Santa Maria di Loreto in Tarvisio bassa siehe: Bergamini, R. Domenig, G. Gherbezze, *La chiesa della Madonna di Loreto a Tarvisio*, Tarvis 2006, S. 100–107.

funzione di contenere le sacre specie (B. Wieckowski, A. Wieckowski: *Sakramentsnischen in Dorfkirchen im nordwestsächsischen Raum*, in: M. Beyer, M. Teubner, A. Wieckowski (a cura di), *Zur Kirche gehört mehr als ein Kreuzifix. Studien zur mitteldeutschen Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte. Festgabe für Gerhard Graf zum 65. Geburtstag.* (= *Herbergen der Christenheit*. Sonderband 13). Leipzig 2008, pp. 251–264.

15 W. Bukowicki, *Wand und Tafelmalerei, in Gotik in Österreich*, Krems an der Donau, 1967, pp. 64-87; J. Höfler, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420-1500)*, Klagenfurt 1987, pp.; G. Bergamini, R. Domenig (a cura di), *Tarvisium...*cit, pp. 80-95. J. Höfler ipotizzò che per gli affreschi di Tarvisio Friedrich von Villach ormai vecchio fosse stato aiutato dal Figlio Johannes, noto anche come Janez Lubianski per il fatto che verso il 1440 risulta trasferito a Lubiana. Si dovrebbe quindi supporre che egli sia tornato a Tarvisio per aiutare il padre.

16 Questi dipinti vennero scoperti in seguito ai generali lavori di ristrutturazione effettuati sulla chiesa a partire dal 1961 e furono restaurati fra il 1964 e il 1969 da Gino e Marisa Marchetot (Massimo De Grassi (a cura di), *Gino Marchetot restauratore e pittore (1913-1987)*, Monfalcone 2008, p. 102).

17 Per i quattro secoli del dominio della Serenissima, il confine con i territori austriaci passava per Pontebba: c'erano quindi una Pontebba veneta e una Pontebba imperiale (*Pontafel*), separate dal torrente Pontebbana.

18 Su quest'opera si veda: O. Demus, *Die Kärntner Schnitzplastik des frühen 16. Jahrhundert in Friaul*, in A. Rizzi (a cura di) *La scultura lignea in Friuli*, atti del convegno (Passariano 20-21 ott. 1983) Udine 1985, pp. 26-30; id., *Die Spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991, pp. 330-343; M. Bonelli (a cura di), *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica, restauro*, Pasian di Prato (UD) 1994 (questo libro dà conto del restauro dell'altare effettuato fra il 1986 e il 1990); J. Höfler, *Osservazioni sulle botteghe degli intagliatori in legno di Villacco nel primo Cinquecento*, in G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili, tecniche. 1450-1550*, atti del convegno (Udine Tolmezzo, 21-22 nov. 1997), Udine 1999, pp. 239-245. Come in quasi tutti gli altari a portelle, anche nel caso di Pontebba l'autore delle sculture è diverso dall'autore della parte pittorica. (si veda: T. De Pace, *Der Flügelaltar der Pfarrkirche santa Maria in Pontebba und die Donauschule*, in *Festschrift Richard Milesi*, Klagenfurt 1982, pp. 99-109). Sulle vicende dell'altare di Pontebba durante la prima guerra mondiale si veda: M. Visentin, *Al di là delle trincee. Territori e architetture del regno d'Italia al tempo della prima guerra mondiale*, in P. Cimbali Spagnesi (a cura di), *Conoscenze d'architettura storie di spazi e di costruzioni*, atti del congresso internazionale (Roma 3-5 dic. 2015), pp.297-309.

19 Otto Demus ha rilevato per primo la similitudine fra l'*Incoronazione della Vergine* di Tarvisio e l'analogha scena che si trova nello scrigno dell'altare della chiesa di Maria Gail nonché le similitudini sia nella parte dipinta che negli intagli con i *Flügelaltäre* di Ossiach e Friesach (O. Demus, *Die Kärntner Schnitzplastik...*cit., pp. 26-30; id., *Die Spätgotischen Altäre...*cit., pp. 276-77). Si veda anche J. Höfler, *Osservazioni sulle botteghe...*cit., pp. 239-245.

20 L'altorilievo è attualmente collocato entro un altare di pietra del primo Settecento (1733) posto a sinistra dell'arco trionfale (G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche del periodo barocco in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale in Sculture lignee tedesche in Carnia, Canal di Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, Udine 2018, p. 159).

21 Le tavole furono pesantemente ridipinte dal pittore Johann Pirker che assieme all'intagliatore Johann Zernatto nel 1884-85 restaurò (pesantemente) anche gli altari della chiesa parrocchiale di Tarvisio (cfr. G. Perusini, *Gli altari della chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Tarvisio* in G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...*cit., pp. 151-173). rendendole praticamente ingiudicabili dal punto di vista storico-artistico come già rilevava nel 1890 Albert Ilg, *Reise Notizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen*, in «Mittailungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung un Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale», XVI, 1890, p.121. Tali ridipinture sono state in gran parte rimosse da un recente restauro effettuato da Sara della Valle (poco prima del 2000). Su queste opere e più in generale sulla chiesa di santa Maria di Loreto a Tarvisio bassa si veda: Bergamini, R. Domenig, G. Gherbezza, *La chiesa della Madonna di Loreto a Tarvisio*, Tarvisio 2006, pp. 100-107.

- 22 Es handelt sich um zwei Skulpturen (Höhe 80 cm), die die *Heiligen Rochus* und *Sebastian* darstellen.
- 23 Es sind Jakob der Ältere und Thomas, Simon und Matthäus, Jakob der Jüngere, Philipp, Bartholomäus und Judas. Skulpturelle Darstellungen derselben Heiligen finden sich derzeit im Kirchenschiff der Pfarrkirche von Tarvis (G. Perusini (Hrsg.), *Sculture lignee tedesche...*, S.170-171).
- 24 *Debio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten*, Anton Schroll, Wien 2001, S. 723; G. Biedermann, K. Leitner, *Gotik in Kärnten*, Klagenfurt 2001, S. 170.
- 25 Natürlich sind die Gemälde von Bruck an der Mur, die zwischen 1390 und 1415 entstanden sind, von viel höherer Qualität. Zu diesen Gemälden und allgemeiner zum Meister von Bruck siehe: Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002, S. 51-53.
- 26 O. Demus, *Die Spätgotischen Altäre...*, S. 317-329.
- 27 Über diesen einzigartigen Palast und über die Familien, die dort im Laufe der Jahrhunderte lebten, siehe: R. Domenig, *Museo etnografico Palazzo Veneziano Malborghetto*, Pontebba, Comunità montana del Gemonese, Canal del Ferro, Valcanale, 2006, S. 21-56. Allgemeiner zu dieser schwierigen historischen Periode siehe den Beitrag von C. Lorenzini, "Per essere italiano dove riaesortare li heretici a ritornare Catholici, ma fa tutto l'opposito" *Riforme, Controriforma e ricattolicizzazione fra Canal del ferro e Valcanale: il ruolo del mercanti*, in "Riforma e movimenti religiosi", Nr. 5 (2019), S. 45-90.
- 28 Nicht alle sind sich über diese Ableitung von der italienischen Architektur einig, M. Zadnicar glaubt zum Beispiel, dass der achteckige Grundriss von den kleinen Kirchen in Zentralslowenien inspiriert ist. Meiner Meinung nach ist jedoch die „italienische“ Hypothese plausibler, auch weil der Wiederaufbau der Kirche im siebzehnten Jahrhundert von Gabriele Canal finanziert wurde, der italienischer Herkunft war und im nahe gelegenen Dorf Malborghetto wohnte (G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra...*, S. 456).
- 29 Der Hauptaltar, der dem *Hl. Gotthard* geweiht ist (1686 vom Schnitzer Mathias Grasser aus Feldkirchen angefertigt), der Seitenaltar der *Hl. Barbara*, auch *Auferstehungsaltar* genannt (wahrscheinlich ebenfalls vom Ende des 17. Jahrhunderts), der Seitenaltar des *Hl. Valentin*, der auf das Jahr 1756 datiert wird, und vielleicht der Altar des *Hl. Antonius*, der 1668 von Gabriele Canal aus Malborghetto angefertigt wurde, der auch der Auftraggeber der Restaurierung der Kirche im 17. Jahrhundert war. Der Altar des *Hl. Martin* (1642) hingegen ist das Werk des Venzoner Schnitzers Giovanni Saidero. (G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche...*, S. 192-203).
- 30 Als ich 2018 zum ersten Mal den Altar vom *Hl. Valentin* veröffentlichte (den ich fälschlicherweise als *Hl. Gotthard* definiert hatte), dachte ich, dass er auf das zweite Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts datiert werden kann, während ich später ein Dokument fand, das es mir erlaubte, dieses Werk mit Sicherheit auf 1756 zu datieren (G. Perusini, *L'altare ligneo di san Giovanni Nepomuceno nel castello di Stückl a Fusine (1760-70)*, in *Festschrift zu Ehren von Francesco Federico Mancini, in Vorbereitung*).
- 31 Er war wahrscheinlich ein in der Werkstatt von Johann Pacher in *St. Veit an der Glan* ausgebildeter Schnitzer. Zu Johann Pacher (1699-1793) siehe G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche...*, S. 195 Anm. 5 und das Buch von B. Neubauer Kienzl, W. Deuter, E. Mahlknecht, *Die Kunstgeschichte Kärntens. Barock in Kärnten*, Klagenfurt 2000, S. 75-79.
- 32 G. Perusini (Hg.) *Sculture lignee tedesche...*, S. 204-214.
- 33 G. Perusini (Hg.) *Sculture lignee tedesche...*, S. 215-224.
- 34 Zusätzlich zu den Werken, die in dem oben genannten Buch aufgeführt sind, werden in den nächsten Jahren wahrscheinlich noch weitere erscheinen. Bereits während der letzten Konferenz 2019 konnte ich über weitere bisher unbekannte Werke berichten: G. Perusini *Nuove proposte ed alcune correzioni per le sculture lignee tedesche del XVIII secolo in Valcanale*, in G. Perusini (Hrsg.), *Scultura lignea barocca di scuola tedesca in Carnia Valcanale*, Tagungsband Udine 7-8. November 2019, im Druck befindlich.

- 22 Si tratta di due sculture (alte cm 80) raffiguranti risepittivamente *San Rocco* e *San Sebastiano*.
- 23 Si tratta di Giacomo maggiore et Tommaso, Simone e Matteo, Giacomo minore e Filippo, Bartolomeo e Giuda che sono in parte gli stessi santi raffigurati nelle sculture attualmente collocate nella navata della chiesa parrocchiale di Tarvisio (G. Perusini (a cura di), *Sculture lignee tedesche...cit.*, pp.170-171).
- 24 *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten*, Anton Scroll, Wien 2001, p. 723; G. Biedermann, K. Leitner, *Gotik in Kärnten*, Carinthia Verlag, Klagenfurt 2001, p. 170.
- 25 Naturalmente i dipinti di Bruck an der Mur, realizzati fra il 1390 ed il 1415, sono di qualità molto superiore. Su questi dipinti e più in generale sul Maestro di Bruck si veda: Elga Lanc, *Die Mittelalterliche Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002, pp. 51-53.
- 26 O. Demus, *Die Spätgotischen Altäre ...cit.*, pp. 317-329.
- 27 Su questo singolare palazzo e sulle famiglie che vi hanno abitato nel corso dei secoli si veda: R. Domenig, *Museo etnografico Palazzo veneziano Malborghetto*, Pontebba, Comunità montana del Gemonese, Canal del Ferro, Valcanale, 2006, pp. 21-56. Più in generale su questo difficile periodo storico si veda il contributo di C. Lorenzini, « *Per essere italiano doveria essortare li beretici a ritornare Catholici, ma fa tutto l'opposito» Riforme, Controriforma e ricattolicizzazione fra Canal del ferro e Valcanale: il ruolo del mercanti*, in «Riforma e movimenti religiosi», n. 5 (2019), pp. 45-90.
- 28 Non tutti sono d'accordo su tale derivazione dall'architettura italiana, M. Zadnicar ritiene ad esempio che la pianta attagonale s'ispiri alle chiesette della Slovenia centrale. A mio avviso tuttavia è più plausibile l'ipotesi «italiana» anche perché il rifacimento seicentesco della chiesa fu finanziato da Gabriele Canal, di origine italiana, e risiedente nel vicino paese di Malborghetto (G. Bergamini, *Appunti sull'arte sacra...cit.* p. 456).
- 29 Sono di scuola tedesca l'altar maggiore dedicato a *San Gottardo* (realizzato nel 1686 dall'intagliatore Mathias Grasser di Feldkirchen), l'altare laterale di *Santa Barbara* detto anche della *Resurrezione* (anch'esso verosimilmente della fine del XVII secolo); l'altare laterale di *San Valentino* databile al 1756, e forse l'altare Sant'Antonio fatto erigere nel 1668 da Gabriele Canal di Malborghetto che fu anche il committente del rifacimento seicentesco della chiesa. L'altare di san Martino (del 1642), spetta invece all'intagliatore veneziano Giovanni Saidero. (G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...cit.*, pp. 192-203).
- 30 Nel 2018, quando ho pubblicato per la prima volta l'altare di *San Valentino* (che erroneamente avevo definito di san Gottardo), ritenevo che fosse databile al secondo decennio del Settecento mentre in seguito ho reperito un documento che mi ha permesso di datare con certezza quest'opera al 1756 (G. Perusini, *L'altare ligneo di san Giovanni Nepomuceno nel castello di Stückl a Fusine (1760-70)*, in *Festschrift in onore di Francesco Federico Mancini*, in corso di pubblicazione).
- 31 Si tratta probabilmente di un intagliatore formatosi nella bottega di Johann Pacher a *St Veit an der Glan*. Su Johann Pacher (1699-1793) si veda G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...cit.*, p. 195 nota 5 ed il libro di B. Neubauer Kienzl, W. Deuter, E. Mahlknecht, *Die Kunstgeschichte Kärntens. Barock in Kärnten*, Klagenfurt 2000, pp. 75-79.
- 32 G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...cit.*, pp. 204-214.
- 33 G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...cit.*, pp. 215-224.
- 34 Oltre alle opere elencate nel libro sopracitato è probabile che nei prossimi anni ne emergano ancora molte altre. Già nel corso del recente convegno del 2019 ho potuto dar conto di altre opere prima sconosciute: G. Perusini *Nuove proposte ed alcune correzioni per le sculture lignee tedesche del XVIII secolo in Valcanale*, in G. Perusini (a cura di), *Scultura lignea barocca di scuola tedesca in Friuli, Carniola e Carinzia*, atti del convegno internazionale di Studi, Udine 7-8 novembre 2019, in corso di stampa.

35 Zu diesen Skulpturen siehe: G. Perusini (Hrsg.) *Sculture lignee tedesche...*, S.189-191 und *L'altare ligneo di san Giovanni Nepomuceno nel castello di Stückl...* im Druck befindlich (siehe Anmerkung 28).

36 Diese Skulpturen, die der Familie Melzi (ehemaliger Besitzer des Schlosses Stückl) gehörten, wurden 2018 von Etta Melzi Carignani der Pfarre Hl. Leonhard geschenkt und werden derzeit (in der Werkstatt von Francesco Candoni in Cedarchis) dank der Stiftung Friaul und des *Rotary Club* Tarvis restauriert.

37 Laut Don Mario Gariup, einem der leidenschaftlichsten Gelehrten der slowenischen Geschichte und Kultur im Valcanale, nimmt diese Gemeinschaft immer mehr ab (Gariup M., *Un popolo in estinzione. Mille pagine per millequattrocento anni di storia degli sloveni della Valcanale fra tedeschi fulani e italiani. Documenti testimonianze pettegolezzi e polemiche*, Ugovizza 2014, S. 65).

38 Bis 1751 waren die Kirchen des Valcanale Teil des Patriarchats von Aquileia, während sie von 1751 bis 1789 (abgesehen von kurzen Unterbrechungen) zur Diözese Görz gehörten. Von 1789 bis 1922 (auch hier mit einigen Unterbrechungen) gehörten sie zur Diözese Gurk, von 1922 bis 1933 zur Diözese Görz, bis sie schließlich 1933 zusammen mit der Pfarrei Fusine, die in diesem Jahr von der Diözese Lubiana abgetrennt wurde, der Diözese Udine inkorporiert wurden.

39 G. Perusini (Hrsg.), *Sculture lignee tedesche...*, S. 182-188.

35 Su queste sculture si veda : G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...*cit., pp.189-191 e ead., *L'altare ligneo di san Giovanni Nepomuceno nel castello di Stückl...*cit., in corso di stampa (si veda la nota 28).

36 Queste sculture appartenenti alla famiglia Melzi (già proprietaria del catello di Stückl), nel 2018 sono state donate da Etta Melzi Carignani alla parrocchia di san Leonardo e sono attualmente in restauro (presso il laboratorio di Francesco Candoni a Cedarchis) grazie al contributo della Fondazione Friuli e del *Rotary Club* di Tarvisio.

37 Secondo Don Mario Gariup, che è stato uno dei più appassionati studiosi della storia e della cultura slovena in Valcanale, tale comunità è in progressiva diminuzione (M. Gariup M., *Un popolo in estinzione. Mille pagine per millequattrocento anni di storia degli sloveni della Valcanale fra tedeschi friulani e italiani. Documenti testimonianze pettegolezzi e polemiche*, Ugovizza 2014, p. 65).

38 Fino al 1751 le chiese della Valcanale fecero parte del patriarcato di Aquileia mentre dal 1751 al 1789 (salvo alcune variazioni di breve durata) appartennero alla diocesi di Gorizia. Dal 1789 al 1922 (anche in questo caso con alcune interruzioni) fecero parte della diocesi di Gurk e dal 1922 al 1933 rientrano nella diocesi di Gorizia fino a che, nel 1933, entrarono infine a far parte nella diocesi di Udine, assieme alla parrocchia, di Fusine che in quell'anno venne staccata dalla diocesi di Lubiana.

39 G. Perusini (a cura di) *Sculture lignee tedesche...*cit., pp.182-188.



MARIA LACTANS



Ignoto (ambito friulano)

XV secolo

Affresco, misure 140 x 80 cm

Portale della chiesa, lunetta

MARIA LACTANS

(Stillende Madonna)

Unbekannt (Raum Friaul)

15. Jahrhundert

Fresko, Maße 140 x 80 cm

Kirchenportal, Lünette

Kirche Mariä Heimsuchung und Hl. Antonius - Malborghetto

MARIA LACTANS

Das Gemälde weist laut Bergamini typische Stilelemente der wichtigen malerischen Neuerungen des Vitale da Bologna in der Mitte des 14. Jahrhunderts auf. Dieser kam nach Udine, um die Hauptkapelle und die angrenzende Kapelle des Hl. Nikolaus im Dom zu gestalten. „Klare spätvitalische Akzente gehen hingegen aus der sanften Modellierung und den weichen chromatischen Mischungen der *Stillenden Madonna* hervor (...)“. (Bergamini, 1991). Zusammen mit den Freskenfragmenten an der Nordwand des Kirchensaals, die das *Letzte Abendmahl* und *Heiligenfiguren* abbilden, stellt die *Stillende Madonna* in der Außenlünette eine Ausnahme im Gebiet des Kanaltals dar: Laut Bergamini sind sie alle aus der friaulischen Umgebung, während die meisten Wandmalereien dieser Epoche dem Kärntner Raum zugeschrieben werden. Das Fresko wurde 1986 wiederentdeckt, nachdem es aus „puritanischen Gründen“ versteckt worden war, wie man im *Liber memorabilium* der Pfarrei von Malborghetto nachlesen kann.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

*... du nährst an deiner Brust den Gott,
der dich geschaffen hat.*

Dass die Kirche von Malborghetto Mariä Heimsuchung geweiht ist, lässt sich schon von außen erahnen, wenn man das Fresko in der Lünette über der Tür an der Südwand des Kirchengebäudes bewundert: eine Stillende Madonna übersetzt den Anfang des Morgenlobs, das u.a. anlässlich des Festes der Heimsuchung rezitiert wird, in Bildsprache: „*O glorreiche Frau, hoch über den Sternen, du nährst an deiner Brust den Gott, der dich geschaffen hat*“. Bis zur Reform des liturgischen Kalenders fiel dieses Fest auf den 2. Juli, ein Datum, das mit dem Ende des Besuchs Marias bei Elisabeth übereinstimmt, vermutlich an dem Tag, an dem Johannes seinen Name erhielt. Das erfolgte traditionellerweise acht Tage nach der Geburt des Kindes, in diesem Fall also acht Tage nach dem 24. Juni. Nach der Reform wurde der Festtag auf den 31. Mai, das Ende des Marienmonats, festgelegt. Dennoch wird am 2. Juli das Patronatsfest von Malborghetto gefeiert, dessen Kirche der Mariä Heimsuchung und dem Heiligen Antonius geweiht ist.

MARIA LACTANS

Il dipinto, secondo Bergamini, mostra elementi stilistici che rimandano alle importanti innovazioni pittoriche apportate alla metà del Trecento da Vitale da Bologna, giunto a Udine per la decorazione della cappella maggiore e dell'adiacente cappella di San Nicolò della cattedrale. «Chiari accenti tardo vitaleschi traspasano invece dal dolce modellato e dai morbidi impasti cromatici della *Madonna del latte* (...)» (Bergamini, 1991). Assieme ai lacerti di affreschi presenti sulla parete nord dell'aula della chiesa, raffiguranti *L'ultima cena* e *Figure di Santi*, che per Bergamini vanno riferiti all'ambiente friulano di periferia, la *Maria Lactans* della lunetta esterna rappresenta dunque un'eccezione nel territorio della Valcanale, dove la maggioranza delle testimonianze pittoriche murali a quell'altezza cronologica vanno ascritte all'ambito carinziano. L'affresco è stato riscoperto nel 1986 dopo un occultamento voluto per "motivi puritani" come si legge nel *Liber memorabilium* della parrocchia di Malborghetto.

ANALISI ICONOGRAFICA

*... tu nutri sul tuo seno
il Dio che ti ha creato*

Che la Chiesa di Malborghetto sia dedicata alla Visitazione di Maria lo possiamo intuire già dall'esterno ammirando l'affresco nella lunetta sopra la porta della parete sud dell'edificio sacro: una Madonna del latte che traduce in immagine l'incipit delle lodi mattutine, che si recitano, tra l'altro, in occasione della festa celebrativa della Visitazione: "*O Donna gloriosa, alta sopra le stelle, tu nutri al tuo seno il Dio che ti ha creato*". Tale festività ricorreva, fino alla riforma del calendario liturgico, il 2 luglio, data che coincide con la fine della Visita di Maria ad Elisabetta, presumibilmente nel giorno in cui a Giovanni venne imposto il nome, secondo il rito che tradizionalmente avveniva otto giorni dopo la nascita del bambino. In questo caso otto giorni dopo il 24 giugno. In seguito alla riforma la festività venne fissata al 31 maggio, fine del mese mariano. Tuttavia, il 2 luglio, è ancor oggi la festa patronale del comune di Malborghetto-Valbruna la cui chiesa è proprio dedicata alla Visitazione di Maria e a S. Antonio.

