

DEIPARÆ VIRGINI SACRVM

Le chiese
di Villa Vicentina



Le chiese di Villa Vicentina

Pochi chilometri a nord di Aquileia, in prossimità della via medievale denominata *Levata* che dalla città romana portava a Emona (Lubiana), sorsero in diverse epoche le *ville* di *Asiola* e di *Camarcio*: la prima, corrispondente grosso modo all'attuale Borgo Pacco, derivava con ogni probabilità da una tenuta di campagna d'età imperiale appartenente a una tal *Acilia*, da cui il toponimo medievale *Aselgia* e quindi il più tardo diminutivo *Asiola*; la seconda, a sua volta distinta in *Camarcio di sopra* e *di sotto*, si era sviluppata durante l'alto medioevo rispettivamente attorno alla chiesa di Santa Maria con la sua centa – futuro centro di Villa Vicentina – e tra gli attuali Borgo Candeletis e Malborghetto. Il toponimo *Camarcio* (o *Campomarcio*) nasceva evidentemente per indicare la peculiarità del territorio, contraddistinto da una campagna “marcia”, impaludata un tempo per le continue esondazioni della roggia Mondina, del Torre e dell'Isonzo, e dunque caratterizzato dall'esistenza di borgate sparse, dal popolamento minimo, seppur costante nei secoli.

L'immigrazione di veneti e lombardi documentata in tutto l'Aquileiese nel corso del Quattrocento toccò direttamente anche le due ville di Asiola e Camarcio.

1. *Mapa di Villa Vicentina* (ASGO, Catasto dei secoli XIX-XX, Mappe di Villa Vicentina, mappa n. 3781, anno 1811).

Tra il 1466 e il 1470 i relativi territori vennero infatti affittati da Bartolomeo Schinca di Orzinuovi e dal signore vicentino Gerardo Gorgo, che favorirono l'ingresso di molti colori dai rispettivi luoghi d'origine: nel caso della «pertinenza del Campo marzo», già nel 1478 era nota come *Villa Vicentina*.

Se da un lato la presenza in Camarcio del palazzo dei conti Gorgo, poi acquisito nel 1818 da Elisa Bonaparte Baciocchi (1777-1820), sorella di Napoleone, avrebbe naturalmente favorito l'incremento demografico della *villa* e circoscritto al contempo lo sviluppo delle vicine borgate che a essa finirono per riferirsi, dall'altro la presenza dell'antica e prestigiosa pieve di Santa Maria – da cui dipendevano come filiali anche Ruda, San Nicolò *di Levata*, la scomparsa *villa* di Persereano (di cui oggi rimane solo la chiesa di San Leonardo a nord di Ruda) e la perduta chiesetta della Madonna della Salute in Borgo Modena – impedì o rese forse superflua la costruzione di altri edifici di culto nelle medesime località limitrofe, dove infatti i documenti ricordano unicamente capitelli votivi.

In Borgo Sandrigo, almeno dal XVI secolo, ve ne era uno di Sant'Acazio, poi demolito, mentre in Capo di Sopra se ne trovava un altro dedicato a San Rocco, anch'esso perduto. Sempre in Capo di Sopra, per supplicare la cessazione del colera nel 1870 era stata eretta un'ulteriore edicola raffigurante l'*Incoronazione della Vergine con la Trinità*, sostituita però nel 1954 dal capitello – ancor oggi esistente – della Madonna di Lourdes.



2.

La pieve di Santa Maria

La vicenda storico-artistica dell'attuale chiesa di Santa Maria di Villa Vicentina, *olim Campimarci*, principia nel 1666, quando di fronte all'aumento demografico del borgo e alla concomitante necessità di consolidare l'antica chiesetta medievale (XIII sec.), che già nella visita apostolica di Bartolomeo da Porcia del 1570 era descritta in stato decadente, la comunità decise di dotarsi di un nuovo tempio.

Avviato sotto il parroco Giovanni Battista Giuliani da Bressa, con *cameraro* Lorenzo Bertogna e assistenti Antibello Sandrigo e Marcantonio Stabile, il cantiere

2. *Veduta della chiesa di Santa Maria.*

procedette per fasi ben distinte, sfruttando insieme il materiale della primitiva chiesetta e quello proveniente dalla diruta abbazia di Beligna. Il presbiterio, orientato a sud e disposto quindi ortogonalmente rispetto alla direzione ovest-est del precedente edificio, venne concluso entro gli anni Ottanta del Seicento sotto la direzione di Carlo Zerli da Milano, mentre il corpo della nuova fabbrica, affidato nel 1680 alla cura del capomastro Giovanni Battista Novo (futuro suocero del pittore Giulio Quaglio) e nel 1702 a Giovanni Battista Bianchi, sarebbe stato portato a termine dal capomastro Lorenzo Martinuzzi solamente nel 1769, quando parroco era Francesco Violini da Medea, *sindaci* Giuseppe Bertogna e Giacomo Padovani e *cameraro* Giuseppe Stabile; la chiesa, tuttavia, era stata consacrata al Santissimo Nome di Maria dal vescovo di Pedena, Bonifacio Cecotti (1697-1765), ancora nel 1742, anno in cui doveva risultare già perfettamente agibile.

Se si eccettua l'adattamento della struttura dell'antico presbiterio a moderna sacrestia, dell'edificio medievale non rimase insomma alcuna traccia visibile; fortunatamente, a testimonianza del passato, vennero preservati alcuni pregevoli manufatti, primo tra tutti la custodia eucaristica (XIV sec.) incastonata nel muro a sinistra dell'altare ora del Sacro Cuore. Arricchita nel corso del Quattrocento da un pannello superiore raffigurante un angelo ad ali spiegate che regge un cartiglio con la scritta «HIC EST CORPUS XPI» entro un arco inflesso, la cornice marmorea che racchiude il vano del tabernacolo riporta un tipico ornamento di gusto tardogotico, contraddistinto da racemi e foglie ornamentali che a



3.

partire da un piccolo vaso posto alla base percorrono in volute l'intero rettangolo, incorniciando a loro volta le figure simboliche degli Evangelisti agli angoli, gli apostoli Pietro e Paolo a metà altezza dei lati lunghi e l'angelo orante al centro del lato corto superiore. L'apposizione, sul bordo superiore della cornice, della dicitura «OLEA SACRA», indicazione di una successiva variazione d'uso del tabernacolo, rappresenta l'unica superfeta-

3. *Custodia eucaristica*, XIV-XV sec., chiesa di Santa Maria.

zione di un oggetto altrimenti ottimamente conservato nelle sue forme e nella sua decorazione originaria.