Die „*Stillende Madonna*“, auch „Milchmadonna“ genannt, ist eine bei den Gläubigen sehr beliebte Ikonographie, besonders bei den Frauen, die sich in diesem sanften Bild wiedererkennen: die Madonna im Akt des Stillens, einer alltäglichen Geste, die ihr Menschsein unterstreicht und sie damit zur besonderen Vermittlerin zwischen den Menschen und Gott macht.

Auf dem Fresco von Malborghetto richtet die himmlische Mutter ihren Blick auf den Betrachter, während das saugende Kind sie ansieht und mit seiner kleinen Hand ihren Schleier hält. Um die beiden herum sind Graffiti von Engelsfiguren mit gefalteten Händen zu erkennen. Unten, links vom Betrachter, erscheint die Figur eines knienden Mannes, vielleicht der Auftraggeber des Werkes.

DAS WIEGENLIED DES TARQUINIO MERULA

So wie die Künstler die Jungfrau Maria mit dem Kind in lebendigen Farben und mit viel Liebe zum Detail wiedergegeben haben, so haben auch die Komponisten versucht, dieses Bild in Musik zu setzen. Das 17. Jh. bietet uns einige außergewöhnliche musikalische Porträts von Maria, stillend oder als Mutter agierend: Diese Kompositionen gehören zur Vielzahl von Partituren, die der Madonna im Laufe der Jahrhunderte in Italien gewidmet wurden, zumal die Marienverehrung in der Tradition der südeuropäischen Länder eine wichtige Rolle spielt. Die Stimme des Soprans tritt bei der Darstellung der Rolle Marias als Mutter in den Vordergrund, oft mit dramatischen Akzenten. Davon zeugt eine venezianische Quelle aus dem Jahr 1638, in der wir ein interessantes Stück von Tarquinio Merula (1595-1665) finden: ein spirituelles Wiegenlied mit dem Titel „*Hor ch'è tempo di dormire*“. In der bildenden Kunst ist das Motiv der Maria, die das Jesuskind stillt und wiegt, sehr verbreitet: Marco Zoppo, ein Schüler von Squarcione, malte zum Beispiel eine *Stillende Madonna*, die heute im Louvre in Paris aufbewahrt wird und auf die Jahre 1453-55 datiert ist. Die Stillszene ist von einer Reihe musizierender Engel umgeben, als wolle man damit sagen, dass dieser mütterliche Moment seit jeher von Musik und Gesang begleitet wurde, um das Kind zu beruhigen.

In Merulas *Wiegenlied* wechselt der Bass, der das Lied trägt, beharrlich, fast hypnotisch zwischen nur zwei Tönen, *As* und *B*, und erzeugt eine geheimnisvolle Atmosphäre, bevor die Stimme einsetzt: Ein geradezu beunruhigendes Vorzeichen für eine Jungfrau Maria, die, auch wenn sie ihr Kind wiegt, es nicht vor dem zukünftigen Leid schützen kann, das die Welt ihm bringen wird. Die wiegende bzw. *Cunando*-Bewegung eines Basses wird in der Musikgeschichte häufig für Wiegenlieder verwendet und für all jene Konzerte oder Oratorien mit pastoraler Atmosphäre, die für den Weihnachtsabend gedacht sind. Das Ostinato dieses Stücks ist sehr lang, symbolisch für die Zeit, die es manchmal braucht, um einen Säugling in den Schlaf zu wiegen. Der Gesang folgt den Regeln der Komposition für Solostimme und Generalbass aus dem 17. Jh.: Die Musik, „Dienerin des Wortes“, betont die natürliche Neigung, die der Text und die Bilder hervorrufen, die Anmut des Gesangs, d.h. die rhythmische Freiheit, die passende Dynamik der musikalischen Einschnitte. All das ist typisch für die Interpreten dieser Zeit, es

La “*Maria lactans*”, nota comunemente come “Madonna del latte”, è un’iconografia molto amata dai fedeli, soprattutto dalle donne che si riconoscono in questa immagine tenera che raffigura la Madonna nel gesto dell’allattamento, un gesto comune che esalta la sua umanità e la rende tramite privilegiata tra gli uomini e Dio.

Nell’affresco di Malborghetto la madre celeste rivolge lo sguardo a chi la ammira, mentre il bambino, suggendo, la guarda e con la manina trattiene il suo velo. Tutt’intorno si intravedono dei graffiti rappresentanti figure di angeli con le mani giunte. In basso, alla sinistra dell’osservatore, compare la figura di un uomo inginocchiato, forse il committente dell’opera.

LA NINNA NANNA DI TARQUINIO MERULA

Così come gli artisti hanno reso con colori vivi e cura dei dettagli l’immagine della Vergine Maria con il Bambino, allo stesso modo i compositori hanno cercato di evocare la stessa scena attraverso la musica. Il Seicento ci offre alcuni singolari portrait musicali di Maria intenta ad allattare o a fare da mamma: queste composizioni rientrano in un ampio numero di pagine musicali dedicate alla Madonna nel corso dei secoli in Italia, anche in considerazione della tradizione per la devozione mariana nei paesi del sud dell’Europa. La voce del soprano è divenuta particolarmente preziosa per rappresentare il ruolo della Madonna come madre, spesso con accenti drammatici. Ce ne da testimonianza una fonte veneziana del 1638, nella quale troviamo un interessante brano di Tarquinio Merula (1595 – 1665), Canzonetta spirituale sopra alla nanna dal titolo “Hor ch’è tempo di dormire”. Nelle arti figurative il soggetto di Maria intenta ad allattare e cullare Gesù Bambino è assai diffuso: ad esempio Marco Zoppo, allievo dello Squarcione, dipinge una *Madonna del Latte* oggi conservata presso il Museo del Louvre e datata 1453-55. La scena dell’allattamento è contornata da una serie di angeli musicanti, quasi a significare che questo momento materno fosse da sempre accompagnato dalla musica e dal canto per calmare il bambino e accompagnarlo al riposo dopo la poppata.

Nella *Ninna Nanna* di Merula il basso ostinato che sostiene il canto oscilla ipnoticamente tra due soli toni, La e Si bemolle, e genera un’atmosfera alquanto misteriosa prima che la voce esordisca: quasi un presagio di inquietudine per una Vergine Maria che, anche se culla il suo bambino, non potrà proteggerlo dal male futuro che il mondo gli arrecherà. Il movimento cullante o *cunando* di un basso viene utilizzato con frequenza nella storia della musica per numerose ninna nanne e per tutti quei brani reminiscenti di un’atmosfera pastorale legati a concerti o oratori pensati per la Notte di Natale. L’ostinato di questo brano è molto lungo, simbolico del tempo a volte necessario per far addormentare un bimbo. Il canto segue le regole secentesche della composizione a voce sola e basso continuo: la musica “serva della parola” enfatizza la naturale inclinazione del testo e le immagini da esso evocate; la sprezzatura del canto, ovvero la raffinata libertà ritmica nel porgere gli incisi musicali anche con le giuste dinamiche, tipica degli esecutori dell’epoca, asseconda gli affetti che scaturiscono dai passaggi ricchi di salti, “passeggi”, dissonanze; ad accompagnare la voce in queste pagine musicali in genere un liuto o un chitarrone.

unterstützt die durch Sprünge, Läufe und Dissonanzen erzielte Wirkung. In diesen Partituren wird die Stimme üblicherweise von einer Laute oder einer Theorbe begleitet.

Was die Gottesmutter für ihr Kind singt, ist eine Vorahnung all dessen, was Christus vollbringen muss, um die Menschheit zu erlösen: Das Herz, auf das Jesuskind sein Haupt zum Schlafen legt, wird später vom Schmerz seiner Kreuzigung durchbohrt werden. Dies ist ein weiteres lebhaftes Bild, das durch viele großartige Partituren des *Stabat Mater* in Musik gesetzt wurde. Zentrales Motiv des Liedes ist das Bild des mütterlichen Stillens: „Nimm dennoch die Milch entgegen Hier aus meinen reinen Brüsten, Auch wenn ein grauser Diener schon Essig und Galle dir bereitet.“ Das musikalische Bild der stillenden Madonna entsteht nach Art des Madrigals durch die Schwingung des Basses, eine kreisförmige Bewegung, die an die Rundung der Brüste und die beiden Seiten des Stillens erinnert, das Geben der Mutter und das Empfangen des Kindes. Die Zufriedenheit nach dem „Mahl“ wird durch die Vorahnung des bitteren Kelchs getrübt, zu dem das Kind gezwungen sein wird. Wenn das Kind schließlich einschläft, kommt auch das Wiegenlied zu einem musikalischen Ende: Jetzt spricht die Sopranistin direkt zum Publikum. Während wir zuvor das Bild der stillenden Madonna wie in einem Gemälde betrachtet haben, wendet sie sich nun theatralischen an die Welt, die stumm das fleischgewordene Wort betrachtet hat und fordert sie auf, still zu sein. Maria ist die Mutter Gottes, aber auch einfach nur eine Frau, die ihr Kind wiegt, liebevoll und voller Angst vor der Zukunft.

„Mama“ war wahrscheinlich das erste Wort, das Jesus sagte, dieser Anfangsbuchstabe, der sich aus dem Saugen der Milch an der Brust ergibt. Wie überall auf der Welt: *Mum*, *Mamma*, *Mutti*, *um* auf Arabisch. In diesem Moment ist sie einfach nur Mama und er ist nur ein Sohn.

*Hor ch'è tempo di dormire
Dormi dormi*

*Dormi dormi figlio e non vagire
Perchè tempo ancor verrà
Perchè, perchè tempo ancor verrà
Che vagir bisognerà*

*Deh ben mio deh cor mio fa
Fa la ninna ninna na*

*Chiudi, chiudi quei lumi divini
Come fan gl'altri bambini
Perchè tosto oscuro velo
Priverà di lume il cielo*

*Deh ben mio deh cor mio fa
Fa la ninna ninna na*

*Over prendi questo latte
Dalle mie mammelle intatte
Perchè, perchè ministro crudele
Ti prepara aceto e fiele*

*Deh ben mio deh cor mio fa
Fa la ninna ninna na*

*Amor mio sia questo petto
Hor per te morbido letto
Pria che rendi ad alta voce
L'alma al Padre su la croce*

*Deh, deh ben mio deh cor mio fa
Fa la ninna ninna na*

*Posa or queste membra belle
Vezzose, vezzose e tenerelle
Perchè poi ferrie catene
Ferrie catene*

Gli daran acerbe pene

E' un presagio quello che la Madonna canta al suo bimbo, di tutto quello che Cristo dovrà compiere per redimere l'uomo: quel cuore sul quale ora Gesù posa il capo per dormire, più tardi verrà trafitto dal dolore della crocifissione. Altra vivida immagine resa in musica attraverso tante splendide partiture di *Stabat Mater*. Centrale nella canzonetta l'immagine dell'allattamento materno: "Over prendi questo latte Dalle mie mammelle intatte Perché ministro crudele ti prepara

aceto e fele." L'immagine musicale della Madonna che allatta è madrigalisticamente resa dall'oscillazione del basso, un moto circolare che richiama la rotondità dei seni e le due fasi della poppata, il dare della madre e il ricevere del bimbo. La soddisfazione finale del "pasto" è però guastata dal presagio dell'amaro calice cui sarà costretto il figlio. Quando alla fine il bimbo si addormenta, anche la ninna nanna si arresta musicalmente: ora il soprano si esprime in un discorso diretto al pubblico. Se prima contemplavamo come in un quadro l'immagine della Madonna che allatta, ora in uno squarcio teatrale lei si rivolge al mondo che assiste muto al Verbo fatto carne e che viene invitato a rimanere silenzioso. Maria è madre di Dio ma anche semplicemente una donna che culla suo figlio, affettuosa e spaventata dal futuro.

*Deh, deh ben mio deh cor mio fa
Fa la ninna ninna na*

*Queste mani e questi piedi
Che con gusto e gaudio vedi
Ahimè com'in vari modi
Com'in vari modi
Passeran, passeran acuti chiodi*

*Questa faccia gratiosa
Ruibiconda hor più che rosa
Sputi e schiaffi sporcheranno
Con tormento e grand'affano*

*Ah con quanto
Ah con quanto tuo dolore
Sola speme del mio core
Questo capo e questi crini
Passeran acuti spini*

*Ah ch'in questo divin petto
Amor mio dolce e diletto
Vi farà piaga mortale*

*Empia lancia e disleale
Dormi dunque figlio mio
Dormi pur, dormi pur
Dormi pur redentor mio
Perchè poi con lieto viso
Con lieto viso
Ci vedrem in paradiso*

*Hor che dorme la mia vita
Del mio cor gioia compita
Tacciaognun con puro zelo
Taccian sin la terra e'l cielo*

*E fra tanto io che farò
Il mio ben contemplerò
Ne starò col capo chino
Sin che dorme il mio bambin*

"Mamma" sarà probabilmente la prima parola di Gesù, quella lettera iniziale frutto proprio dell'atto di succhiare ripetutamente il latte dal seno. Così come in ogni parte del mondo: *Mum, Mamma, Mutti, 'um* in arabo. Ora lei è semplicemente mamma, lui è solo un figlio.



IL CONGEDO DEI MAGI DA ERODE



Ignoto
XV secolo
Dipinto murale, la scena misura
circa 170 x 160 cm
Parete nord (visibile all'interno della
cantoria lignea successivamente
aggiunta in controfacciata)

DER ABSCHIED DER HEILIGEN DREI KÖNIGE VON HERODES

Unbekannt
15. Jahrhundert
Wandmalerei, die Szene misst ca. 170 x 160 cm
Nordwand (zu sehen im Inneren der hölzernen Chorempore, die nachträglich an der
Innenseite der Fassade angebaut wurde)

Kirche der Hl. Dorothea – Camporosso

ABSCHIED DER HEILIGEN DREI KÖNIGE VON HERODES

Der Zyklus der Hl. Dorothea, der sich über die gesamte Nordwand und den Triumphbogen erstreckt, ist ein Beispiel für spätgotische Malerei aus einer Kärntner Werkstatt. Eine der bekanntesten ist zweifellos die Villacher Werkstatt, deren Wirken in die ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ins folgende Jahrhundert in Kärnten und Slowenien fällt. Die im Jahr 2013 unter den Übermalungen wiederentdeckten Gemälde der Heiligen Dorothea sind noch nicht speziell untersucht worden; aufgrund ikonografischer und stilistischer Ähnlichkeiten ist jedoch eine Zuschreibung an die genannte Werkstatt denkbar. Beim *Abschied des Herodes* handelt es sich um eine malerische Ausstattung in Fresko-Technik und anschließend aufgetragene Temperaschichten. Eine andere erwähnenswerte Besonderheit sind Dekorationen in Pastiglia-Technik (eine Art Modelliermasse) auf den Heiligenscheinen, auf den Hostienkelchen und auf den Geschirren der Pferde, die mit Metallfolie veredelt wurden. Fragmente davon sind heute noch erhalten.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

„Wo ist der neugeborene König der Juden?“

Wir haben seinen Stern aufgehen sehen und sind gekommen, ihn anzubeten.“ (Matthäus 2,2)

Von den vier Evangelisten bietet uns nur Matthäus eine Beschreibung der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Er berichtet von der Ankunft „einiger“ Weiser aus dem Orient in Jerusalem, die jenem Stern gefolgt waren, der die Geburt des Messias ankündigte. König Herodes ist, nachdem er erfahren hat, wonach die Weisen gefragt hatten, *„Wo ist der neugeborene König der Juden? Wir haben seinen Stern aufgehen sehen und sind gekommen, ihn anzubeten.“* (Matthäus 2,2), unruhig und besorgt über das Kommen eines neuen Königs. Er erkundigt sich bei den Priestern und Schriftgelehrten und erfährt von ihnen, dass der Messias in Bethlehem in Judäa geboren werden soll. Er ruft die Weise zu sich und sagt ihnen, dass sie nach Bethlehem gehen, das neugeborene Kind finden und zu ihm zurückkehren sollen, um ihm die genaue Wegbeschreibung zu geben. Die Weisen verabschieden sich und machen sich, dem Stern folgend, auf den Weg nach Bethlehem. Nachdem sie Jesus in der Nacht angebetet haben, warnt sie ein Engel, nicht zu Herodes zurückzukehren, da dieser böse Absichten gegenüber dem

IL CONGEDO DEI MAGI DA ERODE

Il ciclo di Santa Dorotea, che si svolge su tutta la parete nord e sull'arco trionfale, è un esempio di pittura tardogotica di bottega carinziana. Una delle botteghe più note è senza dubbio quella di Villaco, operante dalla prima metà del Quattrocento fino al secolo successivo tra Carinzia e Slovenia. Per i dipinti di Santa Dorotea, riscoperti nel 2013 al di sotto delle ridipinture, non esistono ancora studi specifici; tuttavia, su base di analogie iconografiche e stilistiche, è ipotizzabile un'attribuzione alla stessa bottega. La decorazione pittorica di cui il *Congedo* fa parte è realizzata con basi eseguite ad affresco e successive stesure a tempera. Altra particolarità degna di nota è la presenza di decorazioni a pastiglia sulle aureole, sulle pissidi e sui finimenti dei cavalli, rifinite con lamina metallica ad oggi presente in frammenti.

ANALISI ICONOGRAFICA

“Dov'è il re dei giudei che è nato?”

Abbiamo visto sorgere la sua stella e siamo venuti per adorarlo”

(Matteo 2,2)

Dei quattro evangelisti solo Matteo ci offre una descrizione dell'adorazione dei Magi. Matteo ci racconta dell'arrivo a Gerusalemme di “alcuni” magi giunti da oriente seguendo la stella annunziante la nascita del Messia. Saputo che i Magi chiedevano: *“Dov'è il re dei Giudei che è nato? Abbiamo visto sorgere la sua stella e siamo venuti per adorarlo”* (Matteo 2,2), Re Erode, inquieto e preoccupato per la venuta di un nuovo Re, si informa presso i sacerdoti e gli scribi e da loro viene a sapere che il Messia deve nascere a Betlemme in Giudea. Convoca quindi i Magi, dicendo loro di raggiungere Betlemme, di trovare il nascituro e di tornare da lui per fornirgli le esatte indicazioni per raggiungerlo. I Magi, quindi, si accomiatano da lui e intraprendono il viaggio verso Betlemme preceduti dalla stella. Dopo aver adorato Gesù, durante la notte, un angelo li avverte di non tornare da Erode perché le sue intenzioni verso il Messia non sono buone. Appreso che i Magi se ne erano andati Erode ordina l'uccisione di tutti i bambini di età inferiore ai due anni.

Matteo non dice che i Magi erano tre e non dice nulla circa i loro nomi e la loro esatta provenienza. La tradizione vuole che il numero dei Magi derivi dal numero dei doni, oro incenso e mirra; il primo simbolo della regalità divina, il secondo, bruciato nei riti di adorazione

Messias hegt. Als Herodes erfährt, dass die Weisen abgereist sind, befiehlt er, alle Kinder unter zwei Jahren zu töten.

Matthäus sagt weder, dass die Weisen drei an der Zahl waren, noch berichtet er über ihre Namen oder ihre genaue Herkunft. Nach der Überlieferung leitet sich ihre Zahl von jener der Gaben ab, Gold, Weihrauch und Myrrhe; die erste ist Symbol des göttlichen Königtums, die zweite wurde in Riten der Anbetung von Gottheiten verbrannt und verweist auf die Spiritualität, die dritte, die Salbe zum Balsamieren der Leichen, repräsentiert die Sterblichkeit des menschgewordenen Gottes.

In der christlichen Ikonographie werden sie normalerweise unterschiedlich in Alter und Hautfarbe dargestellt und stehen so symbolisch für alle Menschen der damals bekannten Welt. Das Thema wird im Allgemeinen selten dargestellt.

DIE KANTATE BWV 65 ZUR EPIPHANIE

Die Weihnachtszeit 1723-24 fiel mit der Ernennung Johann Sebastian Bachs zum *Thomaskantor* in Leipzig zusammen. Im ersten Monat seiner Tätigkeit schuf der Komponist 6 Kantaten für diese liturgische Jahreszeit, darunter das berühmte *Magnificat* BWV 243. Die Kantate BWV 65 wurde am Dreikönigstag am 6. Januar 1724 aufgeführt und markierte das Ende der Weihnachtszeit und den Beginn der Zeit im Jahreskreis. Die Kantate war in der lutherischen Tradition nicht nur die musikalische Begleitung liturgischer Feiern: Sie war auch ein durch die Musik von Stimmen und Instrumenten verstärktes Gebet; die kirchlichen Texte in deutscher Sprache wurden durch zeitgenössische Hymnen und Verse bereichert; die Rhetorik der musikalischen Affekte unterstrich die Bedeutungsebene bei jedem Gottesdienst, in einer Art Meditation, an der sich das Volk durch das gemeinsame Singen von Chorälen beteiligte.

„*Sie werden aus Saba alle kommen*“, ein Vers aus dem Buch Jesaja (Jes 60,6), wurde für den einleitenden Satz gewählt, ein Gedicht von Paul Gerhardt für den siebten Satz und für die Arien, Choräle und Rezitative verwendete man Texte von unbekanntem Autoren. Das musikalische Thema des Eingangschors lässt den Hymnus *Ein Kind geboren zu Bethlehem* des Komponisten Heinrich von Laufenberg aus dem Jahr 1439 anklängen und stellt den zeitlichen Zusammenhang her zwischen der Ankunft der Weisen und, kurz zuvor, der Geburt Christi in Bethlehem.

Wie im Fresko der Hl. Dorotea werden auch im Text des Eingangschores nur zwei Gaben dargebracht: Erst die kollektive Vorstellung und der folgende Choral fixieren das Bild der drei Könige, die dem Herrn je eine Gabe bringen. Bach wählt eine wahrhaft anschauliche Instrumentation und musikalische Architektur: Zunächst schafft der 12/8-Rhythmus eine pastorale Atmosphäre, die Vorstellung eines Rittes und eines langen Weges, langsam aber

CHOR

*Sie werden aus Saba alle kommen,
Gold und Weihrauch bringen
und des Herren Lob verkündigen.*

CHORAL

*Die Könige aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Alleluja!*

delle divinità, indicante la spiritualità, ed il terzo, l'unguento con cui venivano unte le salme, la mortalità di Dio fattosi uomo e in quanto uomo mortale.

Normalmente l'iconografia cristiana li rappresenta di tre età differenti e di razze diverse, simboleggianti tutti gli uomini del mondo allora conosciuto.

LA CANTATA BWV 65 PER L'EPIFANIA

Il periodo natalizio del 1723 – 24 coincise con l'incarico a Johann Sebastian Bach come *Thomaskantor* a Lipsia: durante il suo primo mese di attività il compositore produsse da subito un grande numero di pagine musicali, 6 cantate per questo tempo liturgico tra cui il celebre *Magnificat* BWV 243. La cantata BWV 65 fu eseguita all'Epifania del 6 Gennaio 1724, marcando così la fine del tempo di Natale e l'inizio di quello ordinario. La cantata nella tradizione luterana non era solo il corredo musicale delle celebrazioni liturgiche: era di fatto un'orazione amplificata dalla musica di voci e strumenti; i testi sacri in lingua tedesca si arricchivano di inni e versi composti in tempi più recenti; la retorica degli affetti musicali ne valorizzava il significato, in una sorta di meditazione calata in ogni celebrazione, cui il popolo partecipava in maniera collettiva attraverso il canto dei corali.