Opera altrettanto preziosa è la statuetta in pietra dipinta della *Madonna col Bambino* (XV sec.), probabilmente l'antica immagine votiva che Bartolomeo da Porcia (1570) indicava di spostare dall'altar maggiore a un altare laterale costruito di recente. Collocata per poco tempo sull'altar maggiore della nuova chiesa, essa migrò definitivamente sulla parete di fondo del presbiterio quando, nel 1779, il milanese Giacomo di Domenico Cassani vi affrescò una finta mostra d'altare (che nel 1815 avrebbe poi incorniciato una veduta paesaggistica): la cimasa di detta mostra venne infatti concepita proprio per ospitare al centro la statua mariana, descritta nella sottostante dicitura quale «MATER DEI VIRGO ECCLESIAE TITULARIS» e circonfusa di luce come una miracolosa visione teofanica.

Assieme alla custodia eucaristica e alla *Madonna col Bambino*, provengono dalla chiesa medievale altri due manufatti lapidei, la pila dell'acquasanta (XVI sec.) posta presso la Porta di Sant'Antonio e il lavabo in marmo nero della sacrestia (1640); tutto il resto, tra altari, arredo, sculture e decorazione pittorica, sarebbe stato realizzato in più tempi per la fabbrica tardosecentesca.

Tra le prime opere moderne, la menzionata Porta di Sant'Antonio (1686) venne sovvenzionata dal *cameraro* Giovanni Battista Padovani, come riporta l'iscrizione sull'architrave: «G.^{NI} BA.^{TI} PADO.^{NI} 1686 PORTA DI S.^O ANTONIO CAMERA^{RI}».

Del nome attribuito a questo portale non è chiara l'origine, ma potrebbe trattarsi di un riferimento a un



4.



5.

4. *Madonna col Bambino*, XV sec., chiesa di Santa Maria.

5. *Pila dell'acqua santa*, XVI sec., chiesa di Santa Maria.



6.

altare di Sant'Antonio della chiesa medievale posto nelle immediate vicinanze dell'ingresso laterale del nuovo edificio, se si considera che la costruzione di quest'ultimo procedeva mentre il precedente era in fase di lenta demolizione.

L'esuberante portale principale, anch'esso risalente al 1686 come si può ricavare dall'iscrizione cronogrammatica della cimasa, «MARIAE VERAЕ DEI GENI-



7.

6. Leonardo Pacassi,
Portale, 1686, chiesa
di Santa Maria.

7. *Porta di Sant'Antonio*,
1686, chiesa di Santa Maria.



8.

TRICI PIVS POPVLVS VoVET», è frutto di maestranza di rilievo: si tratta infatti della prima opera nota del goriziano Leonardo Pacassi (1660 ca.-1697), padre di Giovanni (1685-1745) e nonno del ben più celebre Nicolò (1716-1790), futuro architetto della corte asburgica. Sopraelevato da quattro scalini, esso si configura per una doppia cornice poggiate su basamenti: la più interna, in pietra d'Istria, ripropone in scala maggiore le linee della Porta di Sant'Antonio;

8. Giovanni Caratti,
Madonna col Bambino,
1691 ca., chiesa
di Santa Maria.



9.

l'esterna, arricchita dal tenue rosso del marmo di Verona, conferisce all'insieme una più preziosa cromia e attraverso le mensole in pietra d'Istria sviluppa un movimento barocco che infine esplode nella cimasa. Qui, tre putti sorreggono un festone che con i suoi viluppi forma un frontone al cui interno è custodita la suddetta iscrizione.

Sovrasta questo apparato decorativo, quale suo degno coronamento, una statua della *Madonna col Bambino* riparata entro una nicchia. Situata al centro della facciata, la titolare della chiesa appare anche come punto naturale di convergenza visiva grazie alle altre quattro sculture poste ai suoi lati entro altrettante nicchie e su due ordini: in basso *Sant'Antonio abate* e *San Rocco*; in alto *San Matteo* e *San Giovanni Battista*. Attribuite in passato a Pietro Baratta (1668-1729), ma di recente assegnate più correttamente al veneziano Giovanni Caratti (1652 ca.-1695), queste immagini degli antichi protettori della

9. Giovanni Caratti,
Sant'Antonio abate,
San Rocco, *San Matteo*,
San Giovanni Battista,
1691 ca., chiesa
di Santa Maria.

comunità (a essi erano intitolati altari nella chiesa medievale) rappresentano secondo l'acuta definizione di Massimo De Grassi una «sorta di testa di ponte per la capillare penetrazione delle opere della bottega veneziana nell'isontino» (1999): infatti, alla luce della loro datazione – verosimilmente realizzate in una data prossima al 1691, per consonanze con le statue dell'altare del Crocifisso – è possibile stabilire che già a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento le novità veneziane di Giusto Le Court (1627-1679) in ambito scultoreo si stavano diffondendo in terra asburgica, seppur con un tono edulcorato dalle interpretazioni personali di artisti minori come Caratti. In secondo luogo, proprio la comparazione con le statue di Villa Vicentina ha permesso di avanzare il nome di Caratti e di proporre una collocazione cronologica intorno al 1690 ad altri manufatti presenti nella Bassa Friulana, come le due *Sante Martiri* poste sulla facciata della chiesa aquileiese di Sant'Antonio di Padova e il *Sant'Antonio abate* della chiesa cimiteriale di San Michele di Villesse, quest'ultimo strettamente imparentato all'omologo vicentino che a sua volta potrebbe essere derivato da un *Sant'Antonio abate* scolpito dallo stesso maestro per la Scuola dei Luganegheri di Venezia.