“Sie werden aus Saba alle kommen” unisce ad un versetto del Libro di Isaia (Is 60,6), scelto per il movimento introduttivo, una poesia di Paul Gerhardt per il settimo movimento e testi di autori sconosciuti per arie, corali e recitativi. Nel tema musicale

CORO

*Tutti verranno da Saba,
portando oro e incenso
e proclamando la gloria del Signore.*

CORALE

*I re sono venuti da Saba,
hanno portato oro, incenso e mirra,
alleluia!*

del coro iniziale riecheggia l'inno *Ein Kind geboren zu Betlehem*, del compositore Heinrich von Laufenberg, pubblicato nel 1439: un richiamo sottile che crea quella giusta connessione temporale tra l'arrivo dei Magi e l'antefatto, la nascita di Cristo a Betlemme.

Come nell'affresco di Santa Dorotea, nel testo del coro iniziale i doni portati sono soltanto due: è attraverso l'immaginario collettivo e il corale successivo che viene fissata l'immagine dei tre Re che recano ognuno un dono diverso al Signore. Bach sceglie una strumentazione e un'architettura musicale davvero descrittiva: innanzitutto il ritmo di 12/8 crea un'atmosfera pastorale ed è utilizzato per rendere musicalmente l'idea della cavalcata e del viaggio, lento ma inesorabile. Oltre al tappeto di strumenti ad arco e all'organo necessario per il basso continuo, il compositore impiega tre coppie di strumenti a fiato: due corni da caccia, due flauti dolci e due oboi da caccia, questi ultimi di recente invenzione e che per il timbro scuro debbono aver contribuito a restituire l'immagine esotica dell'episodio. L'apertura è magistrale: i corni da caccia, a mo' di fanfara esordendo dal registro grave, annunciano l'arrivo dei Re. Sembra quasi di scorgerli in lontananza, assieme a loro compagno i doni rappresentanti musicalmente in questo caso dalle coppie di

unaufhaltsam. Abgesehen vom Klangteppich aus Streichinstrumenten und der für den Generalbass notwendigen Orgel setzt der Komponist drei Bläserpaare ein: zwei Jagdhörner, zwei Blockflöten und zwei Jagdoboen, letztere eine neuere Erfindung, deren dunkles Timbre zum exotischen Bild der Episode beigetragen haben muss. Die Eröffnung ist meisterhaft: Die Jagdhörner kündigen wie eine Fanfare aus dem tiefen Register die Ankunft der Könige an. Fast scheint es, als könnten wir sie in der Ferne wahrnehmen, und zusammen mit ihnen erscheinen die Gaben, die musikalisch ebenfalls durch die Bläserpaare repräsentiert werden: Die Worte „Gold, Weihrauch“ werden mit kurzen Einsätzen der Instrumentenpaare heraufbeschworen. Zur Orchestereinleitung gesellen sich die Stimmen, beginnend mit den tiefen bis hin zu den hohen, und erzeugen die Wirkung einer Prozession von Scharen, die von weit her immer näher kommen, um dem Erlöser zu huldigen. In die fließende und meisterhafte Polyphonie fügen sich einige homorhythmische (gleicher Rhythmus für alle Stimmen) Phrasen, die den Gleichschritt der Prozession unterstreichen.

Auf die chorisch genau beschriebene Szene folgt die Frage des Gläubigen durch das erste Rezitativ des Basses: *„Die drei Könige haben reiche Gaben gebracht, was kann ich dir anbieten?“* Die Antwort entfaltet sich in aufeinanderfolgenden Sätzen: Nicht Gold oder Weihrauch oder andere Reichtümer, sondern ein reines Herz. Dann singt der Tenor, unterstützt vom ganzen Orchester, alle Instrumente begleiten ihn, als ob die reichen Gaben noch vor aller Augen wären, aber was zählt, ist das, was der Gläubige anbietet: *„Nimm mich als dein Eigentum an, nimm die Gabe meines Herzens an. Lass alles, was ich bin, alles, was ich sage, tue und denke, in deinem Dienst geopfert werden, mein Erlöser.“* Damit ist die lutherische Katharsis vollzogen.

Kuriosität: Datierbar auf 1720, und vielleicht mit dem 1722 für Mailand komponierten Weihnachtsoratorium verbunden, komponierte auch Antonio Vivaldi „L'Adorazione delli Tre Re Magi al Bambino Gesù“ (RV 645), das verloren gegangen ist: Schriftliche Zeugnisse aus dieser Zeit berichten von der Verwendung von Instrumenten mit Dämpfern und dem Fehlen des Generalbasses (*„immer ohne Becken“*), vielleicht auf der Suche nach klarer und zarter Atmosphäre und Intimität des Klangs, die dem Bild des Stalls von Bethlehem besser entspricht.

strumenti a fiato: le parole “oro, incenso” sono spesso associate a brevi incisi delle coppie strumentali chiamate ad evocarli. All'introduzione orchestrale si uniscono le voci che entrando dalla più grave alla più acuta creano l'effetto del corteo e delle moltitudini che accorrono da lontano e si avvicinano per omaggiare il Redentore: nella scorrevole e magistrale polifonia sono inserite alcune frasi omoritmiche, a ribadire la totale assonanza del corteo.

Alla scena descritta accuratamente in maniera corale segue la domanda del credente attraverso il primo recitativo cantato dalla voce di basso: “I tre Re hanno portato ricchi doni, cosa posso offrirti io?” La risposta si dipana attraverso i movimenti successivi: non oro o incenso o altre ricchezze, ma il cuore puro. Canta poi il tenore sorretto da tutta l'orchestra, tutti gli strumenti lo accompagnano come se i ricchi doni fossero ancora lì davanti agli occhi di tutti, ma ciò che conta è quello che offre il credente: *“Accettami come tuo possesso, ricevi il dono del mio cuore. Tutto ciò che sono, ciò che dico, faccio, penso, sia offerto, mio Salvatore, al tuo servizio”*. E la catarsi luterana è così compiuta.

Curiosità: Databile al 1720 e forse legato all'oratorio di Natale composto per Milano nel 1722, anche Antonio Vivaldi compone “L'Adorazione delli Tre Re Magi al Bambino Gesù” (RV 645), andata perduta: testimonianze scritte dell'epoca raccontano dell'uso di strumenti con sordina e l'assenza del basso continuo (*“sempre senza cembali”*), forse alla ricerca di un'atmosfera chiara e rarefatta e di un'intimità sonora più consona all'immagine della capanna di Betlemme.

MARTIRIO DEI DIECIMILA E STRAGE DEGLI INNOCENTI



Ignoto
XV secolo
Dipinto murale,
dimensioni delle scene circa 150 x 90 cm e 140 x 70 cm
Arco trionfale

MARTYRIUM DER ZEHNTAUSEND UND KINDERMORD VON BETHLEHEM

Unbekannt, 15. Jahrhundert
Wandmalerei, Größe der Szenen ca. 150 x 90 cm und 140 x 70 cm
Triumphbogen

Kirche der Hl. Dorotea, Camporosso

MARTYRIUM DER ZEHNTAUSEND UND KINDERMORD VON BETHLEHEM

Der Triumphbogen der Kirche enthält im Gegensatz zur Südwand, die mit dem *Abschied von König Herodes, der Reise* und der *Anbetung der Weisen* eine ganze Erzählung aufweist, mehrere unzusammenhängende Szenen. Auf der linken Seite finden wir, von unten nach oben, durch einen Rahmen getrennt, die beiden Szenen des *Martyriums der Zehntausend* und des *Kindermordes von Bethlehem* die sich nicht nur durch ihr Thema, das Martyrium, sondern auch durch ihre ausgeprägte Dramatik und realistische Darstellung von Gewalt aufeinander zu beziehen scheinen. Die Wandmalereien am Triumphbogen sind mit einer Freskogrundlage und Temperaschichten ausgeführt. Auf den Heiligenscheinen der *Märtyrer* befinden sich Reliefdekorationen, die wahrscheinlich einst mit Blattmetall (Silber oder Zinn, oder Blattgold) angereichert waren, das durch Erhaltungsarbeiten am Zyklus, der im Laufe des 19. Jahrhunderts übertüncht und übermalt wurde, nicht mehr vorhanden ist.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

*Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen,
denn es war aus mit ihnen (Matthäus 2:18)*

Der Heilige Achatius des Triumphbogens in der Kirche der Hl. Dorotea in Camporosso erzählt von der religiösen und politischen Verfolgung der Christen zwischen 117 und 138, zur Zeit des Kaisers Hadrian in Armenien. Achatius war ein römischer Feldherr, der sich nicht gegen die armenischen Rebellen durchsetzen konnte. Eines Nachts erschien ihm ein Engel im Traum und versprach ihm den Sieg, wenn er und seine 9.000 Soldaten sich zum Christentum bekehren würden. Achatius und seine Männer bekehrten sich und besiegten ihre Feinde. Als der Kaiser davon erfuhr, ordnete er an, die Bekehrten zu steinigen, aber die auf sie geworfenen Steine kamen zurück und lähmten die Hände der Steiniger. Dann wurden die 9000 mit Dornen gekrönt und mit gespitzen Zweigen durchbohrt. Daraufhin bekehrten sich weitere 1000 Soldaten zum Christentum, denen die gleiche Behandlung zuteil wurde.

Dieses Bild ist ein grausames *Pendant* zum Kindermord von Bethlehem im oberen Register. Eine Figur, vielleicht ein Engel, hält ein Tuch mit den Köpfe Neugeborener, vielleicht eine Darstellung der gemarterten Seelen, und stellt eine Verbindung her zwischen den ersten Opfern nach der Geburt Christi und den christlichen Märtyrern zur Zeit des Kaisers Hadrian.

Chiesa di Santa Dorotea, Camporosso

MARTIRIO DEI DIECIMILA E STRAGE DEGLI INNOCENTI

L'arco trionfale della chiesa, a differenza della parete nord che ospita un'unica narrazione continua con il *Congedo da Re Erode, Viaggio e Adorazione dei Magi*, ospita diverse scene, alcune delle quali non in continuità. A sinistra, troviamo infatti, dal basso in alto, ripartite da una linea rossa, le due scene del *Martirio dei Diecimila* e della *Strage degli Innocenti* che paiono richiamarsi l'un l'altra non solo per il tema, quello del martirio, ma anche per la spiccata drammaticità e per la rappresentazione realistica della violenza. Come per la parete nord, si tratta di dipinti murali eseguiti con base ad affresco e stesure a tempera. Sono presenti decorazioni a rilievo sulle aureole dei Santi del *Martirio*, probabilmente un tempo arricchite da foglia metallica (argento o stagno meccato, o foglia d'oro) non più presente a causa delle vicende conservative del ciclo, che fu ricoperto da scialbature e ridipinture nei secoli successivi.

ANALISI ICONOGRAFICA

*Rachele piange i suoi figli e non vuole essere consolata,
perché non sono più (Matteo 2, 18)*

Il Sant'Acacio, o Acazio, dell'arco trionfale della chiesa di Santa Dorotea a Camporosso racconta di una persecuzione religiosa e politica avvenuta in Armenia tra il 117 e il 138, ai tempi dell'imperatore Adriano. All'epoca Acacio era un condottiero romano che non riusciva a prevaricare sui rivoltosi armeni. Una notte gli apparve in sogno un angelo che gli promise la vittoria se, assieme ai suoi 9000 soldati, si fosse convertito al cristianesimo. Acacio e i suoi uomini si convertirono e vinsero i nemici. Quando l'imperatore venne a conoscenza dell'accaduto comandò la lapidazione dei convertiti, ma le pietre lanciate verso di loro tornavano indietro e le mani dei lapidatori si paralizzavano. Allora i 9000 vennero incoronati di spine e trafitti con rami acuminati. A quel punto altri 1000 soldati si convertirono al cristianesimo, ma anche a loro fu riservato lo stesso trattamento.

Quest'immagine fa da truce *pendant* alla strage dei Santissimi Innocenti del registro superiore. La figura, forse di un angelo, che esibisce un panno dal quale spuntano teste di neonati, forse la raffigurazione delle anime dei martirizzati, pare collegare idealmente i due episodi, creando una continuità tra le primissime vittime dopo la venuta di Cristo e i martiri cristiani dell'epoca dell'imperatore Adriano.

Die im oberen Register erzählte Episode basiert auf dem Matthäus-Evangelium. Herodes hatte die Weisen aufgefordert, ihm zu sagen, wo Jesus war, aber diese erfuhren vom Engel die wahren Absichten des Königs und machten auf ihrem Heimweg einen Umweg um Jerusalem. Da wurde Herodes wütend und befahl, alle Kinder unter zwei Jahren in der Gegend von Bethlehem zu töten. So erfüllte sich Jeremias Prophezeiung: „*In Rama hat man ein Geschrei gehört, viel Weinen und Wehklagen; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen*“. (Matthäus 2:16-18).

DIE SCHLACHT IN DER MUSIK

Der französische Verleger Pierre Attaignant veröffentlichte zwischen 1530 und 1540 zahlreiche Bücher über eine damals sehr beliebte musikalische Gattung: die Art des *Chansons*, die sich vom zuvor gepflegten Stil der flämischen Komponisten deutlich unterschied. Das neue, sogenannte „Pariser Chanson“ war vor allem im Umfeld des französischen Hofes der Valois verbreitet, kontrapunktisch einfacher und stärker an den Sprachrhythmus des Textes gebunden. Die Singstimmen waren meist alle im selben Rhythmus, im Silbenstil und mit Pausen am Ende der Phrasen gestaltet. Der sogenannte „erzählende“ daktylische Rhythmus, der sich aus der Deklamation der Gedichte ergibt, wurde bald zu einem der typischsten Merkmale der Gattung. Ein besonderer Aspekt des mehrstimmigen *Chansons* war dessen Vorliebe für Beschreibungen: Die meist vier bis fünf Stimmen ahmten auf gut durchdachte Weise konkrete Szenen wie Schlachten, Vogelgezwitscher oder die Rufe von Straßenverkäufern nach und machten dabei reichlich Gebrauch von musikalischer und textlicher Onomatopoesie (Laut- und Klangmalerei). Clément Janequin (1485–1558), der in Frankreich und am königlichen Hof tätig war, hat uns über 250 Stücke hinterlassen, von denen viele den Erfolg der Gattung begründeten, in ganz Europa die Entwicklung der Madrigalmusik beeinflussten und die Unterordnung der Instrumentalstimmen unter die Singstimmen aufhoben.

Die Chansons des Janequin zeichnen sich durch bemerkenswerte Lebendigkeit, Fröhlichkeit und malerische Effekte aus. „*La Guerre*“ wurde geschrieben, um den Sieg von Franz I. bei Marignano 1515 zu feiern und hat eine Entsprechung in der „*Italienischen Schlacht*“ des flämischen Kappellmeisters am Mailänder Dom, Matthias Werrecoren. In *La Guerre* ahmen die Stimmen nicht nur Trompetenstöße oder Kanonendonner nach, sie verwenden auch anstelle von Worten Phoneme wie „*fa ri ri ra ri ra*“, „*von pa ti pa toco von von*“, „*pa ti pa toc tricque, trac zin zin*“: ein wahres Klanggemälde in einer Partitur, die ein musikalisches Fresko sein will. Das Chanson wurde so zu einer raffinierten und spielerischen Komposition, vergnüglich für Sänger und Zuhörer. Diese mehrmals angeschlagenen Töne legten den Grundstein für das, was Claudio Monteverdi 1638 den „*stile concitato*“ (dramatischer Stil) nennen sollte, das lautmalerische Nachahmen des Klirrens von Schwertern in den Krieger-Madrigalen im Buch VIII und in seinem *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Das Chanson und seine nachfolgenden Entwicklungen hatten einen entscheidenden Einfluss auf den Emanzipationsprozess der Instrumentalmusik: Die Gattung entwickelte

L'episodio raccontato nel registro superiore si rifà al Vangelo di Matteo. Erode aveva chiesto ai Magi di riferirgli dove si trovasse Gesù, ma i Magi, avendo saputo dall'angelo le vere intenzioni del Re, fecero ritorno alle loro case senza passare da Gerusalemme. Allora Erode si infuriò e comandò che tutti i bambini nel territorio di Betlemme al di sotto dei due anni fossero uccisi. Si avverò così la profezia di Geremia: *“Un grido è stato udito in Rama; un pianto e un lamento grande; Rachele piange i suoi figli e non vuole essere consolata, perché non sono più.”* (Matteo 2, 16-18).

LA BATTAGLIA IN MUSICA

L'editore francese Pierre Attaignant, tra il 1530 e il 1540, pubblicò numerosi libri contenenti un genere musicale assai in voga: andava diffondendosi un tipo di *chanson* molto diversa da quella coltivata in precedenza dai compositori fiamminghi. Questa nuova *chanson*, detta parigina perché diffusa soprattutto nell'ambito della corte francese dei Valois, era più semplice dal punto di vista contrappuntistico e maggiormente legata al ritmo verbale del testo: le voci procedevano spesso omoriticamente, in stile sillabico e con pause alla fine delle frasi. Il ritmo dattilico, detto anche narrativo e derivante dalla declamazione delle poesie, divenne ben presto una delle caratteristiche più tipiche del genere. Un aspetto particolare della *chanson* polifonica era costituito dal gusto per la descrizione: le voci, in genere da quattro a cinque, narravano in maniera raffinata scene concrete come battaglie, cinguettio di uccelli o grida di venditori ambulanti, servendosi in abbondanza di onomatopee musicali e testuali. Clément Janequin (1485 – 1558) attivo in Francia e presso la corte reale, ci ha lasciato oltre 250 brani, molti dei quali hanno decretato il successo del genere e influenzato in tutta Europa lo sviluppo della musica madrigalistica e di emancipazione dei generi strumentali da una condizione di subalternità rispetto alla voce.

Tra le *chanson* di Janequin notevoli per vivacità, gaiezza ed effetti pittoreschi, “La Guerre” fu scritta per celebrare la vittoria di Francesco I a Marignano nel 1515, e ha un equivalente nella “Battaglia italiana” del maestro di cappella fiammingo della cattedrale di Milano, Matthias Werrecoren. In *La Guerre* le voci non solo cantano imitando squilli di tromba o rombi di cannoni, ma usano spesso, al posto delle parole, fonemi quali “*fa ri ra ri ra*”, “*von pa ti pa toco von von*”, “*pa ti pa toc tricque, trac zin zin*”: una vera e propria pittura sonora all'interno di una partitura che ambisce ad essere un affresco musicale. La *chanson* diventava così una composizione musicale raffinata e giocosa, divertente da cantare e ascoltare. I giochi di note ribattute gettarono le basi di quello che nel 1638 Claudio Monteverdi chiamò *stile concitato*, utilizzato per dipingere musicalmente lo sferragliare di spade nei madrigali guerrieri del Libro VIII e nel suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

La *chanson* e i suoi successivi sviluppi ebbero un'influenza decisiva nel processo di emancipazione della musica strumentale: il genere si trasformò nell'area veneziana in *canzon francese* e poi in *canzone da sonar*, alla tastiera o in piccoli gruppi strumentali. Fu proprio il riferirsi ad un genere vocale in voga che permise di “dar voce”, pur nell'assenza di un testo, a tanti

sich im venezianischen Raum in die *canzon francese* und dann in die *canzone da sonar*, gespielt auf Tasteninstrumenten oder in kleinen Instrumentalgruppen. Der Bezug zu einer beliebten Vokalgattung ermöglichte es, auch ohne Text vielen Instrumenten „eine Stimme zu geben“. Die musikalische Form geht auf Janequin zurück: mit kontrastierenden Abschnitten im Zweier- und Dreier-Metrum, abwechselnd homorhythmischen und imitierenden Passagen, und zum Einstieg immer ein Daktylus.

Die Konzeption einer Schlacht reifte in Venedig zur Praxis der Mehrchörigkeit: Im Markusdom wurden Sänger und Instrumentalisten in mehrere *Chöre* aufgeteilt und an verschiedenen Stellen des Kirchenraumes positioniert: Im dichten Dialog zwischen ihnen entstand ein außergewöhnlicher stereophoner Effekt, der durch die Rundung der Gewölbe und die goldenen Mosaik noch verstärkt wurde. Und so erlag auch Andrea Gabrieli (1533 - 1585) der Faszination dieser Gattung und gestaltete die Schlacht in einer Version für 8 Instrumente. Die Gattung bewahrte sich durch viele Jahrhunderte der Musikgeschichte, erwähnenswert ist die *Battaglia a 10* des in Salzburg tätigen Komponisten Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 - 1704). Er schrieb das achtteilige Werk wahrscheinlich für die Karnevalsfeiern 1673. Der vollständige Titel setzt sich aus den Bezeichnungen der wichtigsten Sätze zusammen: *Battalia. Das liederliche Schawärmen der Musquetierer, Mars, die Schlacht und Lamento der Verwundten, mit Arien imitiert und Baccho dedicirt* (Schlacht. Die ausschweifenden Truppen der Musketiere, Mars, der Kampf und die Klage der Verwundeten, mit Arien imitiert und dem Bacchus gewidmet). Der Komponist nutzt alle klanglichen Möglichkeiten der Streichinstrumente und des Generalbasses, um die Geräusche eines Schlachtfeldes und der Soldatenscharen zu erzeugen: mit dem Bogenrücken („mit dem Holz“) gespielte Töne, rhythmische Schläge und heftiges Zupfen imitieren das Schlachtgetöse,





strumenti: la forma musicale risaliva a quella di Janequin, con sezioni in metro binario e ternario contrastanti, zone omoritmiche che si alternavano a quelle imitative e l'omnipresente ritmo iniziale dattilico.

Il concetto di battaglia maturò a Venezia nel senso della policoralità: nella Basilica di San Marco cantori e strumentisti erano suddivisi in più *cori* e posizionati in vari punti dello spazio sacro; con il loro fitto dialogo e “battagliare” si creava così un effetto stereofonico eccezionale, amplificato dalla rotondità delle volte e dai mosaici dorati. E così anche Andrea Gabrieli (1533 - 1585) cedette al fascino del genere, dando forma sonora ad una sua versione strumentale della battaglia a 8 strumenti. Il genere attraversa poi

molti secoli di storia della musica, degna di nota è la *Battaglia a 10* di Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 – 1704), compositore attivo a Salisburgo. Scritta probabilmente per le celebrazioni di carnevale del 1673, è suddivisa in otto parti ed il titolo completo richiama i movimenti più rappresentativi: *Battalia. Das liederliche Schawärmen der Musquetirer, Mars, die Schlacht Undt Lamento der Verwundten, mit Arien imitirt Und Baccho dedicirt* (*Battaglia. La dissoluta truppa dei moschettieri, Marte, il combattimento ed il lamento dei feriti, imitati con arie e dedicati a Bacco*). Il compositore sfrutta tutte le risorse timbriche degli strumenti ad arco e del basso continuo per evocare i suoni su un campo di battaglia e delle truppe di soldati: note suonate con il dorso dell'archetto (“*col legno*”), colpi ritmati e pizzicati violenti per imitare i clamori della battaglia, pezzi di carta messi tra le corde per creare effetti ad imitazione di rombi di cannone e rullate di tamburi, tempi concitati alternati ad altri lenti, cromatismi discendenti e dissonanti ad imitazione dei lamenti dei feriti sul campo. Geniale e curioso è il secondo movimento *Das liederliche Gesellschaft von allerley Humor* (*La dissoluta compagnia con ogni sorta d'umore*) in cui Biber, per imitare il canto degli armigeri ubriachi, fa suonare contemporaneamente agli

zwischen die Saiten gelegte Papierstücke erzeugen die Klangeffekt von Kanonengrollen und rollenden Trommeln, ungestüme Tempi wechseln mit langsamen, Dissonanz absteigender Chromatik imitiert das Klagen der Verwundeten auf dem Schlachtfeld. Genial und kurios ist der zweite Satz, *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*, in dem Biber, um den Gesang der betrunkenen Soldaten zu imitieren, die Instrumente gleichzeitig acht volkstümliche Lieder spielen lässt, alle mit unterschiedlichen metrischen Strukturen und Tonalitäten. Dadurch entsteht eine ungestüme Kakophonie, genau wie der Gesang der Betrunkenen.