La facciata a capanna della chiesa di Santa Maria è definita ai lati da due lesene tuscaniche, con basamento in pietra, che reggono una trabeazione con cornice modanata aggettante e fregio con l'iscrizione «DEIPARAE VIRGINI SACRVM». Il frontone superiore è contraddistinto da un timpano con un oculo circolare

e da tre zoccoli in posizione acroteriale che sostengono al centro una croce in ferro battuto e ai lati due statue attribuite a Leonardo Zuliani (1660 ca.-1721) raffiguranti *San Domenico* e *Santa Caterina da Siena*, santi la cui presenza è giustificata dal culto popolare alla Madonna del Rosario.

Addossato alla chiesa sul lato ovest (specularmente rispetto alla sacrestia), il campanile venne costruito sotto il capomastro Giovanni Domenico Orsaria da Soleschiano e iniziato, secondo quanto si legge nella lapide commemorativa, nel febbraio 1718, mentre pievano era Francesco Antonio Gorzer e *cameraro* Rocco Bertogna.

Se l'originaria copertura a quattro falde venne sostituita nel 1946 con un tamburo e una cuspidale piramidale (operazione seguita da Giuseppe D'Agostinis da Cervignano), il corpo della torre non venne alterato negli anni. È pertanto possibile ancor oggi osservare lacerti di costruzioni di provenienza aquileiese, tra cui la pietra calcarea con iscrizione del I secolo d.C. adattata a pietra angolare sul lato occidentale del campanile, che recita: «D[IS] M[ANIBUS] [SACRUM] / M[ARCO] IVLIO TI[BERI] F[ILIO] SABINO / SVBPRAEFECTO ALAE SCVBUL[ORUM] / IIIIVIR[O] I[URE] D[ICUNDO] QVINQVENN[ALI] / PVPILLI IVLI DIOMEDIS F[ILII] / SABINVS ET SABINA».

Le campane vennero fuse nel 1886 dalle ditte De Poli e Broili in sostituzione delle precedenti dell'udinese Giuseppe Serafini e vennero battezzate con i nomi di Maria, Eugenia ed Elisa, in onore della titolare della chiesa e delle donne illustri che abitarono la



10.



11.

10. Campanile, 1718, chiesa di Santa Maria.

11. Lapid commemorativa, I sec. d.C., chiesa di Santa Maria, campanile.



12.

villa ora Ciardi, ovvero la contessa Elisa Baciocchi Camerata e l'imperatrice Eugenia (1826-1920), moglie di Napoleone III.

Circonda la chiesa su tre lati l'antico cimitero che nel 1771 venne recintato con un muro in pietra proveniente dalla demolita chiesa di San Felice di Aquileia, modificato nel corso dell'Ottocento e infine nel 1935, con l'intervento di Primo Gratton da Visco che vi installò la cancellata in ferro. All'angolo nord-orientale, questo muro si addossava a un pilastro preesistente, poi replicato per simmetria sul lato opposto. Tale manufatto è contraddistinto da una terminazione deco-

12. *Pilastro*, 1748,
chiesa di Santa Maria.

rativa con bassorilievi entro nicchie su tutte e quattro le facce: a settentrione si vede il *Martirio di una santa*, a est l'esaltazione dell'*Eucarestia* (che sovrasta la data «1748»), probabile riferimento alla Confraternita del Santissimo Sacramento, a ovest *Sant'Antonio abate* e a sud *Sant'Ignazio di Loyola*, riconoscibile dal monogramma IHS in alto a sinistra e dal libro aperto con le iniziali, ora quasi illeggibili, «A.M.D.G.» («AD MAIOREM DEI GLORIAM»), motto dei gesuiti.

L'interno della chiesa presenta una spaziosa navata unica e un altrettanto ampio presbitero, entrambi scanditi ritmicamente da lesene e coperti da due volte a botte lunettate. L'intero ambiente è organizzato in modo tale da mantenere una costante simmetria visiva: laddove nel presbitero la porta della sacrestia è fronteggiata dalla porta anticamente usata per accedere al campanile, nell'aula la Porta di Sant'Antonio situata tra i due altari *in cornu Epistulae* e sovrastata dalla tela delle *Anime purganti* è bilanciata sul lato opposto dal grandioso pulpito ligneo, mentre alla nicchia del battistero, a sinistra entrando, corrisponde l'accesso alle scale per raggiungere la cantoria sopra il portale principale.

Dei quattro altari laterali, quello dedicato alla Madonna del Rosario *in cornu Evangelii*, plausibilmente dovuto alla bottega di Leonardo Zuliani, fu il primo a essere portato a termine, come risulta, nella predella della mostra d'altare, dall'iscrizione divisa in due distinte lastre ellittiche in marmo nero, poste accanto a quelle tonde con gli stemmi dei committenti: «MARC.º



ANT.^o ET / GIO: DOMENEGO / SVO FIGLIOLO / STABILI DETI» / «DODONI / FECCE.^o FARE PER / SVA DEVOCIONE / ANNO / 1687». Gli Stabile, famiglia di origine vicentina giunta in Camarcio al seguito dei conti Gorgo, si erano nel tempo suddivisi in grandi rami che prendevano il nome dai capostipiti: di conseguenza, il nome germanico “Dodone”, dato per generazioni di padre in figlio, andò a rappresentare il ramo degli Stabile abitante nella località Malborghetto (anche noto, per l'appunto, come Borgo Dodone).

Il motivo del cerchio e dell'ellisse delle suddette lastre è poi ripreso in tutta la struttura, dal paliotto marmoreo della mensa ai basamenti delle statue, financo ai *Misteri del Rosario*, quattordici dei quali corrono alle estremità laterali dell'alzata, mentre il quindicesimo, l'*Incoronazione della Vergine*, è posto non a caso in cima al frontone. A proposito dei *Misteri* (tempera su tavola), non è facile stabilirne l'autore, ma potrebbe trattarsi di un pittore prossimo a Giacomo Rizzi da Farra, artefice dei dipinti del pulpito e delle due pale ora appese in presbiterio.