Kuriosität: Im *Chanson* „Il est bel et bon“ von Pierre Passereau (ca. 1509 - ca. 1547) werden einige Stilelemente der Schlacht verwendet, um eine Frau zu beschreiben, die erzählt, wie gut ihr Mann bei verschiedenen Tätigkeiten zu Hause ist. Die Verwendung der Lautmalerei „co dac, co co dac“ im Schlussteil verortet die Szene eindeutig auf einem Bauernhof mit Hühnern: oder sind es die Frauen selbst, die sich mit ihrem Klatsch gegenseitig „bekriegen“?

strumenti otto canzoni popolari, tutte con strutture metriche e tonalità diverse, ottenendo di fatto una cacofonia dissonante e sguaiata, come appunto il canto degli ubriachi.

Curiosità: La *chanson* “Il est bel et bon” di Pierre Passereau (ca. 1509 – ca. 1547) usa alcuni stilemi della battaglia per descrivere una donna che racconta alle sue comari quanto sia bravo il marito nello svolgere varie mansioni anche a casa. L’uso dell’onomatopea “co co dac, co co dac” nella parte finale ambienta inequivocabilmente la scena in un’aia alla presenza di alcune galline: o sono forse le donne stesse che “battagliano” tra loro a suon di pettegolezzi?



SAN CRISTOFORO



Ignoto (ambito carinziano)
XVI secolo, inizio
Affresco, misure circa 300 x 900 cm
Facciata

HEILIGER CHRISTOPHORUS

Unbekannt (Raum Kärnten)
Anfang 16. Jahrhundert
Abgenommenes Fresko, Maße ca. 300 x 900 cm
Fassade

Kirche der Heiligen Peter und Paul - Tarvis

HEILIGER CHRISTOPHORUS

Als die Kirche 1961 vergrößert wurde, beschloss man, die Fassade abzureißen, um den Saal zu verlängern; bei dieser Gelegenheit wurden die Freskentafeln, die sie schmückten, entfernt, darunter auch der riesige Heilige Christophorus. Da er im Inneren des Kirchenraums keinen Platz fand, wurde er an der neuen Fassade angebracht und restauriert. Aus konservatorischer Sicht hat das Gemälde viel von seiner Lesbarkeit eingebüßt, vor allem im Hinblick auf Details wie die Meerjungfrau und den kleinen Seedrachen zu Füßen des Heiligen, die auf den kurz nach dem Eingriff aufgenommenen Fotos zu sehen sind. Die bei den Restaurierungen, zuletzt 1994, durchgeführten malerischen Ergänzungen sind ebenfalls sehr umfangreich und haben sich inzwischen farblich verändert. Laut Bergamini ist das Fresko auf das frühe 16. Jahrhundert zu datieren.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

Christophorus, der Christusträger

In Jacopo da Varagines *Legenda Aurea* ist Christophorus ein außergewöhnlich starker Riese, der sich in den Dienst desjenigen stellt, den er für den Mächtigsten hält; er dient also zunächst dem König und dann dem Kaiser. Als er erkennt, dass alle irdischen Herrscher sich in gewisser Weise dem Satan unterwerfen, wendet er sich an ihn. Der Teufel, vom Riesen befragt, gibt jedoch die Überlegenheit Jesu zu. Christophorus bekehrt sich zum Christentum und beschließt, seinen Nächsten zu helfen, insbesondere den Reisenden, die beim Durchqueren des Flusses nahe seiner Unterkunft in Schwierigkeiten geraten. Eines Tages hilft Christophorus einem Kind. Er setzt es auf seine Schulter und beginnt mit der Überquerung, aber das Gewicht des Kindes nimmt mit jedem Schritt zu, was die Aufgabe immer schwieriger macht. Christophorus gibt nicht auf, und als er das gegenüberliegende Ufer erreicht, erfährt er, dass das Kind Jesus war.

Der zum Heiligen gewordene Christophorus wird als Schutzpatron der Pilger und Reisenden verehrt. So Grund erscheint er oft auf den Fassaden von Kirchen, die an Pilgerwegen liegen. Im Kanaltal gab es mit Sicherheit drei Christophorus-Darstellungen: auf den Kirchen von Ugovizza, Camporosso und Tarvis. Erhalten ist nur noch die extrem verblasste in der Kirche der Heiligen Peter und Paul in Tarvis. Bis vor einiger Zeit war im Wasser, das die Beine des Heiligen umspült, eine zweischwänzige

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo – Tarvisio

SAN CRISTOFORO

Con i lavori di ampliamento della chiesa del 1961 si decise di demolire la facciata per allungare l'aula; in tale occasione vennero staccati i riquadri ad affresco che la decoravano, tra cui il gigantesco San Cristoforo che, non potendo trovare collocazione all'interno, venne rimontato sulla nuova facciata e restaurato. Dal punto di vista conservativo il dipinto ha perduto molto della sua leggibilità, soprattutto per quanto riguarda alcuni particolari, come ad esempio la sirena ed il piccolo drago marino ai piedi del santo, visibili nelle fotografie risalenti a poco dopo l'intervento. Sono molto estese anche le reintegrazioni pittoriche eseguite all'epoca del restauro, ormai alterate nella cromia. Secondo Bergamini va datato al primo Cinquecento.

ANALISI ICONOGRAFICA

Cristoforo portatore di Cristo

Nella Legenda Aurea di Jacopo da Varagine Cristoforo è un gigante estremamente forte che si pone al servizio di colui che, di volta in volta, ritiene essere il più potente; passa quindi dal servire il re al servire l'imperatore. Quando si rende conto che tutti i regnanti terreni in qualche modo sottostanno a Satana si rivolge a lui. Il diavolo, interrogato dal titano, ammette però la superiorità di Gesù, cosicché Cristoforo si converte al cristianesimo e decide di aiutare il prossimo, in particolare i viandanti in difficoltà nell'attraversare il fiume vicino alla sua dimora. Un giorno a Cristoforo capitò di aiutare un bambino. Issatolo sulla spalla, il gigante iniziò la traversata, ma ad ogni passo il peso del bimbo aumentava rendendo l'impresa sempre più ardua. Cristoforo non demorse e, raggiunta la sponda opposta, scoprì che quel fanciullo era Gesù.

San Cristoforo è venerato come patrono dei pellegrini e dei viaggiatori in genere, per questo, spesso, compare sulle facciate delle chiese collocate su itinerari di pellegrinaggio. In Valcanale, la raffigurazione del Santo compariva certamente su tre chiese, Ugovizza, Camporosso e Tarvisio. Di questi tre affreschi sopravvive solo quello estremamente sbiadito della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Tarvisio. Fino a qualche tempo fa, tra le acque che avvolgono le gambe del Santo, era ben leggibile una sirena bicaudata. Essere mitico, fortemente ambiguo nella sua dualità, la sirena fin dall'antichità viene associata al confine, al passaggio. È lo spirito che accompagna nei riti di transizione,

Meerjungfrau gut zu erkennen. Als mythisches, in seiner Dualität sehr ambivalentes Wesen, wird die Sirene seit der Antike mit „Grenze“ assoziiert. Sie ist Begleiterin in den Riten der Transformation wie dem Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein oder vom Leben zum Tod. Sie begleitet die Seelen an ihr Ziel und wird daher oft mit dem heiligen Fährmann in Verbindung gebracht.

DIE DREHLEIER, MUSIK ENTLANG DER PILGERROUTEN

Dieses besondere und weitgehend unbekanntes Musikinstrument wurde lange Zeit als „Drehgeige“ bezeichnet. Zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert spielten Bettler, fahrende Musiker und wandernde blinde Sänger die Drehleier an Pilgerwegen und auf den Plätzen vor wichtigen Kirchen und Klöstern, wo sie die Reisenden um Barmherzigkeit und Almosen baten. Eine der frühesten Darstellungen findet sich im Portico della Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (12. Jahrhundert).

Der Ursprung der Ghironda (Drehleier), deren Bezeichnung sich vom altitalienischen „gironare, sich drehen“ ableitet, liegt im *Organistrum*, einem mittelalterlichen Instrument zur Begleitung des Gesangs in der Kirchenmusik. Es war so groß, dass es von zwei Spielern bedient wurde: einer drehte die Kurbel, der andere verkürzte über die Tasten die Saiten. Es eignete sich gut für den Gesangsunterricht und für die mehrstimmige Gesangspraxis der *Organa* – daher kommt wahrscheinlich auch sein Name. Um das 13. Jh. wurde das Instrument wesentlich kleiner und – mit der neuen Bezeichnung *Symphonia* von nur mehr einer Person gespielt und zwar zur Begleitung von Tänzen, Rezitationen, *Chansons de geste* und religiösen Prozessionen. Ab dem 14. Jahrhundert erklang die *Symphonia* auch zu Darbietungen religiöser Texte in der Volkssprache, die die Kirchplätze belebten.

Funktionsweise der Drehleier: Ein hölzernes Rad im Inneren des Resonanzkörpers wird von einer Kurbel gedreht und streicht dabei über die Saiten. In der Regel sind es drei bis sechs Saiten: Die *Cantini* (Melodiesaiten), meistens zwei im Mittelteil des Instruments, werden über eine chromatische Tastatur gesteuert und erzeugen die Melodie. Die *Bordoni* (Bordunsaite) knapp über dem Resonanzboden, erzeugen einen kontinuierlichen Klang. Die *Trompette* (Schnarrsaite) ruht auf einem beweglichen Steg, auch „chien“ (Hund) genannt, und erzeugt den charakteristischen, schnarrenden Klang. Das Instrument wird quer auf die Knie gelegt. Während die rechte Hand die Kurbel bedient, variiert die linke Hand mit 11 bis 15 kleinen Tasten die Länge der beiden Melodiesaiten und damit die Tonhöhe und erzeugt so die Melodie. Die Bordunsaiten klingen immer auf dem selben Ton und geben die Begleitung.

Wegen ihres charakteristischen, dem Dudelsack ähnlichen Klanges, der die Stimmung einer ländlichen, heiter-romantischen Schäferidylle evoziert, kam die Drehleier im 18. Jh. wieder in Mode, vor allem beim französischen Adel, der inzwischen

di trasformazione, come il passaggio dall'infanzia alla vita adulta o dalla vita alla morte. È colei che accompagna le anime alla loro destinazione. Per questo motivo è spesso associata al Santo traghettatore.

LA GHIRONDA, MUSICA LUNGO LE VIE DI PELLEGRINAGGIO

Questo particolare e ai più sconosciuto strumento musicale venne chiamato per lungo periodo “*viola da orbo*”: tra il XIII e il XV secolo fu associata a mendicanti, musicisti ambulanti e cantori ciechi girovaghi, che sceglievano proprio le vie di pellegrinaggio e i sagrati di importanti chiese e monasteri per muovere a pietà i viandanti e raccogliere qualche offerta. Una delle sue prime raffigurazioni si trova infatti nel Portico della Gloria presso la Cattedrale di Santiago di Compostela (XII secolo).

L'origine della Ghironda, il cui termine deriva dall'italiano antico “girondare, far girare”, va ricercata nell'*organistrum*, strumento medioevale destinato ad accompagnare il canto nella musica sacra, che per dimensioni necessitava di due suonatori, uno per azionare la manovella e l'altro per manovrare i tasti. La sua vocazione polifonica lo rese adatto all'insegnamento del canto e degli *organa* dai quali prese probabilmente il nome. Attorno al XIII secolo le dimensioni si ridussero notevolmente e sotto il nuovo appellativo di *symphonia* veniva suonata da un unico esecutore; il suo utilizzo fu ampliato all'accompagnamento di danza, recitazione, *chansons de geste*, processioni religiose o ancora alle rappresentazioni sacre in lingua volgare che dal XIV secolo animavano i sagrati delle chiese.

Alla base del funzionamento della ghironda c'è una ruota di legno situata all'interno della cassa armonica, coperta di pece e azionata da una manovella, che sfrega le corde, in genere da tre a sei: i cantini, i bordoni e la trompette. I cantini, solitamente due nella parte centrale dello strumento, sono controllati da una tastiera cromatica e realizzano la melodia. I bordoni, posti vicino al piano armonico, producono un suono continuo. La corda di trompette, poggiando su un ponticello mobile detto anche “*chien*” (cane), produce invece un caratteristico suono ronzante. Lo strumento veniva posizionato trasversalmente sulle ginocchia: mentre la mano destra azionava la manovella, la sinistra attraverso una serie di piccoli tasti (il numero variava da undici a quindici) modificava la lunghezza delle due corde di cantino che così eseguivano la melodia accompagnate dal suono a vuoto delle corde rimanenti, appunto di bordone.

Per il suo caratteristico suono zampognato, evocatore di atmosfere arcadiche e bucoliche, ritornò in auge nel XVIII secolo, in particolare tra la nobiltà francese che si era nel frattempo infatuata della moda pastorale: accanto ad esemplari molto raffinati e con personalizzazioni riguardanti le parti esterne dello strumento, legate al gusto della ricca committenza, troviamo sonate e concerti dedicate allo strumento da compositori importanti come Boismortier, Aubert e Corrette, passando per un adattamento delle

der pastoralen Mode verfallen war. So sind sehr vornehme Instrumente erhalten, mit individueller Gestaltung an der Außenseite je nach Geschmack der reichen Auftraggeber, aber auch zahlreiche Sonaten und Konzerte, die bedeutende Komponisten wie Boismortier, Aubert und Corrette der Drehleier gewidmet haben, u.a. eine Bearbeitung von Vivaldis *Vier Jahreszeiten* durch Chédeville, bis hin zu Mozarts *Danza Tedesca KV 602* (Mozart nannte das Instrument *Leier*). Von der Bedeutung der Drehleier zeugen zahlreiche Reliefdarstellungen, mittelalterliche Miniaturen und ab dem 17. Jahrhundert auch bedeutende Gemälde, die reich an anschaulichen Details sind und heute in den wichtigsten europäischen Sammlungen aufbewahrt werden.

Quattro Stagioni vivaldiane ad opera di Chédeville, fino ad arrivare alla *Danza Tedesca KV. 602* che W. A. Mozart dedica a questo strumento, da lui chiamato *Leier*. L'importanza della ghironda è testimoniata da numerosi bassorilievi, miniature medioevali e, a partire dal XVII secolo, importanti dipinti ricchi di dettagli iconografici oggi conservati nelle principali collezioni d'Europa.



LA VISITAZIONE



Ignoto (ambito carinziano)
XVI secolo (inizio)
Tempera su tavola, circa 108 x 70 cm
Collocazione: cantoria

DIE HEIMSUCHUNG MARIAE

Unbekannt (Raum Kärnten)
Anfang 16. Jahrhundert
Tempera auf ca. Holz, 70 x 108 cm
Standort: Altarraum

Kirche der Madonna von Loreto – Tarvis

DIE HEIMSUCHUNG MARIAE

Das Werk ist Teil einer Gruppe von sieben Tafeln, die in der Kirche der Beata Vergine di Loreto in Tarvisio Basso aus dem 17. Jh. aufbewahrt werden. Die Kirche wurde laut Testament des Leiters der kaiserlichen Zollaufsicht Mathias Karl von Rechbach, verfasst im Jahr 1688, von dessen Erben errichtet. Die Tafeln wurden gegen Ende des 19. Jh. nach dem Abbau des *Flügelaltars* der Pfarrkirche in Tarvis hierher gebracht. Die Skulpturengruppe *Krönung Mariens*, die sich heute im gleichnamigen Altar der Pfarrkirche von Loreto befindet, stammt vermutlich aus dem Schrein dieses Flügelaltars. Stilistisch verweisen die Tafeln an die zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Kärntner Raum verbreiteten spätgotischen Tendenzen; laut Bergamini könnten die Tafeln um 1520 in Kärnten gemalt worden sein.

Die dicke Firnissschicht auf vielen Details des Gemäldes wurde hingegen entfernt.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

... und du, mein Kind, wirst Prophet des Höchsten genannt werden; denn du wirst hergehen vor dem Herrn, zu bereiten seine Wege, ... (Lk 1,76).

Nachdem sie einen Besuch des Erzengels Gabriel erhalten und erfahren hatte, dass sie die Mutter des Sohn Gottes werden sollte, ging Maria nach Judäa zu ihrer Cousine Elisabeth, die trotz ihres fortgeschrittenen Alters ebenfalls schwanger war. Die Heimsuchung ist die Begegnung der beiden Frauen, der zukünftigen Mütter. Maria trägt den von Jesaja prophezeiten Retter, den Emanuel, in sich, und ihre ältere Cousine wird den ersten Zeugen Christi, Johannes, zur Welt bringen. *„Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe“ (Lukas 1,41).* So erzählt auch der Evangelist Lukas die erste Begegnung zwischen Jesus und seinem Propheten Johannes. Beide sind in der Heimsuchung der Kirche Madonna di Loreto dargestellt, in einer Mandorla aus Licht über dem Mutterschoß, Johannes kniend vor Jesus in Anbetung dessen, der einige Jahre später vor ihm erscheinen wird, um sich im Wasser des Jordans taufen zu lassen. Inspiriert durch den Heiligen Geist wendet sich Elisabeth an Maria und sagt ihr, dass sie gesegnet sei unter allen Frauen und gesegnet die Frucht ihres Leibes. Maria antwortet ihr mit den bewegendsten Worten, die wir aus dem christlichen Dankeslied, dem *Magnificat*, kennen.

Chiesa della Madonna di Loreto – Tarvisio

LA VISITAZIONE

L'opera fa parte di un insieme di sette tavole conservate nella chiesa seicentesca della Beata Vergine di Loreto a Tarvisio Basso, costruita dagli eredi di Mathias Karl von Rechbach, soprintendente alle dogane imperiali, come espresso nel suo testamento del 1688. Le tavole giunsero in questo luogo verso la fine dell'Ottocento in seguito allo smembramento del *Flügelaltar* (altare a sportelli) della parrocchiale di Tarvisio. Probabilmente ne faceva parte, occupandone lo scrigno, il gruppo ligneo dell'*Incoronazione della Vergine* attualmente collocato entro l'altare omonimo della parrocchiale. Dal punto di vista stilistico la tavola richiama le tendenze tardo gotiche diffuse in area carinziana all'inizio del XVI secolo. Secondo Bergamini, le tavole potrebbero essere collocate nell'ambito della produzione pittorica carinziana e datate attorno al 1520.

Restaurata da Sara Dalla Valle nel 1998, prima dell'intervento presentava importanti ridipinture della policromia che si è scelto di mantenere, mentre è stato rimosso lo spesso strato di vernice alterata che occultava molti particolari del dipinto.

ANALISI ICONOGRAFICA

*... e tu bambino sarai chiamato profeta dall'Altissimo
perchè andrai innanzi al Signore per preparargli le strade, ... (Luca 1,76)*

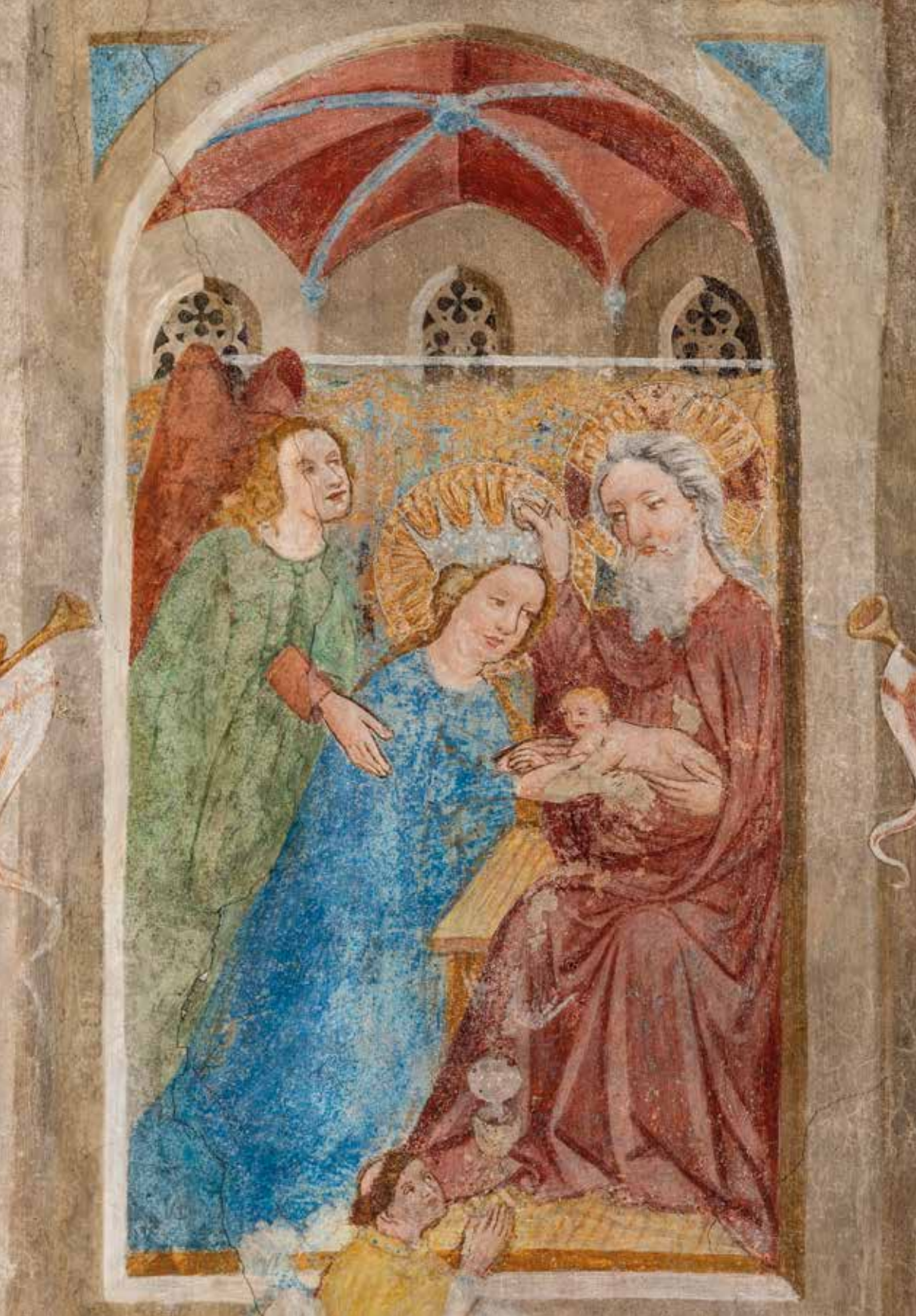
Dopo aver ricevuto la visita dell'Arcangelo Gabriele e saputo che sarebbe diventata madre del figlio di Dio, Maria si reca in Giudea dalla cugina Elisabetta, anch'essa incinta nonostante l'età avanzata. La Visitazione è l'incontro tra le due donne, future madri. Maria porta in grembo il Salvatore profetizzato da Isaia, l'Emmanuele, e l'anziana cugina darà alla luce il primo testimone di Cristo, Giovanni. *“Appena Elisabetta ebbe udito il saluto di Maria, il bambino le sussultò nel grembo” (Luca 1,41)*. L'evangelista Luca racconta così quello che è anche il primo incontro tra Gesù e Giovanni, il suo profeta; entrambi raffigurati, nella Visitazione della Chiesa della Madonna di Loreto, dentro una mandorla di luce sul ventre materno, laddove Giovanni è ritratto genuflesso al cospetto di Gesù in adorazione di colui che, diversi anni più tardi, gli si presenterà innanzi per farsi battezzare nelle acque del Giordano. Ispirata dallo Spirito Santo Elisabetta si rivolge a Maria dicendole che lei è benedetta fra tutte le donne e benedetto



Auch die Empfängnis des Johannes wird uns von Lukas erzählt. Der Priester Zacharias, Elisabeths Ehemann, ist im Tempel, als er Besuch vom Erzengel Gabriel erhält. Er kommt um die Geburt eines Sohnes anzukündigen, dem er den Namen Johannes geben soll. Wegen seines Unglaubens verliert Zacharias den Gebrauch der Sprache. Im Moment der Entbindung schreibt der alte Priester gegen den Willen der Verwandten, die das Neugeborene nach seinem Vater benannt haben wollen, den Namen Johannes auf ein Holzbrett und bringt damit seinen Willen zum Ausdruck. In diesem Moment erlangte er die Fähigkeit zu sprechen wieder und, erfüllt vom Heiligen Geist, beginnt er zu prophezeien und spricht jene Worte aus, die Teil des *Benediktus-Gesangs* werden.

è il frutto del suo grembo. Maria le risponde con le commoventi parole che conosciamo attraverso il canto cristiano della riconoscenza, il Magnificat.

Il concepimento di Giovanni ci viene raccontato sempre da Luca. Il sacerdote Zaccaria, sposo di Elisabetta, è nel tempio quando riceve la visita dell'Arcangelo Gabriele venuto per annunciargli la nascita di un figlio a cui avrebbe dovuto dare il nome Giovanni. A causa della sua incredulità Zaccaria perde l'uso della parola. Al momento del parto, l'anziano sacerdote, andando contro la volontà dei parenti che avrebbero voluto che il neonato fosse chiamato come il padre, scrive su una tavola di legno il nome Giovanni, esprimendo così la sua volontà. In quello stesso istante riacquista la facoltà di parlare e, pieno di Spirito Santo, inizia a profetare pronunciando quelle parole che sono confluite nel cantico del *Benedictus*.



PRESENTAZIONE AL TEMPIO



Ignoto (attr. Friedrich von Villach, forse in collaborazione con il figlio Johannes)
XV secolo, dipinto murale
dimensione del particolare circa 80 x 140 cm.
Presbiterio, parete di sinistra

DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL

Unbekannt (Friedrich von Villach zugeschrieben, vielleicht in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Johannes)
15. Jahrhundert
Wandmalerei, Größe des Ausschnitts ca. 80 x 140 cm.
Presbyterium, linke Wand

Kirche der Heiligen Peter und Paul - Tarvis

DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL

Ausschnitt aus dem SAKRAMENTSHÄUSCHEN

Das Fresko, das das *Sakramentshäuschen* (*Tabernakel des Allerheiligsten Sakramentes*) darstellt, gibt verschiedene Szenen innerhalb einer gotischen architektonischen Struktur wider: im Inneren des Tabernakels sind auf drei Ebenen die *Darbringung im Tempel*, der *Auferstandene Christus* und das *Allerheiligste Sakrament mit den Symbolen der Evangelisten* gemalt. An der Außenseite des Tabernakels sehen wir links die *Verkündigung*, die *Geburt Christi* und die *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, rechts die *Dreifaltigkeit*, die *Madonna mit Kind* und die *Schlafende Madonna*. Außerhalb der Nische, die den *Auferstandenen Christus* beherbergt, befinden sich an den Seiten zwei weibliche Figuren, die die Synagoge und die Kirche darstellen.

In ikonographischer Hinsicht handelt es sich um ein in der spätgotischen Malerei Kärntens weit verbreitetes Modell. Ähnliche Beispiele finden sich in der Pfarrkirche zum Hl. Andrä in Thörl und in der Pfarrkirche von Deutsch Griffen, die um 1450-52 entstanden sind und dem von 1415 bis 1452 tätigen Friedrich von Villach zugeschrieben werden. Einigen Experten zufolge hat auch sein Sohn (urkundlich belegt von 1435 bis 1460), der nach seinem Umzug nach Ljubljana im Jahr 1440 als Janez Ljubljanski oder Johannes von Laibach bekannt wurde, daran mitgearbeitet. Das Fresko wurde 1967 wieder ans Licht gebracht, im Zuge der Erweiterung der Kirche unter der Leitung des Architekten Giacomo Della Mea ab 1961.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

*deinde puer Jesus extends brachia versus matrem ...
(aus den Meditationen eines Pseudo-Bonaventura)*

In der Mitte des Freskos, das das *Sakramentshäuschen* in der Kirche der Hl. Peter und Paul darstellt, steht die Szene der Darbringung Christi im Tempel. Das Kind, wird von Simeon gehalten und streckt seine Hände der Mutter entgegen, die im Begriff ist, es in die Arme zu nehmen. Eine nicht ungewöhnliche Darstellung, die ihre Wurzeln in den Meditationen von Pseudo-Bonaventura hat. Es handelt sich um den Moment der Läuterung. Josef und Maria sind im Tempel, um das Kind dem Herrn darzubringen und ein paar Tauben zu opfern, wie es unter den Armen üblich war. Dort treffen sie Simeon an, einen gerechten Mann, dem der Heilige Geist voraussagt hatte, er werde nicht sterben ohne den Messias gesehen zu haben. Auf dem

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo – Tarvisio

PRESENTAZIONE AL TEMPIO

particolare dal SAKRAMENTSHÄUSCHEN

Il dipinto murale raffigurante il *Sakramentshäuschen* (*Tabernacolo del SS. Sacramento*) presenta, entro una struttura architettonica gotica, diverse scene: dentro il tabernacolo sono dipinti, su tre piani, la *Presentazione al Tempio*, *Cristo risorto* e il *SS. Sacramento con i simboli degli Evangelisti*. All'esterno del tabernacolo troviamo invece l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* a sinistra, e la *Trinità*, la *Madonna con bambino* e la *Dormitio Virginis* a destra. Al di fuori della nicchia che ospita *Cristo Risorto* sono raffigurate ai lati due figure femminili, raffiguranti la Sinagoga e la Chiesa.

Iconograficamente si tratta di un modello diffuso nella pittura tardogotica carinziana; esempi simili si trovano infatti nella chiesa parrocchiale di St. Andrä a Thörl e in quella di Deutsch Griffen, databile attorno al 1450-52 e attribuita a Friedrich von Villach, che fu attivo dal 1435 fino al 1452. Secondo alcuni studiosi, vi contribuì anche il figlio (documentato fino al 1460), conosciuto come Janez Ljubljanski o Johannes von Laibach in seguito al suo trasferimento a Lubiana nel 1440.

L'affresco venne riportato in luce nel 1967, in seguito ai lavori di ampliamento della chiesa condotti dall'architetto Giacomo Della Mea a partire dal 1961.

ANALISI ICONOGRAFICA

deinde puer Jesus extends brachia versus matrem ...

(dalle Meditazioni dello Pseudo-Bonaventura)

Al centro dell'affresco raffigurante il *Sakramentshäuschen* della chiesa dei Santi Pietro e Paolo compare la scena della Presentazione di Gesù al Tempio, con il bambino che, trattenuto dalle mani di Simeone, protende le mani verso la madre, pronta ad accoglierlo. Un'iconografia non insolita che affonda le sue radici nelle Meditazioni dello Pseudo Bonaventura. È il momento della purificazione, Giuseppe e Maria sono al tempio per offrire il Bambino al Signore e per compiere il sacrificio di una coppia di tortore o colombi così com'era usanza tra i poveri. Lì trovano Simeone, uomo giusto al quale lo Spirito Santo ha preannunciato che non sarebbe morto senza aver visto il Messia. Nel dipinto l'anziano uomo è raffigurato con l'aureola a simboleggiare che in quel momento è pervaso di Spirito Santo e che per questa ragione può riconoscere il Salvatore. Appena veduto Gesù, Simeone pronuncia queste parole: *“Ora lascia,*

Gemälde ist der alte Mann mit einem Heiligenschein dargestellt, um zu symbolisieren, dass er in diesem Moment vom Heiligen Geist erfüllt ist und deshalb den Heiland erkennen kann. Sobald er Jesus sah, sprach Simeon diese Worte: „*Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen*, das Heil, das du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht zur Erleuchtung der Heiden und zum Preis deines Volkes Israel“ (Lk 2,29); dann wandte er sich an Maria und sprach vom Auftrag Jesu und von zukünftigen Leiden. Im Fresko wird das Schicksal des Messias zweimal dargestellt: im oberen Teil der Szene durch das Lamm, das Opfersymbol schlechthin, das mit dem rechten Huf das Banner der Auferstehung hält, und im unteren Teil durch die Hostie, schwebend über dem Kelch, dem Emblem der Passion und des Todes Christi. Die Figur, die hinter der Madonna erscheint, wurde von Bergamini mit der Prophetin Anna in Verbindung gebracht, obwohl ihre Gesichtszüge nicht zur Beschreibung des Evangelisten Luca passen, der sie als sehr alte Frau schildert.

EINE VIOLINE, DIE DEN ROSENKRANZ BETET

Zu den geheimnisvollen Meisterwerken der Barockmusik, die am schwierigsten zu deuten sind, gehören *Rosenkranz Sonaten*, die erst 1890 durch Zufall in der Bayerischen Staatsbibliothek in München entdeckt wurden: Es handelt sich um ein sorgfältig zusammengestelltes und mit wertvollen Illustrationen versehenes Manuskript des Komponisten Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 - 1704). Im Gegensatz zu seinen anderen Werken und Sonaten hat er sich nie darum kümmern, sie zu veröffentlichen. Die Rosenkranz-Sonaten bilden einen faszinierenden Zyklus und nehmen eine Sonderstellung in der Geschichte der Violine ein, denn hier wird sie mit vierzehn verschiedenen Skordaturen, d.h. von der Norm abweichenden Stimmungen, gespielt. Musikwissenschaftler neigen zur Annahme, dass Biber das Manuskript zunächst nur für den persönlichen Gebrauch aufbewahrt und erst später dem Salzburger Erzbischof, bei dem er tätig war, geschenkt habe. Auf die Sonaten folgte eine Passacaglia für Violine solo, das einzige Werk der Reihe mit genormter Stimmung der Violine. Der im August 1644 in Böhmen geborene Komponist starb 1704 in Salzburg, wo er lange Jahre die Stelle des Kapellmeisters innehatte; der große englische Reisende und Musikwissenschaftler Charles Burney vertritt die Ansicht, dass Biber „*der größte Geiger und Komponist für Violine des 17. Jahrhunderts*“ gewesen sei. Das könnte manchem als Übertreibung erscheinen, denn es würde bedeuten, Persönlichkeiten vom Schlag eines Arcangelo Corelli zu ignorieren, weist aber zweifelsfrei darauf hin, dass Biber einen entscheidenden Einfluss auf die Entstehung der deutschen Violinschule ausübte. Neben einer umfangreichen Instrumentalproduktion hinterlässt er uns viel geistliche Musik, unter der die „*Missa Salisburgensis*“ für 53 Stimmen hervorsteht, die offensichtlich von der venezianischen Mehrchörigkeit inspiriert ist – das lässt die Anordnung von mehreren Chören und Instrumentengruppen im Salzburger Dom vermuten, wo heute noch vier Orgeln an den Seiten des Altars vorhanden sind.

Es war keineswegs üblich, den fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes Instrumentalkompositionen zu widmen. Wahrscheinlich wurde die Komposition der um 1678 vollendeten

o Signore, che il tuo servo vada in pace secondo la tua parola; perché i miei occhi han visto la tua salvezza, preparata da te davanti a tutti i popoli, luce per illuminare le genti e gloria del tuo popolo Israele" (Luca 2,29); poi, rivoltosi a Maria, parla della missione di Gesù anticipando future sofferenze. Nell'affresco il destino del Messia è rappresentato, nella parte superiore della scena, dall'agnello simbolo sacrificale per eccellenza che trattiene con lo zoccolo destro il vessillo della risurrezione e, nella parte inferiore, dall'ostia sospesa sopra il calice, emblema della Passione e della morte di Cristo. La figura che compare alle spalle della Madonna è stata associata alla profetessa Anna, sebbene le sue fattezze non concordino con la descrizione dell'evangelista Luca che ne parla come di una donna molto anziana.

UN VIOLINO CHE PREGA IL ROSARIO

Tra i capolavori più misteriosi che il barocco musicale ci abbia lasciato nel loro significato, le *Rosenkranz Sonaten* furono ritrovate casualmente solo nel 1890 presso la Bayerische Staatsbibliothek di München: trattasi di un manoscritto accuratamente redatto, accompagnato da pregevoli raffigurazioni e compilato di proprio pugno dall'autore Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 – 1704), che a differenza di come fece per altre sue opere e sonate, non si preoccupò mai di pubblicarle. Le Sonate del Rosario formano un'affascinante opera ciclica e occupano una posizione unica nella storia del violino, suonato attraverso l'uso di quattordici diverse scordature. I musicologi tendono a preferire l'ipotesi che Biber le avesse tenute per uso personale e che solo più tardi avesse donato il manoscritto all'arcivescovo salisburghese presso cui operava. Alle sonate seguiva una Passacaglia per violino solo, unica opera della serie con una accordatura del violino nuovamente standard. L'autore, nato nell'agosto 1644 in Boemia, morì nel 1704 a Salisburgo dove aveva ricoperto per anni la carica di Kappellmeister; il grande viaggiatore e musicologo inglese Charles Burney afferma che Biber fu *"il più grande violinista e compositore per violino del XVII secolo"*. Quella che per molti potrebbe sembrare un'esagerazione, rea di ignorare personaggi del calibro di Arcangelo Corelli, senza ombra di dubbio rileva il fatto che Biber esercitò un'influenza determinante sulla formazione della scuola violinistica tedesca: oltre ad una vasta produzione strumentale, ci lascia molta musica sacra tra la quale spicca la *"Missa Salisburgensis"* a 53 voci, ispirata probabilmente alla policoralità veneziana nella dislocazione di cori e strumenti nella basilica di Salisburgo, che ancora oggi presenta quattro organi su quattro pulpiti ai lati dell'altare.

Non era certamente usuale dedicare composizioni strumentali ai quindici misteri del Rosario: probabile che la composizione delle sonate, terminata intorno al 1678, fu incoraggiata dall'Arcivescovo di Salisburgo, acceso promotore della diffusione dei misteri mariani e membro della Confraternita del Rosario fondata nel 1673. Nei brani che alternano passaggi dalla grande cantabilità ad altri di estremo virtuosismo, Biber utilizza corde doppie in intricati passaggi polifonici, esplorando le varie possibilità della scordatura, ovvero sistemi di accordature non convenzionali dello strumento che permettevano di ottenere particolari

Sonaten durch den Erzbischof von Salzburg angeregt, der ein eifriger Förderer der Marienverehrung und Mitglied der 1673 gegründeten Rosenkranzbruderschaft war. In den Stücken, in denen sich gut singbare und außergewöhnlich virtuose Passagen abwechseln, verwendet Biber Doppelsaiten für die komplizierten polyphonen Passagen und erforscht die verschiedenen Möglichkeiten der Skordatur, d.h. unkonventionelle Stimmungen des Instruments, die besondere klangliche Effekte auf der Violine ermöglichen. Jede Sonate verlangt eine andere Stimmung: von den fünf Sonaten zur Meditation über den Freudenreichen Rosenkranz, über das Trauma der Schmerzhafte Mysterien zu den Glorreichen, die schließlich den Geist erheben. Für Biber war die Wahl der unterschiedlichen Stimmungen auch eine Frage des Ausdrucks. Sie zwingt den Ausführenden, das Instrument mit dem Halten der Saitenspannung auf eine harte Probe zu stellen. Auf diese Weise entsteht während des Spiels eine Art Parallele zu den immer schmerzhafter werdenden Ereignissen im Leben Christi, vom Weg zum Kalvarienberg bis zur Verklärung in den Sätzen nach der Auferstehung: *„Würde man sie mit einer Geige in normaler Stimmung spielen, hätten die in der Partitur notierten Klänge keinen harmonischen oder melodischen Sinn, wenn man aber die Saiten stimmt wie verlangt, erschließt sich ‚Mysterium‘ unseren Ohren genau richtig“*, schreibt der Komponist in der Widmung am Anfang des Manuskripts. Wie vom Betenden wird auch vom Geiger ein Akt des Glaubens verlangt, nämlich darauf zu vertrauen, dass das, was beim Lesen der Noten unsinnig aussieht, sich beim Spielen und Zuhören als richtig herausstellen würde. Manche sehen in Bibers Skordaturen eine Keplersche Vision und schreiben jeder von ihnen die symbolische Harmonie eines Planeten zu: „eine himmlische Sphärenharmonie“, die die irdische Musik weiter zu erheben vermag, sie näher zu Gott zu bringen. Das Schema der Sonaten ist sehr frei, mit häufigen tänzerischen Sätzen und Variationen, Chaconne, zyklischen Bässen und Tempi in Fugenform, also nicht dem üblichen Schema der Kirchensonate folgend. Es hat den Anschein, dass Biber sie für eine private, sehr persönliche Aufführung oder für einige wenige Marienverehrer komponiert hat, eine Art profanes Gebet, ausgeführt mit der Violine. Unter diesen Sonaten finden wir auch welche, die mit der Begegnung Marias mit ihrer Cousine Elisabeth und mit der Darbringung Christi im Tempel Bezug nehmen.

effetti timbrici sul violino. Ogni sonata ne impiega una diversa: dalla meditazione delle cinque sonate dei Misteri Gaudiosi si passa al trauma mistico di quelli Dolorosi per poi elevare lo spirito attraverso quelli Gloriosi. La scelta della scordatura fu per Biber anche espressiva, obbligando l'esecutore a mettere a dura prova lo strumento nel sostenere una tensione delle corde: in tal modo si creava nei misteri una sorta di parallelo con gli avvenimenti sempre più dolenti della vita di Cristo, dal cammino verso il Calvario fino alla trasfigurazione nei movimenti seguenti alla Resurrezione: *“se si suonassero con un violino in normale accordatura, i suoni iscritti in partitura non avrebbero alcun senso armonico e melodico, basta invece accordarlo come richiesto ed il “mistero” si svela corretto alle nostre orecchie”*, scrive il compositore nella dedica iniziale del manoscritto. Come al credente per i misteri mariani, così anche al violinista era chiesto un atto di fede nel suonare i brani, confidando che ciò che leggeva come insensato sul pentagramma, in realtà sarebbe risultato corretto all'atto esecutivo e dell'ascolto. C'è poi chi vede nelle scordature usate da Biber una visione kepleriana, attribuendo a ognuna di esse il significato simbolico di un'armonia dei pianeti: “un'armonia celeste delle sfere” in grado di elevare ulteriormente la musica terrena avvicinando a Dio. Lo schema delle sonate è molto libero, con frequenti movimenti di danza e variazioni, ciaccone, bassi ciclici e tempi in forma fugata: non seguendo quindi lo schema della sonata da chiesa, pare che Biber le abbia composte per un'esecuzione privata, molto personale o per pochi devoti alla Madonna, una sorta di preghiera profana attraverso il violino. Troviamo così tra le sonate anche quelle associate all'incontro di Maria con la cugina Elisabetta e la presentazione di Gesù al tempio.



MADONNA DELLA MELA



Ignoto

Inizio XV secolo

Scultura lignea policroma e dorata, misure 70 x 140 cm

Altare maggiore

MADONNA MIT APFEL

Unbekannt

Frühes 15. Jahrhundert

Polychrome und vergoldete Holzskulptur, Maße 70 x 140 cm

Hochaltar

Kirche Mariä Heimsuchung und Hl. Antonius – Malborghetto

MADONNA MIT APFEL

Im Jahr 1751 wurde dank einer Schenkung von Martin Johann, Ritter von Strahlendorf, der Hochaltar in der Kirche Mariä Heimsuchung und des Heiligen Antonius in Malborghetto errichtet und in der zentralen Nische des Altars eine Statue der Madonna mit Apfel, ein im Kanaltal einzigartiges Motiv, aufgestellt.

Giuseppe Marchetti war der erste, der 1958 auf dieses Werk aufmerksam wurde und vermutete, dass es aus Bayern nach Friaul gebracht wurde (G. Marchetti, *La scultura medievale in Friuli*, in *Mostra di Crocifissi e di Pietà medioevali del Friuli*, Udine, 1958, S. 38). Laut Bergamini könnte es sich um ein Werk der Salzburger Schule handeln, „... wegen der Bewegung und der dichten und gewundenen Faltung“ (Bergamini, 1991), typische Merkmale des sogenannten *Weichen Stils*. Dieser Stil verbreitete sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts in weiten Gebieten Mittel- und Osteuropas und prägte die gesamte künstlerische Produktion Mitteleuropas und Norditaliens. Zu den charakteristischen Ausdrucksformen der plastischen Kunst dieser Zeit gehören die *Schönen Madonnen*, wie jene von Malborghetto und die *Vesperbilder*.

Bei der von Sara Dalla Valle durchgeführten Restaurierung, kamen Neuanfertigungen und Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert zum Vorschein, wie die silbernen Kronen und die Neubemalung des Kleides, des Teints und der Haare. Mitte des 20. Jahrhunderts hingegen wurde Purpur auf den Mantel aufgetragen und das Kleid ein weiteres Mal übermalt. Die Reinigung brachte die Vergoldung in Blattgold und Stanzgravuren mit floralen Motiven auf dem Mantel und Teile in Lack auf Blattsilber, ebenfalls mit gravierten und vergoldeten floralen Motiven, zum Vorschein.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

„Du darfst essen von allen Bäumen des Gartens, aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn an dem Tage, da du von ihm isst, musst du des Todes sterben“ (Genesis 2,17)

Die Madonna, die in der Mitte des Hochaltars von Malborghetto thront, geschmückt mit dem königlichen Symbol der Krone, hält das Jesuskind am Arm und einen Apfel in der rechten Hand. Jesus, der Messias, der in die Welt kam, um die Menschheit von ihren Sünden zu erlösen, streckt seine kleine Hand nach dem Apfel aus, dem Symbol für die Erbsünde schlechthin.