La predella della mostra d'altare, particolarmente sviluppata in altezza per consentire l'inserimento del tabernacolo (caso unico tra gli altari laterali), sostiene le sculture di Giovanni Caratti, sopra le quali, a sua volta, è collocata la nicchia contenente la statua policroma in pietra dolce della *Madonna del Rosario col Bambino*, opera di ignoto artista ridipinta nel 1940. Per quanto concerne l'apparato scultoreo di Caratti, esso comprende i protettori dei committenti dell'altare, i santi *Domenico, Antonio di Padova e Giovanni*



14.

13. Leonardo Zuliani, *Altare del Rosario*, 1687, chiesa di Santa Maria.

14. *Misteri del Rosario* (dall'alto in basso: *Incoronazione della Vergine, Assunzione, Annunciazione*), 1687, chiesa di Santa Maria, altare del Rosario.



15.

Battista, e in formato minore i santi del Rosario, di nuovo *Domenico* e *Caterina da Siena*, che sorretti da nubi, puttini e teste di cherubini sono rivolti alla nicchia della *Madonna del Rosario*.

Ancora frutto del lavoro di collaborazione tra la bottega Zuliani e Giovanni Caratti è l'altare dirimpetto dedicato al Crocifisso, la cui data di esecuzione è

15. Giovanni Caratti,
San Giovanni Battista, 1687,
chiesa di Santa Maria,
altare del Rosario.

16. Leonardo Zuliani,
Altare del Crocifisso, 1691,
chiesa di Santa Maria.





riportata, accanto al nome del promotore del cantiere, nell'iscrizione posta ai piedi delle grandi statue laterali: «1691 / PROCVRANTE HIER.º GRATONI». Girolamo Gratoni, originario di Viscone, era agente della famiglia Gorgo, una casata che curiosamente, malgrado il legame secolare con Villa Vicentina, non avrebbe legato il suo nome a nessuno degli altari laterali della pieve.

Dalla struttura più leggera rispetto a quello del Rosario, l'altare del Crocifisso si caratterizza per il contrasto tra le lastre in marmo nero dell'alzata e il bianco delle statue carattiane del *Crocifisso*, di *San Michele* a sinistra, che riprende in maniera semplificata la statua di analogo soggetto di Paolo Callalo (1655-1725) per l'altar maggiore della chiesa San Michele in Isola a Venezia, e di *San Gabriele* a destra: costoro rappresentavano i patroni della confraternita della Buona Morte, che in antico gestiva l'altare e che simbolicamente veniva ricordata dai teschi con le ossa incrociate posti alle estremità laterali del paliotto. Sopra il frontone curvo, due *Angeli* e un *Putto*, ancora attribuiti a Caratti, sostenevano in origine una lampada in ferro battuto.

Procedendo in ordine cronologico, ai due altari del Rosario e del Crocifisso seguirono, nel 1699, le commissioni del pulpito ligneo e dell'armadio e degli inginocchiatoi in radica della sacrestia al tedesco Simon Abbes, artista di cui non si conoscono estremi biografici (unico dato noto, nel 1692 contrasse matrimonio).

Per certo uno dei manufatti di maggior impatto visivo della chiesa di Santa Maria, il pulpito sporge dalla parete *in cornu Evangelii* con una elegante balaustra pentagonale e con un baldacchino che ne riprende la



18.

17. Giovanni Caratti, *S. Michele Arcangelo*, chiesa di Santa Maria, altare del Crocifisso (foto Riccardo Viola, 1989).

18. *Simbolo funerario*, 1691, chiesa di Santa Maria, altare del Crocifisso, particolare del paliotto.



19.

forma. Tra gli intagli ornamentali della balaustra, dipinti a finto marmo, sono racchiuse le figure dei *Quattro Evangelisti* e di *Cristo Maestro*, che sovrastano i *Quattro dottori della Chiesa occidentale* (Girolamo, Gregorio, Ambrogio, Agostino) e un *Angelo*: scopo dell'insieme era evidentemente dichiarare la valenza

19. Simon Abbes, *Pulpito*, 1699, chiesa di Santa Maria.



20.

catechetica della predicazione. Secondo Giovanni Bannelli, l'autore di queste pitture eseguite nel 1703 sarebbe Giacomo Rizzi, che nello stesso periodo avrebbe anche eseguito la *Via Crucis*, purtroppo venduta nel 1914 alla chiesa di San Rocco di Versa e in seguito trafugata nel corso della guerra.

Al contrario del pulpito, l'armadio e gli inginocchiatoi di Abbes destinati alla sacrestia andarono dispersi dopo che nel 1783 si decise di rimuoverli in favore delle opere tuttora *in situ* di Pietro Bosch, contraddistinte da eleganti decorazioni a intaglio e poche e scelte modanature; *marangone* di Romans d'Isonzo, Bosch si era occupato in precedenza anche del rifacimento degli stalli del presbiterio «di buono, e perfetto Nogaro», commissionati nel 1779 in sostituzione di quel-

20. Giacomo Rizzi, *Dottori della chiesa e un angelo*, 1703, chiesa di Santa Maria, pulpito.



21.

li originari di Cristiano Ciborto da Gradisca (1704). A distanza di circa un decennio dalla realizzazione del portale della facciata, Leonardo Pacassi fu contattato per le sovrapporte degli accessi interni alla sacrestia e al campanile, ma l'artista riuscì a malapena a progettarle, morendo prematuramente nel 1697. I pagamenti registrati nell'*Urbario* dell'archivio parrocchiale, risalenti al 1699, sono infatti rivolti «agli eredi» dello scultore, mentre la messa in opera della sovrapporta del campanile reca la data 1703: autore materiale, pertanto, dovette essere il figlio di Leonardo, Giovanni Pacassi, allora poco più che ventenne e ancora operante nel segno del padre. D'altra parte, così come per il portale principale, anche qui le sovrapporte barocche

21. Giovanni Pacassi,
Sovrapporta della sacrestia,
1699-1703, chiesa
di Santa Maria.

sono contraddistinte dall'uso di diversi marmi (pietra d'Istria, marmo rosso di Verona, marmo nero, bardiglio) e dalla reiterazione dei motivi della voluta e del viluppo, che conferiscono movimento e che creano una percezione quasi di aleatorietà nella struttura dei frontoni ribassati che sorreggono tre puttini: tra costoro, il centrale regge un cartiglio dove in occasione dei restauri della chiesa di un secolo dopo venne inciso per l'appunto «Restauratum» (sovrapporta della sacrestia) e «MDCCCXV» (sovrapporta del campanile).