Chiesa della Visitazione di Maria e S. Antonio – Malborghetto

MADONNA DELLA MELA

Nel 1751, grazie alla donazione di Martin Johann cavaliere di Strahlendorf, viene eretto l'altare maggiore nella chiesa della Visitazione di Maria e Sant'Antonio di Malborghetto e nella nicchia centrale dell'altare viene posta una statua di epoca precedente raffigurante la Madonna della mela, un soggetto che rappresenta un unicum in Valcanale.

Fu per primo Giuseppe Marchetti, nel 1958, a notare quest'opera e supporre una sua importazione dalla Baviera (G. Marchetti, *La scultura medievale in Friuli*, in *Mostra di Crocifissi e di Pietà medioevali del Friuli*, Udine, 1958, p. 38); secondo Bergamini può essere opera di scuola salisburghese, «(...) per l'andamento mosso e per il piegheggiare fitto e sinuoso» (Bergamini, 1991), tipici caratteri del cosiddetto *Weicher Stil*. Questo stile si diffuse all'inizio del Quattrocento in vaste zone dell'Europa centro-orientale e caratterizzò tutta la produzione artistica del centro Europa e del Nord Italia. Fra le espressioni più caratteristiche della produzione plastica di questo periodo vanno ricordate le *Schöne Madonnen*, come l'opera di Malborghetto ed i *Vesperbilder*.

Durante il restauro, eseguito da Sara Dalla Valle, sono emersi rifacimenti e aggiunte ottocentesche, come le corone in argento e le ridipinture della veste, degli incarnati e dei capelli. A metà Novecento risaliva invece la stesura di porporina sul manto ed un'ulteriore ridipintura della veste. La pulitura ha consentito di riportare alla luce la doratura in foglia d'oro con incisioni a punzone a motivi floreali sul manto, e le parti a lacca su foglia d'argento con motivi floreali incisi e dorati.

ANALISI ICONOGRAFICA

“Tu potrai mangiare di tutti gli alberi del giardino, ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, quando tu ne mangiassi, certamente moriresti” (Genesi 2,17)

La Madonna che troneggia al centro dell'altar maggiore di Malborghetto, insignita del simbolo reale della corona, tiene in braccio il Bambino ed esibisce nella mano destra una mela. Gesù, il Messia venuto al mondo per redimere i peccati dell'umanità, protende la manina verso il pomo, simbolo per eccellenza del peccato originale.

Der Apfel wird mit der Frucht assoziiert, die in der Genesis Eva zur Sünde verleitet. Es ist die Frucht des Baumes, den der Herr im Garten Eden gepflanzt und dem Mensch übergeben hat, damit er ihn bewache und pflege, ohne jedoch seine Früchte zu essen. Im biblischen Text kommt der Begriff Apfel nicht vor; die Genesis spricht von der Frucht des Baumes der Erkenntnis des Guten und Bösen, vom lateinischen *malum*, einem Wort, das sowohl mit dem Begriff böse als auch mit Apfel übersetzt werden kann. Aus der doppelten Bedeutung ergibt sich somit die Ableitung der Fruchtart.

In diesem ikonographischen Modell wird der Apfel manchmal durch den Granatapfel ersetzt, einer weiteren symbolträchtigen Frucht. Einigen Experten zufolge repräsentiert er die Kirche, die viele Völker unter demselben Glauben vereint, so wie die Schale des Granatapfels viele Kerne umschließt. Andere, die den roten Saft der Frucht mit dem Blut des Erlösers assoziieren, sehen den Granatapfel als Symbol für die Passion Christi. In der antiken Mythologie ist er die Frucht der Proserpina (Göttin der Unterwelt), ein Symbol für Tod und Auferstehung, und wird später in die mittelalterliche christliche Symbolik übersetzt als Sinnbild der Auferstehung.

Auch im *Hohelied* wird der Granatapfel mehrfach erwähnt: „*Deine Knospen sind ein Garten von Granatäpfeln mit den köstlichsten Früchten*“ (Genesis 4,13), dort spielt er auf die Keuschheit Marias an.

AUS DEM LAUDARIUM VON CORTONA „AVE DONNA SANTISSIMA“

Das Bild des Apfels als das Symbol der Erbsünde schlechthin findet nicht ohne weiteres Eingang in das Repertoire der Kirchenmusik, da die Texte, in denen auf die Frucht des Baumes der Erkenntnis Bezug genommen wird, in der Liturgie nicht vorkommen. Nur diese hatten im Laufe der Jahrhunderte das Privileg, so viele musikalische Verkleidungen zu erhalten, eben weil sie im Gottesdienst Verwendung finden. Man muss schon bis ins Mittelalter zurückgehen, um in der Musik Spuren dieser Frucht mit ihren vielen Bedeutungen zu finden.

Wenden wir uns also der Gattung der Lauda zu, einem für die italienische Halbinsel typischen geistlichen Gesang, in der Volkssprache und mit volkstümlichem Charakter, religiös, aber außerliturgisch, der um 1200 aufblühte und sich dann über die Jahrhunderte bis 1700 entwickelte. Insbesondere die Lauda aus dem 13. Jahrhundert gehört zur franziskanischen Spiritualität und war ein Prozessions- und Bußgesang in den sogenannten „Compagnie dei Laudesi“, die im kommunalen Umfeld Mittelitaliens weit verbreitet waren. Diese Kompositionen wecken einfache, innige Gefühle für die Passion Christi und die Marienverehrung. Die Texte von Jacopone da Todi (ca. 1236 - 1306) sind am repräsentativsten für einen radikalen Eifer, der oft an Ketzerei grenzt. Es handelt sich um volkstümliche Literatur, in der die Sehnsüchte der Massen zum Ausdruck kommen. Sie hoffen auf ein Leben nach dem Tod, aber sie drängen auch auf eine Erneuerung der

La mela è associata al frutto che nella Genesi induce Eva a compiere peccato, il frutto dell'albero piantato dal Signore nel giardino dell'Eden e consegnato all'uomo per custodirlo e coltivarlo senza mangiarne i frutti. Nel testo biblico il termine mela non viene esplicitato; il pomo dell'Eden, di cui si parla nella Genesi, è il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male, dal latino *malum*, parola che può essere tradotta sia con il termine male sia con mela. Dal doppio significato nasce quindi la deduzione del tipo di frutto.

In questo modello iconografico, a volte, la mela è sostituita dal melograno, frutto fortemente simbolico. Secondo alcuni studiosi esso rappresenta la chiesa che unisce sotto la stessa fede popoli diversi, così come il melograno trattiene al suo interno, sotto la buccia, i suoi molti chicchi. Altri, associando il succo rosso del frutto al sangue del Redentore, vedono nel melograno il simbolo della Passione di Cristo. Nella mitologia antica è il frutto di Proserpina, laddove il melograno è simbolo di morte e resurrezione, poi tradotto nel simbolismo cristiano medioevale come emblema di Risurrezione.

Citato più volte nel Cantico dei Cantici, *“I tuoi germogli sono un giardino di melagrane con i frutti più squisiti”* (Genesi 4,13) il melograno allude alla castità di Maria.

DAL LAUDARIO DI CORTONA “AVE DONNA SANTISSIMA”

L'immagine della Mela quale simbolo per eccellenza del peccato originale non entra facilmente nel repertorio della musica sacra, in quanto i testi nei quali si fa riferimento al frutto dell'albero della conoscenza non sono annoverati tra quelli utilizzati durante la liturgia. Sono questi ultimi, nei secoli, ad aver avuto il privilegio di tanti rivestimenti musicali proprio perché a servizio delle funzioni sacre. Dobbiamo così spingerci indietro fino al Medioevo per trovare traccia nella musica di questo frutto dai molteplici significati.

Rivolgiamo così la nostra attenzione alla Lauda, canzone spirituale tipica della penisola italiana, in lingua volgare e di carattere popolare, religiosa ma extraliturgica, fiorita nel 1200 e sviluppata poi attraverso i secoli fino al 1700. In particolare la Lauda duecentesca appartiene alla spiritualità francescana e fu canto processionale e di preghiera penitenziale nelle cosiddette “Compagnie dei Laudesi” diffuse nell'ambiente comunale dell'Italia centrale: questi componimenti tendono ad ispirare sentimenti semplici e fervidi, sul tema della passione di Cristo e del culto della Vergine. I testi di Jacopone da Todi (ca. 1236 – 1306) sono i più rappresentativi di un fervore radicale, che spesso sconfinava nell'eresia: è letteratura popolare che esprime le aspirazioni delle folle, che cercavano non solo speranza in una vita ultraterrena ma che spingevano per un rinnovamento della società, fondando la convivenza umana sull'uguaglianza, sull'amore e sulla giustizia, in aderenza ai principi del Vangelo. Questo movimento anti sistema feudale si accompagna dal secolo XI al XIII ad un progressivo affermarsi della borghesia nella vita del Comune. Sul piano religioso i popolani rivendicano una religione più intima e spingono all'abolizione del latino in favore del “volgare”, la lingua di tutti, anche nella liturgia. Attraverso le confraternite laiche i territori dell'Italia centrale sono pervasi da un anelito di riforma morale

Gesellschaft, ein menschliches Zusammenleben, das auf Gleichheit, Liebe und Gerechtigkeit beruht, in Anlehnung an die Prinzipien des Evangeliums. Diese Bewegung gegen das Feudalsystem ging vom 11. bis zum 13. Jahrhundert mit der Entwicklung und Etablierung des Bürgertums in den Kommunen einher. Auf religiöser Ebene forderte das einfache Volk eine persönlichere Religion und drängte auf die Abschaffung des Lateinischen zugunsten der „Vulgärsprache“, der Sprache aller, auch in der Liturgie. Durch die Laienbruderschaften wurden die Gebiete Mittelitaliens von einer Sehnsucht nach moralischer Reform durchdrungen, die aus dem Volk kam. Diese Bewegungen hatten nicht immer häretischen Charakter: Der heilige Franz von Assisi und sein Orden brachten eine glückliche Synthese von inniger Volksfrömmigkeit und leidenschaftlichem Mystizismus mit katholischer Orthodoxie hervor.

Der berühmte Codex Cortonese 91, der offenbar vor 1297 entstanden ist, scheint das älteste der Manuskripte mit Melodien der Laudi zu sein, der älteste *corpus* vertonter italienischer Texte. Er besteht aus 44 Melodien, wobei die Texte nicht zufällig angeordnet sind: die ersten sechzehn haben mit Maria zu tun, die anderen folgen in etwa dem liturgischen Kalender, mit dem Zusatz einiger Heiligen-Gedenktage. Als eine für die Allgemeinheit bestimmte Gesangsform ist die Lauda streng monodisch und die Beziehung zwischen Text und Melodie ist syllabisch (jeder Ton eine Silbe) oder spärlich verziert; die Form ist strophisch mit einem Refrain, wahrscheinlich von der Ballade troubadourischen Ursprungs entlehnt. Die Melodien offenbaren eine ungeahnte Vielfalt: Vom Volkslied bis zur raffinierten Modulation; vom schlichten Prozessionsgesang bis zum Tanzlied; vom erzählenden Gesang auf wiederholten Noten bis zu einem Ton, der einmal aufgeregt, einmal entspannt, dann, wieder gelassen und zuversichtlich ist. Die Notation der Laudi ist quadratisch-mensural, auf einem im Allgemeinen vierlinigen Notensystem. Das bedeutet, dass wir eine klare Angabe der jeweiligen Tonhöhe haben; die rhythmische Gestaltung wird hingegen durch die Metrik des Textes bestimmt – die betonte Silbe gibt die Zeiteinheit vor, die Werte der unbetonten Silben passen sich an.

„Ave, donna santissima“ ist eines der schönsten Marienloblieder im Codex von Cortona, sowohl wegen der Zartheit der Melodie als auch wegen des Textes. Mit ziemlicher Sicherheit wurde er von einem theologisch gebildeten Gläubigen verfasst angesichts des poetischen Textes, des reichen Wortschatzes und der vielen präzisen Verweise auf mittelalterliche marianische Konzepte. Es besteht aus einundzwanzig Vierzeilern in achtsilbigen Versen, mit einer Reimstruktur *x x / a a a x / b b b x /* usw. Der Reim steht immer auf einem Superlativ: Was als *Klischee* erscheinen mag, ist hier ein poetischer Kunstgriff, der sich perfekt in den Rhythmus der Lauda einfügt. Zunächst würdigt der Laudator die „himmlische Tugend“, die auf die Jungfrau herabgekommen ist, und erklärt mit dem Gleichnis vom Licht, das zwar durch das Fenster bricht, sie aber unversehrt lässt, die Empfängnis Mariens (V. 5 - 22), dann zählt er einige Attribute aus der Lauretanischen Litanei auf, zu denen auch die uns interessierende Passage gehört.

che viene dal popolo. Non sempre questi movimenti ebbero un carattere ereticale: San Francesco d'Assisi e il suo Ordine esprimono una sintesi felice di fervida religiosità popolare e appassionato misticismo con l'ortodossia cattolica.

Il celebre codice Cortonese 91, confezionato a quanto pare prima del 1297, sembra essere il più antico dei manoscritti recanti le melodie delle Laude, il *corpus* più antico di testi italiani musicati. Trattasi di 44 melodie, con i testi disposti non casualmente: le prime sedici sono mariane, le altre seguono approssimativamente il calendario liturgico con l'aggiunta di alcune santorali. Essendo una forma di canto destinata al volgo, la lauda è rigorosamente monodica e il rapporto tra testo e melodia è sillabico o parcamente ornato; la forma è strofica con un ritornello, probabilmente mutuato dalla ballata di origine trobadorica. Le melodie rivelano una varietà insospettata: dal canto popolare alla modulazione raffinata; dall'intonazione processionale semplice e austera alla canzone a ballo; dal cantare narrativo su note ribattute al tono ora concitato, ora disteso, ora ancora sereno e sicuro. La notazione delle laude è quadrata amensurale, su rigo generalmente tetralineo: questo significa che abbiamo una chiara indicazione dell'altezza relativa dei suoni; il loro disegno ritmico è invece determinato dalla metrica del testo, che fa della sillaba accentata l'unità di tempo cui si adeguano i valori dei gruppi di sillabe non accentate.

“Ave, donna santissima” è fra le più belle laudi mariane del codice cortonese, sia per la dolcezza della melodia che per il testo, scritto quasi certamente da un fedele con una profonda cultura teologica, viste la scorrevolezza poetica, la ricchezza di termini, i molti e puntuali riferimenti a concetti mariani medievali. Trattasi di ventuno quartine di versi ottonari, con struttura rimica **xx / a a x / b b b x** / etc. La rima è sempre su un superlativo: quello che potrebbe sembrare un cliché è qui invece un artificio poetico che si innesta perfettamente nel ritmo della lauda. Dopo aver celebrato la “vertù celestiale” che discese sulla Vergine e aver proposto la similitudine della luce che, pur fendendo le vetrate le lascia intatte, per spiegare il concepimento di Maria (vv. 5 – 22), il laudista elenca alcuni attributi che rimandano alla tradizione delle litanie lauretane cui appartiene anche il passaggio per noi interessante.

*Tu se' porta e tu se' domo:
di te naqque Diu et homo,
arbore col dolçe pomo,
ke sempre sta florissima.*

Maria è colei che ci apre alla salvezza, ma anche il “luogo” di questa salvezza. Sono le stesse immagini che ci suggeriscono le Litanie quando si prega la Vergine appellandola “sede della sapienza, tempio dello Spirito Santo, tabernacolo dell'eterna gloria, dimora tutta consacrata a Dio, casa d'oro, porta del cielo”. Qui il concetto della mela è utilizzato non come simbolo del peccato originale ma con quello di “inseminato ventre”: all'interno del frutto ci sono i suoi semi senza che qualcuno ne abbia violato la polpa. La mela, anche nella veste di melagrana, si trova spesso nella Bibbia. Nell'Esodo la ritroviamo a decorare le vesti del sommo sacerdote, simbolo della benedizione di Dio; nel libro dei Re sono descritte le melagrane raffigurate sui capitelli del

*Tu se' porta e tu se' domo:
di te naqqe Diu et homo,
arbore col dolçe pomo,
ke sempre sta florissima.*

Maria ist diejenige, die uns die Erlösung eröffnet, aber sie ist auch der „Ort“ dieser Erlösung. Es sind dieselben Bilder, die uns in den Litaneien begegnen, wenn zur Jungfrau Maria gebetet wird: als „Sitz der Weisheit, Tempel des Heiligen Geistes, Tabernakel der ewigen Herrlichkeit, gottgeweihte Wohnung, Haus aus Gold, Tor zum Himmel“ wird sie bezeichnet. Hier wird der Begriff des Apfels nicht als Symbol der Erbsünde verstanden, sondern als das des „befruchteten Schoßes“: Im Inneren der Frucht befinden sich die Kerne, ohne dass jemand ihr Fruchtfleisch verletzt hätte. Der Apfel, auch in Gestalt des Granatapfels, kommt in der Bibel häufig vor. Im Exodus finden wir ihn auf den Gewändern des Hohepriesters, als Symbol für den Segen Gottes; im Buch der Könige wird beschrieben, dass Granatäpfel auf den Kapitellen von Salomos Tempel in Jerusalem abgebildet waren, um den Bund mit Gott anzuzeigen. Aber erst im *Hobelied* erreicht der Granatapfel seine höchste symbolische Bedeutung: Hier wird er zum Symbol für treue und fruchtbare Liebe, für die Intensität der Beziehung, für die Schönheit der Geliebten. Die Granatapfelbäume blühen im Garten, dem Ort der Liebe, und der Geliebte sieht in seiner Frucht das Symbol des Lebens, der Fruchtbarkeit und des Glücks, das seine Braut überbringt. Maria ist also nicht der Garten der Erbsünde, sondern ein keuscher und unberührter Ort, immer in Blüte, ein Baum, an dem der süße Apfel wächst.

Für die zwei Verse der Reprise sind die musikalischen Formteile A und B kennzeichnend, für die Strophen die Teile C D E B. Zur Verwendung von Instrumenten zur Begleitung des Laude-Gesangs sind die Zeugnisse eher spärlich und stammen aus einer späteren Zeit als das Repertoire von Cortona. Für den Kauf von Geigen und Portativ-Organen existieren noch einige Zahlungsbelege, die direkt mit der Bruderschaft von Santa Maria delle Laude von Cortona in Verbindung gebracht werden können. Wahrscheinlich wurden aber schon immer kleine Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente für diese Form des andächtigen Gesangs verwendet, besonders bei Prozessionen oder Zeremonien unter freiem Himmel. Diese Praxis geht vermutlich auf die weltliche Musik der Gaukler und Spieler zurück, die im Mittelalter aus den Kirchen verbannt waren. Schriftliche Belege fehlen, da für liturgische Riten und die Begleitung von Gesangsstimmen nur die Orgel zugelassen war. Vergessen wir nicht, dass selbst Dante – ein Amateurmusiker – in der *Göttlichen Komödie* zahlreiche musikalische Hinweise liefert; Boccaccio beschreibt im *Dekameron* minutiös Aufführungen von Tanzliedern oder Instrumentalstücken, bei denen immer wieder ein „leuto“ (Laute) oder eine „viuola“ (Geige) auftauchen. Daher kann man sich die Ausführung der Laudi vermutlich so vorstellen, dass sie von instrumentalen Passagen eingeleitet wurde, begleitet vom Bordun, der die Intonation unterstützte, manchmal sogar mit einer spontanen Polyphonie in der Art eines mittelalterlichen *Organum* ausgeführt, wo die „verschiedenen Stimmen“ nichts anderes sind als Parallelen, die sich aus den verschiedenen Stimmlagen der Sänger ergeben.

Tempio di Salomone a Gerusalemme ad indicare l'alleanza con Dio. Ma è nel *Cantico dei Cantici* che il melograno raggiunge la massima carica simbolica: qui diviene simbolo dell'amore fedele e fecondo, dell'intensità della relazione, della bellezza dell'amata. Nel giardino, luogo dell'amore, fioriscono i melograni e l'amato scorge nel suo frutto il simbolo della vita, della fertilità e della felicità di cui è portatrice la sua sposa. Maria non è quindi il giardino del peccato originale, ma è luogo casto e intatto, sempre in fiore, albero dove cresce il dolce pomo.

Musicalmente la ripresa è caratterizzata da due elementi A e B per i due versi, le strofe dagli incisi C D E B. Riguardo all'utilizzo di strumenti per l'accompagnamento del canto delle laude, le testimonianze sono piuttosto scarse e risalgono ad un'epoca più tarda rispetto al repertorio cortonese; esistono alcuni documenti di pagamento per l'acquisto di vielle e organi portativi direttamente relazionabili alla Confraternita di Santa Maria delle Laude di Cortona. E' probabile quindi che piccoli strumenti a fiato, a corde e percussioni fossero da sempre utilizzati per questa forma di canto devozionale, soprattutto durante le processioni o le cerimonie all'aperto, una pratica mutata dalla musica profana di tanti giullari e suonatori che nel Medioevo erano stati banditi dalla chiesa. Testimonianze scritte che mancano, dal momento che solo l'organo era ammesso a pieno titolo nei riti liturgici e nell'accompagnamento delle voci. Non dimentichiamo che lo stesso Dante – musicista dilettante, fornisce numerosi riferimenti musicali nella *Divina Commedia*; Boccaccio nel *Decameron* descrive minuziosamente esecuzioni di canzoni a ballo o brani strumentali dove compaiono regolarmente un "leuto" o una "viola". E' quindi probabile immaginare l'esecuzione della lauda introdotta da passaggi strumentali, accompagnata da bordoni che ne sostenevano l'intonazione, eseguita a volte anche con una polifonia spontanea alla stregua degli *organa* medioevali, dove le "voci diverse" non sono altro che parallelismi derivanti dai registri vocali differenti di chi canta.

Curiosità: Recentemente è stato scoperto "L'Adamo", oratorio a tre voci ad opera di Ippolito Ghezzi (1650 – ca. 1709), maestro di cappella del duomo di Montepulciano dal 1679 al 1700. Dobbiamo arrivare alla fine del Seicento per vedere nuovamente una mela in musica, questa volta come simbolo del peccato, tra i tre personaggi: Adamo (tenore), Eva (Soprano) e Dio (Basso).

Kuriosität: Erst kürzlich wurde „L'Adamo“ entdeckt, ein dreistimmiges Oratorium von Ippolito Ghezzi (1650–ca. 1709), Kappellmeister der Kathedrale von Montepulciano von 1679 bis 1700. Wir müssen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gehen, um in der Musik wieder einen Apfel zu sehen, dieses Mal als Symbol der Sünde, zwischen den drei Figuren: Adam (Tenor), Eva (Sopran) und Gott (Bass).