Con ogni probabilità, nel medesimo arco temporale lo stesso scultore fu incaricato di realizzare anche il battistero in breccia, posto nella nicchia *in cornu Evangelii* affrescata nell'Ottocento, e la finestra della sacrestia superiore, in marmo nero e grata lignea, un tempo riservata ai Gorgo (in seguito ai Baciocchi) per assistere alle funzioni religiose.

Così come Giovanni Pacassi, anche lo scultore veneziano Pasquale Lazzarini (1667-1731) – divenuto suo cognato nel 1698, avendo sposato la sorella Annamaria Pacassi – fece il suo esordio nella chiesa di Villa Vicentina. Da quanto si desume dai pagamenti a «mistro pasqualin picha pietra» registrati nell'*Urbanario* e sul *Libro delle Locazioni*, nel 1704 l'artista portò infatti a compimento l'altare di San Rocco, *in cornu Epistulae*, mentre l'anno successivo terminò quello dirimpetto di Sant'Antonio abate.

Erede dell'altare dei Santi Rocco e Sebastiano già nella precedente chiesetta medievale, l'altare di San Rocco venne eretto grazie all'interessamento dei Pacco (famiglia di origine carnica giunta forse nel tardo



XVI secolo nel borgo che nel corso del Settecento ne avrebbe assunto il nome), i quali ottennero in chiesa anche il diritto di sepoltura. Di dimensioni più contenute rispetto agli altari del Rosario e del Crocifisso, esso si caratterizza per l'eleganza delle sue parti, dagli intarsi marmorei alle colonne in marmo nero, dall'inserimento dei finti fogliami di stampo pacassiano alla soluzione del frontone interrotto su cui poggiano tre putti, ancora di gusto prossimo ai Pacassi. La mostra d'altare era stata concepita in origine per incorniciare la pala dei *Santi Rocco, Sebastiano, Pietro e Apollonia* (1705) di Giacomo Rizzi, spostata nel 1939 in presbiterio per far posto alla statua del *Sacro Cuore* (1921) di Ferdinando Perathoner (1871-1930), a sua volta realizzata in occasione della fine della prima guerra mondiale e inizialmente destinata all'altare dirimpetto.

La pala mostra al centro il titolare dell'altare, san Rocco, vestito da pellegrino mentre esibisce, come da tradizione iconografica, la piaga della peste sulla coscia; sulla destra compare san Sebastiano, anch'egli protettore contro la peste, mentre a sinistra stanno san Pietro, seduto sulle nubi e rivolto con lo sguardo allo spettatore, e santa Apollonia, interagente con il gruppo di puttini sotto la centina. Sotto l'aspetto stilistico, il dipinto sembra rifarsi alla pittura veneziana nella declinazione di artisti attivi tra fine Sei e inizio Settecento nelle chiese al di qua e al di là del confine tra Serenissima e Impero, come Pietro Bainville (1674-1749), più prossimi per linguaggio alla cultura tardomanierista di inizio Seicento (di maestri come Jacopo Palma il Giovane, il Padovanino, Sante Pe-

22. Pasquale Lazzarini,
Altare di san Rocco
(ora del *Sacro Cuore*),
1704, chiesa di Santa Maria.



23.

23. Giacomo Rizzi,
*Santi Rocco, Sebastiano,
Pietro e Apollonia*, 1705,
chiesa di Santa Maria,
presbiterio (già sull'altare
di San Rocco).

randa) piuttosto che alla coeva cultura pittorica di un Sebastiano Ricci o di un Gregorio Lazzarini, che a Venezia stava preparando il terreno alla nuova stagione rococò del Tiepolo.



24.

L'altare di Sant'Antonio abate, strutturalmente e stilisticamente analogo a quello di fronte, venne eretto nel 1705 grazie alla munificenza dei Bertogna, altra famiglia di origine veneta che dopo essersi trasferita

24. Pasquale Lazzarini,
Altare di sant'Antonio abate
(ora della *Madonna*), 1705,
chiesa di Santa Maria.

a Camarcio riuscì a far fortuna, ottenendo il privilegio di seppellire i propri defunti nella pieve di Santa Maria. Il centro della cimasa è contraddistinto dalla presenza dello stemma della casata, composto da un albero con le radici sporgenti accanto a un orso bianco (a indicare come la famiglia fosse stata sradicata dalla propria patria, Santorso) e da una mano che porge un pezzo di pane, a ricordo dell'antica usanza familiare di distribuire pane e vino ai fedeli alla terza rogazione prima dell'Ascensione. Sotto a detto stemma corre l'iscrizione «HOC QUAE CERNIS OPUS FECIT BERTOGNA / PRO PAGO / HIS SUMME SANCTIS DEDITA, LECTOR AVE», mentre ai lati le abbreviazioni «SB.B. / R.B. / G.B.B. / G.B.B. / 1705 F.» nascondono probabilmente le iniziali dei committenti dell'altare.

Anche in questo caso l'alzato era in origine destinato a incorniciare una pala di Giacomo Rizzi, raffigurante i *Santi Antonio abate, Antonio di Padova e Andrea* (1705), opera che rispetto al *San Rocco* dello stesso autore risulta compositivamente più armoniosa e di maggior respiro: i tre santi formano infatti un triangolo al cui vertice superiore sta Antonio abate, intento alla lettura, a destra Antonio di Padova in atto di venerazione e a sinistra Andrea, seduto e in atteggiamento meditativo. Rimasto *in situ* fino al 1921, il dipinto venne poi spostato in presbiterio per lasciare il posto alla statua del *Sacro Cuore* pocanzi menzionata, a sua volta sostituita da altre due opere della ditta Perathoner, prima un *Sant'Antonio di Padova* (1939), contraddistinto dalla presenza dello stemma comunale di Villa Vicentina, e poi la *Madonna col Bambino* tuttora visibile sull'alta-



25.

25. Giacomo Rizzi, *Santi Antonio abate, Antonio di Padova e Andrea*, 1705, chiesa di Santa Maria, presbiterio (già sull'altare di Sant'Antonio abate).

re. Quest'ultima venne acquistata negli anni Ottanta, epoca in cui venne eseguito per il Seminario di Gorizia un *Sacro Cuore* che nel decennio successivo sarebbe giunto in donazione alla parrocchiale di Villa Vicenti-

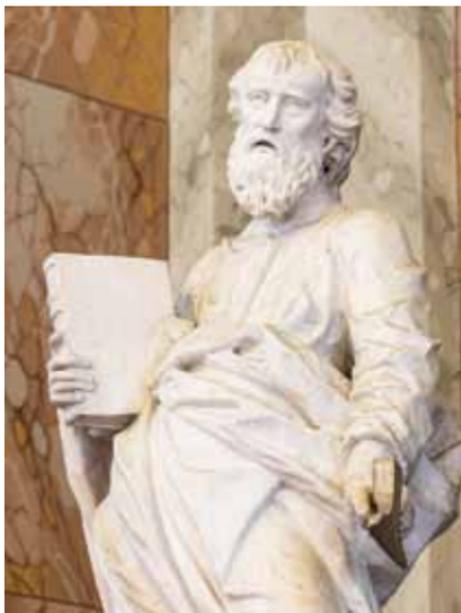


26.

na: attualmente, tale statua è collocata accanto all'altare del Rosario, specularmente rispetto al *Sant'Antonio* sistemato presso l'altare del Crocifisso.

Nel 1736 – ossia ben settant'anni dopo l'inizio dei lavori della nuova chiesa – venne finalmente eretto l'altare maggiore, poi consacrato nel 1742. Definito dal contrasto cromatico tra il marmo nero e il bianco della pietra d'Istria, esso prevedeva sopra il tabernacolo una statua del *Risorto*, che oltre a dialogare con le sculture laterali dei compatroni della chiesa, *San Matteo* e *San Giovanni Battista*, doveva certamente avere un particolare risalto nel contrasto col fondo del presbiterio, ancor più dopo che nel 1815, entro la

26. *Altare maggiore*, 1830, chiesa di Santa Maria.



27.

finta mostra d'altare di Cassani vi venne dipinto un paesaggio bucolico d'invenzione, con al centro una montagna azzurro-grigiastra che eleva naturalmente lo sguardo verso l'alto, dove le nubi si aprono in una visione celestiale di pura luce, accompagnata da un putto e da teste di cherubini. Nel 1830, però, a seguito di un cedimento del terreno sottostante, l'altare venne interamente restaurato per cura della ditta De Cecco di San Giorgio di Nogaro, e in tale occasione al posto del *Risorto* venne innalzata una monumentale edicola che coprì definitivamente la visione frontale del paesaggio, finendo per rapportarsi, invece, con la sola finta mostra d'altare che lo incorniciava.

27. Anonimo, *Santi Matteo e Giovanni Battista*, 1736, chiesa di Santa Maria, altar maggiore, particolari.

Nelle pagine seguenti:
28. *Veduta generale dell'interno della chiesa di Santa Maria.*







29.

Per rimanere nella parete di fondo del presbiterio, va segnalato che nella lunetta sopra la cornice erano appese anticamente statue lignee raffiguranti il *Croci-*

29. *Vetrata con l'Assunzione della Vergine*, 1928, chiesa di Santa Maria, presbiterio.

fisso e le tre Marie (1755), che vennero poi asportate intorno al 1928 quando la fabbrica decise di aprire un finestrone e di commissionare alla *Tiroler Glasmalerei* di Innsbruck una vetrata istoriata con l'*Assunzione della Vergine*. Nel 1942, nella circostanza del secondo centenario della consacrazione della chiesa, si sarebbe optato per l'inserimento di vetrate istoriate anche nelle due finestre laterali del presbiterio, che tuttavia vennero rimosse quando le dette aperture vennero modificate per l'installazione dell'impianto di riscaldamento: realizzate a Trento dalla ditta Giuseppe Parisi, queste vetrate raffiguravano rispettivamente *Gesù e un fanciullo, con lo stemma di papa Pio XII* e *l'Angelo Custode e lo stemma dell'arcivescovo di Gorizia Carlo Margotti*.

Nel 1769, con la messa a punto delle lesene e con la realizzazione del soffitto voltato ad opera del capomastro Lorenzo Martinuzzi, si poteva dichiarare concluso il cantiere della chiesa, che dunque, tra fasi di intensa attività e periodi di stallo, durò un intero secolo. A distanza di tempo, proprio per commemorare questa impresa, tra gli affreschi della volta del presbiterio realizzati da Lorenzo Bianchini (1880) sarebbe stata inserita la seguente doppia iscrizione: «A.M.D.G. / 1666 SI PRINCIPIÒ QUESTO / EDIF.^O S. LORENZO BERTOGNA CAM. / S. ANTIBEL SANDRIGO S. MARCANT. / STABILE ASSISTENTI»; «A.M.D.G. / 1769 SI COMPÌ CON LA SUFFITTA S. GIUS.^E STABILE CAM. SIG. / GIUS.^E BERTOGNA SIG. GIAC.^O PADOAN / SINDICI FRANC.^O VIOLINI PAR. VIC.^O FOR.^O».





30. *Veduta della volta della navata della chiesa di Santa Maria.*

31.

31. *Anonimo, Immacolata con i santi Giovanni Battista e Matteo, 1769, chiesa di Santa Maria, volta della navata.*

A coronamento dei lavori della chiesa, nello stesso anno 1769 la volta della navata venne dotata di tre dipinti con i patroni e i protettori di Villa Vicentina, opera di un pittore vicino ai modi dei Lichtenreiter. Riguardo ai soggetti raffigurati, se l'*Immacolata con i*



32.

santi Giovanni Battista e Matteo del quadro mediano e i Santi Rocco e Antonio abate del quadro verso il presbiterio sono figure già note (in facciata, come sugli altari), il Sant' Ignazio di Loyola e la Santa martire contraddistinta dal solo attributo della spada (*Eurosia di Jaca?*) nel quadro verso l'ingresso sono apparentemente fuori luogo. Per chiarire la loro presenza giunge però in aiuto il pilastro nord-orientale del muro cimiteriale (di due decenni anteriore alle tele soffittali), dove infatti due dei quattro bassorilievi raffigurano Ignazio e una Santa uccisa per decapitazione: ebbene, considerando che detto pilastro venne commissionato con ogni probabilità dalla Confraternita del Santissimo Sacramento (la data «1748» del manufatto è riportata non a caso nel bassorilievo con l'*Eucarestia*), è possibile che lo stesso sodalizio abbia spinto per la riproduzione dei due santi in questione anche sulla volta della chiesa.