DAL CODICE CORTONESE 91

<i>Ave, donna santissima, regina potentissima!</i>	2	<i>Quando tu stavi in orare si for facti adunare: non dovè più dimorare, regina gentilissima.</i>	46
<i>La virtù celestiale colla gratia supernale en te, virgo virginale, discese benignissima.</i>	6	<i>Cognoscesti ben per certo ke lasciavi lo deserto: su nel cielo, k'era aperto, andasti, dilectissima!</i>	50
<i>La nostra redernptione prese encarnatione k'è sença corruptione de te, donna sanctissima.</i>	10	<i>In lor mani ti mutasti: credo ke t'adormentasti, ad altra vita traslatasti sempre mai securissima.</i>	54
<i>Stand' al mondo s ença 'I mondo tutto fo per te iocondo: lo superno e 'I profondo, e l'aere süavissima.</i>	14	<i>A costume k'era usitato si ebbero collocato lo suo corpo consacrato cum pietà grandissima.</i>	58
<i>Quasi come la vitrea quando li rai del sole la fiera (dentro passa quella spera k'è tanto splendidissima),</i>	18	<i>Sanc'Tomasso veramente non era collor presente: si venia tostamente davante a la bellissima.</i>	62
<i>stando colle porte kiuse en te Cristo se renchiuse: quando de te se deschiuse permansisti purissima.</i>	22	<i>Quando nel monte venia vidde la donna ke salia, li angeli sua compagnia, tutta l'aire plenissima.</i>	66
<i>Altresi per tua munditia venne 'I sol de la iustitia in te, donna di letitia, si foste preclarissima.</i>	26	<i>Ed elli plange e kiamò molto, de lacreme si lava 'I volto: «Thesauro ke mi se' tolto, gemma pretiosissima!70</i>	
<i>Tu se' porta e tu se' domo: di te naque Diu et homo, arbore col dolçe pomo, ke sempre sta florissima.</i>	30	<i>Già mai quince non me muto, si non mi dai del tuo aiuto: fà sì ke mi sia creduto, donna laudabilissima».</i>	74
<i>Per la tua scientia pura conservasti la scriptura: tutta gente s'assicura a te, donna purissima.</i>	34	<i>La raina si destrenghe: vidde ben ke non s'infigne, in presente si discinge, kè tanto è cortesissima.</i>	78
<i>Dimandasti per pietança de li apostoli consolança a la tña transmutança, lor compagnia carissima.</i>	38	<i>«Tomasso, questo te ne porta, colli apostoli ti confortà; di k'io so' viva, non so' morta: non fui mai sì baldissima!»</i>	82
<i>Però k'ellino eran giti per lo mondo dispartiti, per tuo prego for redditi davant'a te, gaudissima.</i>	42	<i>Ben si move a questo pacto per contar tutto lo facto, come areca 'I grand'acatto di la più nobilissima.</i>	86



Wie annuätig in der Mänetter scho
ß: die weisheit ist des Vatter große

MADONNA DEL LATTE O DEL SANGUE?



Ignoto (pittore carinziano)
XVII o XVIII secolo
Olio su tela, 94 x 71 cm
Aula, parete sud

MILCHMADONNA ODER BLUTMADONNA?

Unbekannt (Kärntner Maler)
17. oder 18. Jahrhundert
Öl auf Leinwand, 94 x 71 cm
Aula, Südwand

Kirche der Heiligen Philip und Jakob von Plezzut

MILCHMADONNA ODER BLUTMADONNA?

Plezzut ist ein Dorf mit ein paar Häusern entlang der Straße, die Tarvis mit Cave del Predil verbindet. Am nahegelegenen Rio Slizza sind ab den 1530er Jahren bis ins folgende Jahrhundert Handwerksbetriebe zur Herstellung von Schmiedeeisen historisch belegt. Die kleine Kirche der Heiligen Philip und Jakob an der Straße nach Raibl diente daher nicht nur den Bewohnern des kleinen Dorfes als Ort der Verehrung, sondern auch den Arbeitern und den Durchreisenden auf dem Weg zum Predil-Pass. Hier ist dieses Gemälde mit unbekannter Herkunft und Datierung erhalten, in Öl auf Leinwand ausgeführt, dann auf Holz aufgebracht und in einigen Teilen übermalt. Bemerkenswert sind Details auf Marias Krone und an den Bordüren ihrer Kleidung, die unter Verwendung von Pastiglia-Technik ausgeführt wurden.

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

In gremio matris sedet sapientia patris

Die sogenannte „Milchmadonna“ in der Kirche der Heiligen Philip und Jakob in Plezzut weist kuriose ikonographische Merkmale auf. Die charakteristischen Elemente dieser Madonna, barbusig, königlich gekleidet, gekrönt, in einem mit Sternen und Buchstaben besetzten Mantel, und ihren segnenden Sohn in den Armen haltend, erinnern deutlich an die *Blutmadonna* von Klatovy oder Klattau (deutsch) in Böhmen¹. Hierher gelangte die Verehrung dieser Madonna durch einem Schornsteinfeger aus Re im Vigezzo-Tal, wo auch heute noch eine wundertätige Madonna verehrt wird, die mit einer Legende verbunden ist.

Es wird erzählt, dass im Jahr 1494 in Re im Vigezzo-Tal ein Dorfbewohner namens Giovanni Zucono wütend war, weil er beim Spiel verloren hatte, und einen Stein gegen das Fresko der stillenden Jungfrau an der Außenwand der Kirche warf. Der Stein traf Marias Stirn, und Blut floss heraus. Das wundersame Ereignis wiederholte sich immer wieder – das war der Anlass für die Verehrung der „Blutmadonna“ und die häufige Reproduktion des wundertätigen Bildes. Kopien der Ikone von Re kamen dank der Bewegungen von Straßenhändlern, Malern und vor allem Schornsteinfegern aus dem Vigezzo-Tal, die in Tirol, Ungarn, Österreich, Deutschland und Tschechien tätig waren, überall dort in Umlauf. In das böhmische Klatovy gelangte das Bildnis von Re durch einen gewissen Rizolt, einen Schornsteinfeger in den Diensten der langobardischen Familie Borromeo, von der er als Gegenleistung für seine Arbeit eine Leinwand mit der Darstellung der Madonna des Blutes von Re erhielt. Rizolt nahm sie mit, als er dauerhaft

Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Plezzut

MADONNA DEL LATTE O DEL SANGUE?

Plezzut è un borgo di poche case lungo la strada che collega Tarvisio a Cave del Predil. Sul vicino Rio Slizza erano attivi storicamente magli e fucine, a partire dagli anni Trenta del Quattrocento fino al secolo successivo. La piccola chiesa dedicata ai Santi Filippo e Giacomo, posta sulla via per Raibl, fu quindi non solo edificio di culto per gli abitanti del piccolo paese, ma anche per i lavoranti e le carovane in transito per il passo del Predil. Qui è conservato questo dipinto, la cui provenienza e datazione non sono note, eseguito ad olio su tela e successivamente collocato su tavola e ridipinto in alcune parti. Notevole è la presenza di particolari eseguiti con l'utilizzo di pastiglia dorata sulla corona di Maria e sulle bordure delle vesti.

ANALISI ICONOGRAFICA

In gremio matris sedet sapientia patris

Nella piccola chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Plezzut si conserva una “Madonna del latte” che presenta curiose caratteristiche iconografiche. Gli elementi distintivi di questa Madonna a seno scoperto, regalmente vestita, coronata, col manto costellato di stelle e lettere, e con in braccio il Figlio benedicente, richiamano in maniera evidente la Madonna del Sangue di Klatovy o Klattau (ted.) in terra boema¹. Qui il culto per questa Madonna era stato portato da uno spazzacamino di Re in Val Vigizzo, ove tutt’oggi si venera una Madonna miracolosa a cui si lega una storia leggendaria.

Si narra che, nel lontano 1494 a Re in Val Vigizzo, un valligiano di nome Giovanni Zucono, adirato perché stava perdendo al gioco, scagliò un sasso contro l’affresco della Vergine allattante presente sul muro esterno della chiesa. Il sasso andò a colpire la fronte di Maria provocandone la fuoriuscita di sangue. Il fatto miracoloso si ripeté più e più volte dando origine alla devozione della “Madonna del sangue” e alla conseguente riproduzione dell’immagine miracolosa. Copie dell’icona di Re iniziarono a circolare soprattutto grazie agli spostamenti di venditori ambulanti, pittori e, in particolar modo, spazzacamini della Val Vigizzo, attivi in Tirolo, in Ungheria, in Austria, in Germania e in Cechia. Nella boema Klatovy l’immagine di Re venne portata da un certo Rizolt, spazzacamino al servizio della famiglia lombarda dei Borromeo, dai quali ricevette, in cambio dei suoi servizi, una tela raffigurante la Madonna del sangue di Re, che il Rizolt portò con sé quando si trasferì definitivamente a Klatovy. Nel 1658 dalla tela del Rizolt, passata in proprietà alla figlia, sgorgò del sangue. Il miracolo fu attestato

nach Klatovy zog und gab sie später das an seine Tochter weiter. Im Jahr 1658 floss Blut aus dem Gemälde des Rizolt. Der Prager Erzbischof bezeugte das Wunder, das Bild wurde in der Folge auf dem Hauptaltar der Kirche in Klatovy angebracht, und diese wurde zum Wallfahrtsort.

Eine interessante Hypothese über den möglichen Ursprung der Madonna von Plezzut bietet uns die Studie von Alexander Hepp², auf deren Grundlage man eine Beziehung zwischen dem Bild von Plezzut und der mächtigen Augsburger Handelsfamilie Fugger vermuten kann. Diese besaß Bergwerke, u.a. in Raibl (heute Cave del Predil), einem Bergbauzentrum, das eng mit Plezzut verbunden war und in dem wichtige Aktivitäten im Zusammenhang mit der Verarbeitung der geförderten Mineralien stattfanden. 1658 erwarben die Fugger das Gut Emersacker, einen Wallfahrtsort der Blutmadonn. Wenige Jahre später wurde Rudolf Schaumburg, verheiratet mit einer Fuggerin, neuer Besitzer von Emersacker und brachte das Madonnenbild aus seiner Heimatstadt Klattau ins Schloss. Nach seinem Tod wurde das Schloss an einen Protestanten verkauft, der das Bild aus dem Schloss entfernte und an einem Baum in der Vorstadt aufhängen ließ. Bald wurde das Bild in die Emersaker Pfarrkirche gebracht und so wurde auch dieser Ort zu einem Wallfahrtsort.

Eine Madonna, datiert 1688, die der von Plezzut ähnlich ist, befindet sich im nahe gelegenen Carnia, in Tualis (früher in Noiaretto). Der Historiker Claudio Lorenzini bringt die karnische Leinwand mit den Bewegungen der *Cramars* (karnische Wanderhändler) in Verbindung.

Da es keine spezifischen Dokumente gibt, die sich auf die Leinwand von Plezzut beziehen, und da der Autor des Gemäldes bis heute unbekannt ist, beschränken wir uns hier darauf, die stilistischen Ähnlichkeiten mit der Madonna von Klatovy und Noiaretto zu unterstreichen und die Unterschiede hervorzuheben: das Fehlen des Blutes auf der Stirn und der Text der Schriftrolle, der zudem das Ergebnis von späteren Retuschen sein könnte. Auf den Madonnenbildern von Re, Klatovy und Noiaretto lautet der lateinische Text in der Schriftrolle: „*in gremio matris sedet sapientia patris*“, (Im Schoß der Mutter sitzt die Weisheit des Vaters), auf dem von Plezzut hingegen steht ein deutscher Text: „*Siehe wie anmüetig in der Mütterschoss, die Weisheit sitzt des Vatergross*“, und in der Schriftrolle am unteren Bildrand ist zu lesen: „*O mein Jesus, o mein geliebtes Kind, sieh, wie groß die Menschen sind, die mit dir und deiner Mutter einen Blutpakt geschlossen haben.*“

1 Zur Bedeutung der Buchstaben auf dem Schleier siehe *La Madonna del sangue di Noiaretto. Un restauro, un recupero* in *Quaderno dell'Associazione N. 20-24* Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte, Andrea Moro Editore, 2020, S.41

2 *La Madonna del sangue di Noiaretto. Un restauro, un recupero* in *Quaderno dell'Associazione N. 20-24* Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte, Andrea Moro Editore, 2020, S.55-56-57.

dall'arcivescovo di Praga e il dipinto, in seguito collocato sull'altar maggiore della chiesa di Klatovy, divenne meta di pellegrinaggio.

Una interessante ipotesi circa la possibile provenienza della Madonna di Plezzut ci viene offerta dallo studio di Alexander Hepp² in base al quale si può ipotizzare una relazione tra l'immagine di Plezzut e la potente famiglia augustana dei Fugger, proprietari di miniere tra le quali anche Raibl (ora Cave del Predil), centro minerario strettamente collegato a Plezzut, ove si svolgevano importanti attività legate alla lavorazione dei minerali estratti. Nel 1658 i Fugger acquisirono la proprietà di Emersacker, luogo di pellegrinaggio di Maria von Blut. Pochi anni più tardi, Rudolf Schaumburg sposato con una Fugger, diventò il nuovo proprietario di Emersacker e portò nel castello la tela raffigurante la Madonna di Klattau, sua città d'origine. Alla sua morte il castello fu venduto ad un protestante che allontanò dal castello l'immagine sacra facendola affiggere ad un albero in periferia. Ben presto il quadro venne portato nella parrocchiale di Emersacker e il luogo divenne meta di pellegrinaggio.

Una Madonna, datata 1688, simile a quella di Plezzut si trova nella vicina Carnia, a Tualis (precedentemente a Noiaretto). Lo studioso Claudio Lorenzini mette in connessione la tela carnica con i movimenti dei *cramars* (emigranti carnici).

Non essendoci documentazioni specifiche riferite alla tela di Plezzut ed essendo, ad oggi, sconosciuto l'autore del dipinto, in questa sede ci limiteremo a sottolineare le somiglianze stilistiche con la Madonna di Klatovy e Noiaretto e a evidenziarne le differenze: l'assenza del sangue sulla fronte e il testo del cartiglio, che peraltro potrebbero essere frutto di successivi ritocchi. Infatti, mentre nelle Madonne di Re, Klatovy e Noiaretto la scritta del cartiglio è in latino: *IN GREMIO MATRIS SEDET SAPIENTIA PATRIS*, "In grembo alla Madre sta la sapienza del Padre", nella Madonna di Plezzut la scritta è in tedesco, "Siehe wie anmüetig in der Mütterschoss, die Weisheit sitzt des Vatergross", "Guarda come siede graziosa nel grembo della Madre la saggezza del Padre", così come la scritta presente sul cartiglio sottostante: "O mio Gesù, o mio amato Bambino, vedi come grandi sono gli uomini che con te e tua Madre hanno stipulato un patto di sangue."

1 Sul significato delle lettere sul velo si veda *La Madonna del sangue di Noiaretto. Un restauro, un recupero* in *Quaderno dell'Associazione N. 20-24* Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte, Andrea Moro Editore, 2020, p.41

2 *La Madonna del sangue di Noiaretto. Un restauro, un recupero* in *Quaderno dell'Associazione N. 20-24* Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte, Andrea Moro Editore, 2020, pp.55-56-57.



ECCE HOMO



Ignoto (pittore carinziano)

1744

Olio su tela, 98 x 65 cm

Collocato in sagrestia,

viene esposto in chiesa dalla prima domenica di Passione
sino al Sabato Santo.

ECCE HOMO

Unbekannt (Kärntner Maler)

1744

Öl auf Leinwand, 98 x 65 cm

Sakristei

Vom ersten Passionssonntag bis Karsamstag wird das Bild in der Kirche ausgestellt.

Kirche des Hl. Leonhard – Fusine in Valromana

ECCE HOMO

Unbekannt (Kärntner Maler)

IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

... und Pilatus spricht zu ihnen: „Sehet, welch ein Mensch!“

(Johannes 19,5)

Der „Ecce homo“ ist seit der Renaissance ein häufiges Thema in der sakralen Kunst; insbesondere um 1600 wurde das Bild des italienischen Malers und Radierers Guido Reni in Stichen und Lithographien in großer Zahl reproduziert. Mit Sicherheit diente es einem anonymen Maler, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Kärnten tätig war, als Vorlage. An ihn wandte sich Maria Ruprecht von Klagenfurt und gab ein Gemälde des Ecce Homo in Auftrag, um es der Kirche des Hl. Egid zu stiften, als Dank für die erwiesene Gnade, dass ihr totgeglaubter Mann zurückgekommen war. Das Geschenk gefiel dem Pfarrer nicht. Er beschloss, es nicht auszustellen. Das Gemälde weist zwei unübliche ikonographische Details auf: die von einem Dorn durchbohrte Unterlippe und eine Wunde an der linken Schulter. Einige Jahre später tauchte das Bild jedoch in der Kirche auf und erlangte sofort den Ruf, wundertätig zu sein. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts brach in Klagenfurt eine Pestepidemie aus und die Gläubigen baten den Prälaten, dem Heiligen Antlitz des Bildes Messen zu widmen. So geschah es, und die Epidemie klang ab. In der Folge wuchs der Ruhm des Gemäldes und es entstanden originalgetreue Kopien, die in die Kirche des Hl. Egid gebracht wurden, um das Original zu „berühren“ und damit dessen wundertätige Aura „aufzunehmen“. Der Ecce Homo, der bei allen Gottesdiensten zwischen dem ersten Passionssonntag und dem Karsamstag in der Kirche des Hl. Leonhard in Fusine in Valromana ausgestellt wird, hat das Klagenfurter Original sicherlich „berührt“. Die Inschrift am unteren Bildrand bestätigt es: *„Ware Abiltung des gekrendien Haupt unsers herrn Jesu Christ, in Clagenfuertth welches angerierth und geweicht ist, 1744“* - *„Wahre Abbildung des gekrönten Hauptes unseres Herrn Jesu Christ zu Klagenfurt welches angerührt und geweiht ist, 1744“*.

Ein weiteres Gemälde, das das Heilige Antlitz mit den selben ikonographischen Details darstellt, einem Dorn in der Lippe und einer Wunde am linken Schulterblatt, wird in der Kirche der Heiligen Peter und Paul in Tarvis aufbewahrt.

Chiesa di San Leonardo – Fusine in Valromana

ECCE HOMO

Ignoto (pittore carinziano)

ANALISI ICONOGRAFICA

... e Pilato disse loro: “Ecco l’uomo!”

(Giovanni 19,5)

L’Ecce homo è un soggetto molto frequente nell’arte sacra a partire dal Rinascimento; in particolare, nel corso del 1600, l’Ecce homo di Guido Reni venne replicato in incisioni e litografie in moltissimi esemplari. Certamente servì da modello ad un anonimo pittore attivo in Carinzia nella prima metà del 1700. Fu a lui che si rivolse Maria Ruprecht di Klagenfurt per commissionargli un quadro raffigurante, appunto, l’Ecce homo, da donar alla chiesa di St. Egid come dono per la grazia ricevuta, ovvero la ricomparsa del marito dato per morto. L’omaggio non riscontrò il gradimento del parroco che decise di non esporlo perché presentava due particolari iconografici insoliti: il labbro inferiore trafitto da una spina e una ferita sulla spalla sinistra. Tuttavia, qualche anno più tardi il quadro fece la sua comparsa in chiesa guadagnandosi subito la fama di essere miracoloso. Intorno alla metà del ‘700 a Klagenfurt scoppiò un’epidemia di peste e i fedeli chiesero al prelado di dedicare delle messe al Sacro Volto del quadro. Così fu fatto e l’epidemia si placò. Come conseguenza la fama del dipinto crebbe e si iniziarono a produrre copie fedeli che venivano portate a “toccare” l’originale di St. Egid per “assorbirne” l’aura miracolosa. L’Ecce homo, esposto durante tutte le funzioni che si svolgono a partire dalla prima domenica di Passione sino al Sabato Santo nella chiesa di San Leonardo a Fusine in Valromana, ha certamente “toccato” l’originale di Klagenfurt. Ce lo dice la scritta in basso: „Ware Abiltung des gekrendien Haupt unsers herrn Jesu Christ, in Clagenfuerth welches angerierth und geweicht ist, 1744“ – “Vera riproduzione del capo incoronato del nostro Signore Gesù Cristo di Klagenfurt che è stata toccata e benedetta nel 1744”.

Un altro quadro raffigurante il Sacro Volto con i particolari iconografici della spina che trapassa il labbro e la ferita sulla scapola sinistra è conservato nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Tarvisio.

CHROMATIK

Blut.

Blut befleckte die Hände des Fürsten Carlo Gesualdo da Venosa (1566 - 1613), der 1590 einen Gattenmord beging, nachdem er seine erste Frau Maria d'Avalos und ihren Liebhaber Fabrizio Carafa beim Ehebruch erwischt hatte. Gesualdo, ein gebildeter und sehr begabter Musiker, verbrachte den Rest seines Lebens einsam und zurückgezogen, geplagt von Alpträumen und Zwangsvorstellungen: eine gequälte Persönlichkeit spiegelt sich in seiner Musik wider, seine Vorliebe für Dissonanzen, wilde Chromatik, gewagte und unvorhersehbare Harmoniefolgen scheinen „jene Blutflecken“ in die Partitur zu bringen.

Schon im 15. Jahrhundert bezog sich der Begriff der Chromatik auf die geschwärzte Notierung, vorwiegend in Partituren mit Achtel- und Sechzehntelnoten. Die in einem Madrigal verwendeten Angaben zur Zeitdauer der Töne hatten oft auch eine klare symbolische Bedeutung, in einer Art „Musik für die Augen“. Die Schwärzungen in der Partitur bildeten einen Gegensatz zur Verwendung von weißer Notation, die göttliches Licht und das Paradies symbolisierten. Bald fand der Begriff auch Verwendung für die Bezeichnung chromatischer Intervalle (d.h. Halböne) in der Vokalmusik. Man nimmt an, dass diese als *musica ficta* bezeichnete Praxis als instinktive oder unbewusste Reaktion von Sängern begann, die während der Ausführung spontan die auf dem Notenpapier vorhandenen Intervalle korrigierten. Wir können uns vorstellen, dass die Sänger eine Kreuz oder ein B als Anweisung für leicht pathetisch oder ausdrucksstark, dynamisch interpretierten, verbunden mit dem Konzept des „*Hebens oder Senkens der Stimme*“. Die Komponisten wurden sich bald der Ausdruckskraft der chromatischen Skala bewusst, auch für melodische Zwecke, wenn die Bedeutung der Worte es erforderte. Die Klaviatur, die sich um 1470 in ihrer jetzigen Form etabliert hatte, stellte sicherlich einen weiteren Anreiz für die Erforschung der Chromatik dar. Die Kirche, die Neuerungen schon immer feindselig gegenüberstand, betrachtete die Chromatik als weiblich und unmoralisch und versuchte zunächst, ihre Verwendung zu verbieten, zumindest im geistlichen Repertoire.