32. Anonimo, *Santi Ignazio di Loyola ed Eurosia (?)*, *Santi Rocco e Antonio abate*, 1769, chiesa di Santa Maria, volta della navata.

Conclusi gli interventi nell'aula e nel presbiterio, a partire dal 1781 si procedette al rinnovo della sacrestia, che prima di ottenere il nuovo armadio e i due nuovi inginocchiatoi di Pietro Bosch (1783) venne affrescata con finte lesene e drappeggi. Di questa decorazione, però, si persero quasi del tutto le tracce quando, in un secondo momento, si decise di coprire le pareti con uno strato di calce, forse a causa del persistente problema dell'umidità: fortunatamente da questa operazione si salvarono i simboli del *Sacro Cuore di Gesù e di Maria e Angeli* con le scritte «LAVAMINI MUNDI ESTOTE Isaia 1. 16» e «VINCIT MUNDUM FIDES NOSTRA Joan. S.V. 4».

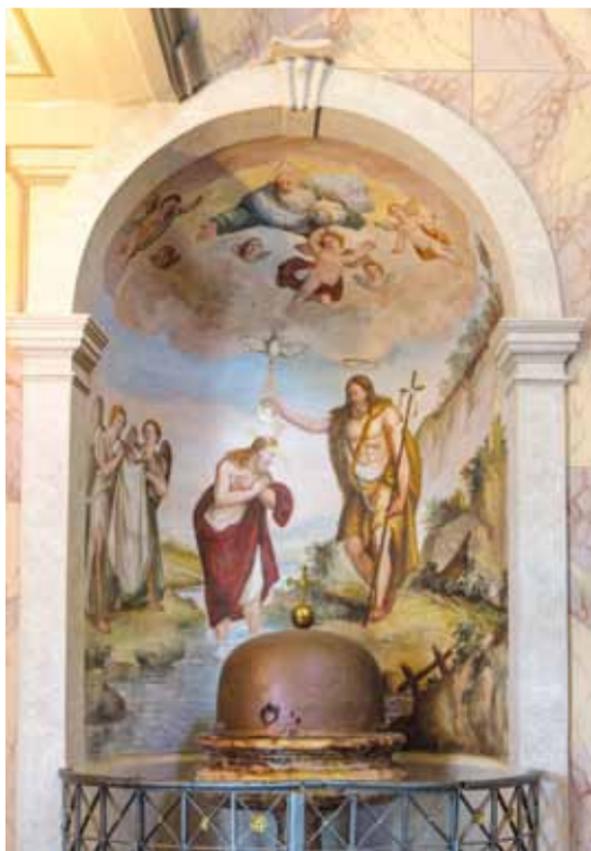
Ancora in sacrestia si conserva una tela ovale raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, dipinto di buona fattura e di ambito quagliesco (XVIII sec.) che potrebbe essere giunto però come donazione privata.

Nella prima metà dell'Ottocento, sotto il parroco Giacomo Bertogna (a guida della comunità dal 1814 al 1837), si registrarono i primi restauri significativi della chiesa: come detto in precedenza, nel 1830 a causa di un cedimento del terreno fu necessario rifare l'altar maggiore e il pavimento del presbiterio in pietra bianca e marmo rosso di Verona (parzialmente modificato nel 1928 con l'inserimento, al centro, di una copia di mosaico antico del *Buon Pastore* aquileiese); qualche anno più tardi (1834-1835) fu quindi la volta della navata, dove l'originale pavimentazione in cotto venne sostituita con una in pietra d'Istria e marmo nero,



33.

33. *Madonna col Bambino e san Giovannino*, XVIII sec., chiesa di Santa Maria, sacrestia.



34.

opera di Paolo Vittori da Sagrado. In questa occasione, in memoria del cantiere appena concluso, venne lasciata un'iscrizione cronogrammatica sotto il primo gradino del presbiterio: «INVoCA HIC DEVM / VOTA TVA EXHIBE ILLI» (1835).

Al di là di questi interventi, durante il parrochianto di Bertogna la chiesa di Santa Maria ottenne anche

34. Domenico Paghini,
Battesimo di Cristo, 1837,
chiesa di Santa Maria,
nicchia del battistero.



35.

nuove decorazioni pittoriche. Nel 1815 venne dipinta la menzionata veduta paesaggistica nella parete di fondo del presbiterio, mentre nel 1837 Domenico Paghini (1777-1850) realizzò l'affresco col *Battesimo di Cristo* nella nicchia del battistero: in entrambi i casi tali opere vennero corredate di un'iscrizione dipinta su una roccia, di cui la prima cronogrammatica, la seconda celebrativa (Domenico Paghini / Venet. sopus ardenti / zelo ac pietate / elaboratum an. / Dom. MDCCCXXVII). Il *Battesimo*, nello specifico, costituiva la terza versione del medesimo soggetto da parte dell'artista, dopo gli analoghi affreschi di Visco (1834 circa), Joannis e Scodovacca (1835), quest'ultimo talmente simile a quello di Villa Vicentina da far ritenere che vi sia stato un riutilizzo del medesimo cartone: al centro della scena, perfettamente bilanciata, stanno Gesù e Giovanni Battista, a sinistra sono riprodotti due angeli mentre a destra si sviluppa il paesaggio

35. Domenico Paghini, *Dio Padre*, 1837, chiesa di Santa Maria, calotta della nicchia del battistero.



36.

roccioso; nella calotta si apre infine la veduta celeste della gloria di Dio Padre, che appare per riconoscere e benedire il proprio Figlio. Come già osservava Dania Nobile, le realizzazioni a soggetto sacro di Paghini, che sembrano trascurare la correttezza anatomica e la «gradevolezza del corpo umano» (2005), si scontrano

36. Domenico Paghini, *Madonna che intercede presso Cristo per la salvezza delle anime del Purgatorio*, 1840 ca., chiesa di Santa Maria.

con quanto traspare, a livello di grazia e accuratezza, nei suoi disegni, tra cui quello che Liliana Bracchi (2008) ha riconosciuto essere la matrice del *Battesimo* di Visco, ma che può essere ritenuta tale anche per le versioni di Scodovacca e, appunto, Villa Vicentina.