Erst in den 50er Jahren des 16. Jh., mit Madrigalisten vom Schlag eines Andrian Willaert (1490-1562) und später eines Cipriano de Rore (1515-1565), wurde die Chromatik systematisch als Ausdrucksmittel eingesetzt, insbesondere für die Vertonung von Texten, die Trauer oder Schmerz zum Ausdruck brachten. Mit Luca Marenzio (1553–1599), Gesualdo da Venosa und Claudio Monteverdi (1567–1643) findet die Chromatik Aufnahme in die Palette der rhetorischen Stilmittel, die dem Komponisten zur Verfügung stehen. Sie durchdringt die kontrapunktischen Linien und „infiziert“ die Instrumentalmusik, die pathetische oder schwermütige Gefühle erwecken soll. Die Chromatik „bricht“ die Melodielinie, absteigend oder aufsteigend, um ein unterdrücktes bzw. in die Welt geschrieenes Leid auszudrücken. Im 17. Jahrhundert wird die Chromatik in einem basso ciclico di Passacaglia zur Metapher für ein Menschenleben, das aus Leiden besteht, in dem sich alles wiederholt, in der der Mensch nur eine flüchtige Existenz ist, ein *memento mori*, das jede Eitelkeit verbietet. Mit der Entwicklung der

Sangue.

Di sangue si macchiano ben presto le mani del Principe Carlo Gesualdo da Venosa (1566 – 1613), che nel 1590 compie un uxoricidio dopo aver sorpreso la prima moglie Maria d'Avalos e il suo amante Fabrizio Carafa in flagrante adulterio. Gesualdo, musicista colto e raffinato, passerà il resto della sua vita schivo e solitario, tra incubi e ossessioni: il riflesso tormentato della personalità invade la sua musica, dove il gusto per la dissonanza e un cromatismo esacerbato, le concatenazioni armoniche audaci e imprevedibili sembrano portare “quelle macchie di sangue” sullo spartito.

Già dal Quattrocento il concetto di cromatismo si riferiva al progressivo annerimento dei valori musicali, con una prevalenza nelle partiture di crome e semicrome. I valori mensurali utilizzati all'interno di un madrigale assumevano anche chiari significati simbolici, in una sorta di “musica per gli occhi”: l'annerimento sullo spartito si tagliava in opposizione all'uso della notazione bianca, simbolo invece di luce divina e di paradiso. Ben presto il termine passò ad indicare l'utilizzo nella musica vocale di intervalli cromatici (cioè di semitoni) nella musica: questa pratica denominata *musica facta* si pensa sia iniziata come reazione istintiva o inconscia dei cantori, che correggevano all'atto dell'esecuzione alcuni intervalli musicali presenti sulla carta. Possiamo immaginare che l'applicazione di un diesis o un bemolle avesse assunto per il cantore un valore vagamente patetico o espressivo, dinamico, legato al concetto di “*alzar o abbassar la voce*”. Ben presto i compositori si resero consapevoli della forza espressiva di una scala cromatica, che poteva essere impiegata a scopi melodici qualora sollecitata dal significato delle parole; la tastiera, che si era stabilizzata nella forma attuale verso il 1470, costituì senz'altro un ulteriore stimolo all'esplorazione cromatica, ma la Chiesa, da sempre ostile alle innovazioni, considerava il cromatismo effeminato e immorale e cercò inizialmente di vietarne l'utilizzo almeno nel repertorio sacro.

Fu nel 1500 con madrigalisti del calibro di Andrian Willaert (1490 – 1562) prima e Cipriano de Rore (1515 – 1565) poi che l'impiego del cromatismo divenne sistematico a fini espressivi e spesso relazionato a frasi di testo che dovevano esprimere parole tristi o di dolore: è poi con Luca Marenzio (1553 – 1599), Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi (1567 – 1643) che l'effetto entra nella tavolozza dei dispositivi retorici a disposizione del compositore, pervade le linee contrappuntistiche e “infetta” la stessa musica strumentale che voleva evocare affetti patetici o lugubri. Il cromatismo “corrode” la linea melodica, discendente o ascendente, per esprimere rispettivamente una sofferenza composta e sommessa o urlata al mondo; nel Seicento il cromatismo in un basso ciclico di passacaglia diviene metafora di una vita umana fatta di sofferenza, dove tutto si ripete, un'esistenza nella quale l'uomo è di passaggio, un *memento mori* che rifiuta ogni vanità. Con lo sviluppo della sensibilità armonica e accordale, a partire dalla fine del 1600, il cromatismo pervade anche le strutture accordali e diviene nella musica sacra simbolo della sofferenza di Cristo e dell'uomo, l'accordo di Settima diminuita - costituito

harmonischen und akkordischen Sensibilität, beginnend mit dem Ende des 17. Jahrhunderts, durchdringt die Chromatik auch die Akkordstrukturen und wird in der Kirchenmusik zum Symbol des Leidens Christi und des Menschen, und der verminderte Septakkord – gebildet aus 3 kleinen Terzen – wird zur Metapher des Kreuzes und seiner vielfältigen Bedeutungen.

Wie in einem Fresko von Caravaggio wird die Verwendung der Chromatik zu einem mächtigen Werkzeug der musikalischen Malerei: In den Gemälden der venezianischen und lombardischen Schule in der Mitte des 16. Jahrhunderts diente die Verwendung von Farbe der realistischen Darstellung des Subjekts, um dem Bild Tiefe zu geben, ohne perspektivische oder geometrische Techniken anzuwenden. Tizian ist zweifellos einer der führenden Vertreter dieses Genres. Bei Caravaggio wird die Chromatik in einem kraftvollen Lichtspiel auf die Spitze getrieben: Die Dunkelheit seiner Leinwand ist nicht nur das Fehlen eines Hintergrunds, sondern ein dramatischer Effekt, der nur das Notwendige sehen oder errahnen lässt. In der Musik geht die Chromatik den selben Weg wie in der Malerei: Zunächst macht sie die musikalischen Phrasen eines Madrigals lebendiger, dann bewirkt sie in der Vokal- und Instrumentalmusik ein bewegendes und schmerzhaftes Spiel des *Chiaroscuro*. In Gesualdos Madrigalen geht die chromatische Sättigung der Melodienlinien und der Harmonien einher mit einem entgegengesetzten Vorzeichen, dem der Pausen. Häufige Pausen eröffnen Leerräume. Wie in einem Gemälde von Caravaggio, wo der Hintergrund verschwindet und als homogene Fläche zum Element der Einheit zwischen den Figuren wird, nimmt der musikalische Diskurs einen gebrochenen und diskontinuierlichen Gang an: Die Realität bricht in Form von isolierten Fragmenten auf, die von plötzlichen Blitzen erhellt und sofort wieder von der Dunkelheit aufgesogen werden: Klang und Stille, Licht und Dunkelheit, Harmonie und Dissonanz sind nicht voneinander zu trennen.

Viele Musikstücke beziehen sich auf Karwoche und der Liturgie der Trauermesse in der Karwoche: Die klangliche Wiedergabe der Passion Christi oder der Bibeltexte, die sich darauf beziehen oder sie ankündigen, bedienen sich Caravaggios Idee des Chiaroscuro und finden in der Chromatik ein wirksames und kraftvolles Ausdrucksmittel. Und so öffnet Gesualdos *Tenebrae factae sunt* „den Vorhang“ auf Golgatha: Es beginnt mit einzelnen tiefen Stimmen, ein düsterer Effekt, der sich in Halbtonschritten entwickelt, zu den hohen Tönen drängt, zu einem Schmerzensschrei, dessen Höhepunkt der Ausruf Christi mit lauter Stimme ist: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist“. Claudio Monteverdi beschwört in *Crucifixus* für vier Stimmen und Generalbass aus *Seva Morale e Spirituale* (1640) eine trostlose Atmosphäre am Fuße des Kreuzes herauf: alles ist regungslos, die absteigende Chromatik durchläuft die Melodielinien wie die Tränen, die angesichts des sterbenden Christus langsam über das Gesicht Marias und das aller Gläubigen laufen. Die Gesangslinien steigen unaufhaltsam zum Grab hinab und begleiten mit den Worten *sepultus est* den Gottessohn in das Reich der Toten und in die Gruft: Ein leerer Schlussakkord gibt die Trostlosigkeit des Christen wider, die Verlassenheit, das Fehlen von Leben und Farbe, dass *alles vollendet ist*, worüber der Gläubige meditieren soll.

dalla sovrapposizione di 3 terze minori, dall'alto valore simbolico – metafora della Croce e dei suoi significati.

Come in un affresco di Caravaggio l'uso del cromatismo diventa un potente strumento di pittura musicale: nei dipinti di scuola veneta e lombarda di metà '500 l'uso del colore contribuiva al realismo del soggetto, definendo i volumi e la profondità dell'opera stessa pur senza utilizzare tecniche prospettiche o una geometria precisa. Tiziano ne può essere considerato senza dubbio un capostipite. Con Caravaggio il cromatismo si estremizza in un gioco potente di luce: il buio che invade le sue tele non è tanto assenza di uno sfondo ma un effetto drammatico che lascia vedere o intravedere solo quanto necessario. In musica il percorso del cromatismo segue lo stesso compiuto in pittura: dapprima rende più vivide le frasi musicali di un madrigale, poi nella musica vocale e strumentale diventa un gioco commovente e doloroso di chiaroscuro. Nei madrigali di Gesualdo la saturazione cromatica delle linee melodiche e delle armonie si accompagna ad un'altra di segno opposto: le frequenti pause aprono spazi vuoti. Come in un quadro di Caravaggio, dove il fondo sparisce come estensione omogenea e come elemento di unità tra le figure, il discorso musicale assume un'andatura rotta e discontinua: la realtà irrompe in forma di frammenti isolati, illuminata da bagliori improvvisi e riassorbita subito dopo dalle tenebre: suono e silenzio, luce e oscurità, armonia e dissonanza non possono prescindere l'una dall'altra.

Con riferimento all'*Ecce Homo* vengono in mente tante pagine musicali legate alla Settimana Santa e all'Ufficio delle Tenebre: la restituzione sonora della Passione di Cristo o dei testi sacri che ad essa si richiamano o la preannunciano sfruttano appieno il chiaroscuro caravaggesco trovando nel cromatismo strumento efficace e potente. E così il *Tenebrae factae sunt* di Gesualdo "apre il sipario" sul Golgota esordendo con le sole voci più gravi, un effetto lugubre che si carica di un percorso semitonale che spinge verso l'acuto, un grido di sofferenza il cui climax è l'esclamazione a gran voce di Cristo "Dio mio, perché mi hai abbandonato? Padre, nelle tue mani rimetto il mio spirito". Claudio Monteverdi, nel *Crucifixus* per quattro voci e basso continuo tratto da *Selva Morale e Spirituale* (1640) crea un'atmosfera desolata ai piedi della croce: tutto è immobile, il cromatismo discendente percorre tutte le linee come lacrime che solcano lentamente il volto della Vergine di fronte a Cristo morente, e con lei, di tutti i fedeli. Le linee vocali compiono una discesa inesorabile verso il grave, e con le parole *sepultus est* accompagnano il figlio di Dio nel regno dei morti e nella tomba: un accordo vuoto finale restituisce la desolazione del Cristiano, l'abbandono, l'assenza di vita e colore, quel *tutto è compiuto* sul quale il credente è invitato a meditare.

La retorica del cromatismo in J. S. Bach viene sfruttata in una tavolozza ancora più ampia: nel suo *Crucifixus* dal *Credo* della Messa in Si minore, come in Monteverdi pervade tutte le linee vocali e strumentali; il basso accompagna quasi ossessivamente con note ribattute, un gesto che richiama l'atto di conficcare i chiodi nelle mani e piedi del povero Cristo. Le tonalità scelte per molti cori e arie di Passione riempiono la partitura di accidenti, diesis indicati con piccole croci e bemolli che caricano di spine lo stesso spartito musicale: piange Pietro nella "Passione secondo Giovanni", dopo aver rinnegato Gesù, e Bach lo descrive musicalmente

Die Rhetorik der Chromatik wird bei J. S. Bach in einer noch breiteren Palette genutzt: In seinem Crucifixus aus dem Credo der Messe in h-Moll durchdringt sie wie bei Monteverdi alle vokalen und instrumentalen Linien; der Bass begleitet obsessiv, schlägt die Noten mehrfach an, was an das Einschlagen der Nägel in die Hände und Füße des gemarterten Christus erinnert. Die Tonarten, die für viele Chöre und Passionsarien gewählt werden, füllen die Partitur mit Kreuzen und Bes, die schon optisch an die Dornen denken lassen. In der Johannespassion weint Petrus, nachdem er Jesus verleugnet hat, und Bach beschreibt es musikalisch zunächst mit einer aufsteigenden Chromatik und dann zu den Tiefen hin, mit einem besonderen harmonischen Schock bei dem Wort *bitterlich*: ein Schrei der Verzweiflung, der dann in einen unterdrückten Schmerz umschlägt. Christus zeigt uns durch seine Passion, dass er wahrer Gott und wahrer Mensch ist. So wird der Eingangsschor „*Herr, unser Herrscher*“ zur theologischen Summe der Dreifaltigkeit: Die musikalische Atmosphäre am Beginn, die den Verrat Christi durch Judas ankündigt, enthält drei musikalische Elemente. Der Generalbass ist Gottvater, Fundament der Existenz und der Schöpfung; über dem Vater schwebt der Heilige Geist, ein fließendes Wogen von Sechzehntelnoten in den Violinen; dann der Sohn, Christus, der die Leiden des Kreuzes durchlebt, in harmonische Schlägen, Verzögerungen, den verminderten Septakkorden der Bläser. Diese Elemente werden unter den drei Instrumentengruppen – Bläser, Streicher, Bässe – alle dreiunddreißig Takte getauscht. Im Chor klingen sie durchgehend an, als wolle er sagen, Gott ist eins und dreifaltig zugleich, und die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen ist eins mit ihm. Einmal mehr erfüllt die Musik ihre Funktion, den Text und seine Bedeutungen zu verstärken.

Kuriosität: In der Instrumentalmusik wurde die Chromatik oft verwendet, um das Bild von tropfendem Blut zu beschreiben. Der französische Gambist Marin Marais (1656–1728) nutzte einen ähnlichen Effekt für „*Coulement du sang*“ aus „*Le Tableau de l'Operation de la Taille*“, einem Stück für Gambe und Generalbass aus dem Jahr 1725, in dem er alle Phasen einer Entfernung von Gallensteinen aus einem armen, unglücklichen Mann auf dem Operationstisch lautmalerisch beschreibt.

prima con un cromatismo ascendente e poi verso il grave, con un particolare urto armonico alla parola *bitterlich*: un pianto di disperazione che poi tramuta in un dolore sommerso. Cristo ci dimostra attraverso la sua Passione di essere vero Dio e vero Uomo. Così il coro iniziale "*Herr, unser Herrscher*" diventa una summa teologica della Trinità: nell'atmosfera musicale iniziale, che preannuncia il tradimento di Cristo per mano di Giuda, Bach innesta tre elementi musicali. Il basso ostinato è Dio Padre, fundamenta dell'esistenza e del creato; sopra al Padre aleggia lo Spirito Santo, qui rappresentato da un fluido ondeggiare di semicrome nei violini; quindi il Figlio, quel Cristo che vivrà le sofferenze della croce e restituito musicalmente da urti armonici, ritardi, armonie di settima diminuita tra gli strumenti a fiato. Questi elementi vengono scambiati tra i tre gruppi strumentali – fiati, archi, bassi – ogni trentatré battute: il coro invece se ne appropria in toto, come dire che Dio è uno e trino allo stesso tempo, e la Chiesa come comunità dei fedeli un'unica cosa con Lui. Ancora una volta la musica ha assolto alla sua funzione di amplificare il testo ed i suoi significati.

Curiosità: nella musica strumentale il cromatismo è stato spesso utilizzato per descrivere l'immagine del sangue che cola. Marin Marais (1656 – 1728) utilizzò un effetto del tutto analogo per dipingere il "*Coulement du sang*" ne "*Le Tableau de l'Operation de la Taille*" del 1725, brano per viola da gamba e basso continuo in cui si descrivono tutte le fasi dell'operazione di estrazione dei calcoli biliari, ad un povero malcapitato, sul tavolo operatorio.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHIE

- AA. VV., *L'età del Rinascimento* da Storia della Musica, Feltrinelli, Milano, 1978.
- AA. VV., *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, second edition, London, 2001.
- AA. VV., La Madonna del sangue di Noiaretto. Un restauro, un recupero a cura di P. Moro, G. B. Morsilio, C. Lorenzini, M. Di Ronco. Quaderno dell'Associazione N° 20-24 Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte, Andrea Moro Editore, Tolmezzo 2020.
- A. AUSONI, *La Musica*, Dizionari d'Arte, Milano, Mondadori Electa, 2005.
- A. BAINES, *Storia degli Strumenti Musicali*, Milano, Rizzoli Editore, 1983.
- G. BERGAMINI, *L'antico a nuovo. Piccoli capolavori restaurati dal 1993 al 2000*,. Catalogo della mostra. Udine, Chiesa di San Francesco, 2001. Editrice Leonardo, Pasion di Prato, 2001.
- G. BERGAMINI R., DOMENIG, G. GHERBEZZA, *La chiesa della Madonna di Loreto a Tarvisio*, Tarvisio, 2006, pp. 100-106.
- G. BERGAMINI, R. DOMENIG, *Tarvisium. Storia e arte nelle chiese della parrocchia di Tarvisio*, Tarvisio, 2014, pp. 123-126.
- L. BIANCONI, *Il Seicento*, vol. 5, da *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991.
- P. BUSCAROLI, *Bach*, Oscar Saggi Mondadori, Milano, 2009.
- L. CAFFAGNI, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, Istituto comunale di Musica Antica "Stanislao Cordero di Pamparato", Pamparato – Cuneo, 1998.
- M. CARROZZO M – C. CIMAGALLI, *Storia della Musica Occidentale*, vol. 2, Roma, Armando, 2001.
- G. CATTIN, *La Monodia nel Medioevo*, vol. 2, da *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991, pp. 174–182.
- F. COMELLO, *Terra e Cielo. Alla scoperta dei tesori artistici della Valcanale*, Tarvisio, 2014.
- O. DEMUS, *Die Spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt, 1991, S. 276–277 (fig. 317).
- MEL E. DI BORTOLO, *Maria Lactans. La Madonna del latte in Friuli*, Editrice Leonardo, Pasion di Prato, 2009.
- G. DURIGHELLO, *Il canto è il mio sacerdozio*, Armelin Musica, Padova, 1997, pp. 22 – 27.
- P. N. EVDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, San Paolo, Torino, 2017.
- P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985.
- V. FELLI, *Le vie dei Santi. Percorsi di religiosità popolare in Friuli Venezia Giulia*, Libra Edizioni, 2007.

- E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002.
- M. GARIUP, *Liber Memorabilium. Libro storico e archivio della Parrocchia della Visitazione di Maria S.S. di Malborghetto*, Malborghetto, 2007.
- J. HÖFLER, *Die Gotische Malerei Villachs, 2. Band*, Museum der Stadt Villach, 1982.
- G. ELLERO, G. BARBINA, *Tarvis*, 68° Congresso della Società Filologica Friulana, 29 settembre 1991, Arti Grafiche Friulane, Udine, 1991, p. 447.
- LA BIBBIA, *Le Religioni*, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2005.
- LA REVERDIE, *L'uso degli strumenti in Italia nei secoli XIII e XIV e il loro impiego nelle compagnie dei laudesi*, Istituto comunale di Musica Antica "Stanislao Cordero di Pamparato", Pamparato – Cuneo, 1998.
- C. LORENZINI, *L'area alpina Friulana: mestieri e mobilità degli uomini, trasmissione dei culti in età moderna*, in *Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, a cura di Giuseppina Perusini, Forum, Udine, 2018.
- L. MAGRI, *Heilige Hauptandacht, un'eredità culturale carinziana in Valcanale*, in "Sor la Nape", 1 (2017), Rivista della Società Filologica Friulana, Udine, 2017.
- N. J. MILLER – Yavneh N., *Maternal Measures – Figures Caregiving in the early modern period*, New York, Routledge, 2019.
- R. OTTO, *Il Sacro*, Brescia, SE editore, 2009.
- A. SISTI, *Bellezza*, Nuovo Diz. Di Teologia Biblica, Cinisello Balsamo MI, 1988
- M. TALBOT, *Vivaldi*, EDT, Villanova M.vi (CN), 1999.
- J. TARLING, *The Weapons of Rhetoric*, St. Albans – Hertfordshire – UK, Corda Music Publications, 2005.
- P. WILLIAMS, *Bach – a musical biography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.

COLOFON | IMPRESSEUM

Questa pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del progetto Interreg V-A Italia-Austria CLLD ViDeM - Via della Musica / Straße der Musik. Il progetto mette a sistema esperienze e competenze già presenti nell'area CLLD HEurOpen (che comprende i territori di Hermagor, Gemonese, Canal del Ferro e Val Canale, Carnia) per avviare la realizzazione di una vera e propria "Via della Musica" e promuovere la cultura musicale come fattore di crescita e arricchimento per le popolazioni locali e come elemento di valorizzazione territoriale in chiave turistica.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Projekts ViDeM – Via della Musica / Straße der Musik realisiert und durch das Programm Interreg V-A Italia-Austria 2014-2020 gefördert. Das Projekt bündelt die Erfahrung und Kompetenz der Projektpartner als Kulturveranstalter im CLLD-Gebiet HEurOpen (Bezirk Hermagor, Gemonese, Canal del Ferro e Val Canale, Carnia). Ziel ist die Etablierung einer „Straße der Musik“ zur grenzüberschreitenden Förderung der Musikkultur, als Bereicherung für die Bevölkerung und als Impuls für die touristische Attraktivität der Projektregion.

Titolo | Titel:

La musica dell'arte. Suggestioni musicali e curiosità iconografiche nelle chiese della Valcanale
Die Musik der Kunst. Musikalische Eindrücke und ikonographische Kuriositäten in den Kirchen des Kanaltals

Autori | Autoren: Alberto Busetтини, Angela Cecon, Lara Magri; Introduzione di Giuseppina Perusini

Traduzioni | Übersetzungen: Eurostreet Soc. Coop.

Fotografie | Fotos: Luca Laureati © Comune di Malborghetto Valbruna, immagini 1–5 © G. Perusini.

Revisione traduzione | Lektorat Übersetzung: Helga Pöcheim

Grafica | Graphische Gestaltung: spunk grafik | design und text

Stampa | Druck: Poligrafiche San Marco di Cormons (Go)

Tutti i diritti riservati.

La pubblicazione è protetta da copyright. E' vietata la riproduzione, anche parziale del testo delle immagini non autorizzata dai detentori.

Alle Rechte vorbehalten.

Diese Publikation ist urheberrechtlich geschützt.

Der Text, auch Teile davon, und die Bilder dürfen ohne Autorisierung der Rechteinhaber nicht vervielfältigt werden.

© Comune di Malborghetto-Valbruna, 2021, giungo 2021



La musica dell'arte
*Suggestioni musicali e curiosità
iconografiche nelle chiese
della Valcanale*

Die Musik der Kunst
*Musikalische Eindrücke und
ikonographische Kuriositäten
in den Kirchen des Kanaltals*

GEFÖRDERT DURCH DEN EUROPÄISCHEN FONDS FÜR
REGIONALE ENTWICKLUNG UND INTERREG V-A ITALIEN-
ÖSTERREICH 2014-2020

FINANZIAMENTO DA PARTE DELL'UNIONE EUROPEA,
DEL FONDO EUROPEO DI SVILUPPO REGIONALE E DEL
PROGRAMMA INTERREG V-A ITALIA-AUSTRIA 2014-2020