Coeva o di poco successiva a questo affresco è la grande tela raffigurante la *Madonna che intercede presso Cristo per la salvezza delle anime del Purgatorio*, appesa sulla parete *in cornu Epistulae* sopra la Porta di Sant'Antonio. Attribuibile anch'essa alla mano di Paghini, cui sarebbe stata richiesta con lo scopo di ribadire il valore salvifico della preghiera di intercessione e insieme della preghiera per i defunti, vede una composizione articolata su due livelli: in primo piano si affollano le contrite anime purganti che attendono di essere portate in cielo, come le due che vengono tratte da altrettanti angeli, l'uno visto in scorcio mentre plana, l'altro di spalle mentre si solleva da terra; nel registro superiore, sostenuti da nubi e attorniti da puttini e cherubini, stanno quindi la Vergine, inginocchiata e con le braccia aperte in segno di supplica, e Cristo, giudice supremo che accoglie l'istanza pietosa della Madre.

Dopo che nel 1851 le finestre della navata vennero ridotte dalle originarie a mezzaluna – non dissimili da quelle della vicina chiesa di Ruda – alle attuali monofore (modificate poi nel 1951 ad opera di Giovanni Battista Tiberio di Aiello), bisognò attendere altri vent'anni prima di registrare un nuovo cantiere di rilievo. Nel 1871, infatti, in controfacciata venne costruita la cantoria, che in un momento successivo –



37.

forse sul finire del secolo – fu decorata con dipinti raffiguranti *Santa Cecilia* (al centro) e *Trofei di strumenti musicali* a monocromo dorato (ai lati), accostabili stilisticamente alla mano di Giulio Justolin (1866-1930). Nel frattempo, la fabbricera in accordo col parroco Felice Bennati procedette con la commissione di un organo, che venne costruito da Pietro Bazzani (1816-1880) secondo il progetto presentato il 30 giugno 1874 e inaugurato ufficialmente da Giovanni Battista Candotti (1809-1876) il 16 agosto 1875. A concorrere per l'assegnazione del lavoro (che prevedeva, in aggiunta, la chiusura della finestra aperta originariamente in facciata) era stato nello stesso 1874 anche l'organaro

37. Pietro Bazzani,
Organo, 1874-1875,
chiesa di Santa Maria.



38.

friulano Valentino Zanin (1797-1887) con due progetti, ma l'amministrazione parrocchiale preferì la proposta di Bazzani – malgrado il costo decisamente superiore rispetto alle due di Zanin – probabilmente perché ritenuta più aggiornata rispetto alle novità tecniche e di gusto dell'epoca.

Lo strumento, tra i più importanti e meglio conservati dell'arcidiocesi goriziana, presenta una cassa addossata alla parete, caratterizzata da un unico fornice con ampio arco trilobato inquadrato da due lesene con capitelli corinzi e trabeazione con cornice dentellata, coronata da attico a gradoni e fastigio a volute. La facciata si compone di un'unica campata di 25 canne in stagno del *Principale* (da Mi_1), disposte in tre cuspidi (8+9+8), con profilo piatto, bocche allineate, labbro superiore a mitria. Da contratto, lo strumento prevedeva 27 registri (tra cui le *Trombe* che ai primi del Novecento vennero sostituite col *Salicionale*), ridotti poi a 24, mentre la pedaliera originale, cromatica di 19 tasti corti e a leggìo, venne

38. Giulio Justolin,
Santa Cecilia, 1890 ca.,
chiesa di Santa Maria,
cantoria.



rifatta ed estesa a 24 tasti dalla ditta Zordan già alla fine dell'Ottocento.

Sempre durante il parrociato di Bennati si procedette alla decorazione pittorica a finto marmo delle lesene e delle pareti interne della chiesa, nonché degli affreschi delle volte del presbiterio e della navata (1880), affidando il tutto all'udinese Lorenzo Bianchini (1825-1892). Sul soffitto, forse su istanza del medesimo parroco, si volle presentare ed esaltare alcuni santi della tradizione aquileiese: in presbiterio campeggia al centro la figura del *Padre Eterno*, circondato da due gruppi di *Angeli* e dai *Santi Ermacora, Fortunato, Paolino e Cromazio*; sulla volta della navata, affrescata solo in corrispondenza delle unghie, compaiono entro tondi *San Giuseppe col Bambino* (verso l'altar maggiore), le *Sante Eufemia, Tecla, Dorotea ed Erasma*, i *Santi Girolamo, Valeriano, Niceta, il Beato Bertrando* e lo *Spirito Santo* (verso l'ingresso).

Per quanto concerne la suppellettile sacra, la chiesa di Santa Maria custodisce oggetti di valenti botteghe, come le lampade in argento sbalzato (maestranza veneta, XVIII sec.) sostenute da grandiosi bracci reggi-lampada dorati a racemi, e insieme opere di fattura più modesta, ma non per questo meno significativa, come i fanali processionali (XX sec.) in ferro battuto, realizzati da artigiani locali.

Alcuni tra i pezzi più pregiati della parrocchiale sono però conservati presso la Curia Arcivescovile di Gorizia. Ci si riferisce nello specifico a cinque croci astili, due delle quali risalenti alla metà del XVI, una al



40.

39. Veduta della volta del presbiterio della chiesa di Santa Maria.

40. Maestranza locale, Fanale processionale, XX sec., chiesa di Santa Maria.



41.

1643 e due al XVIII secolo. Queste ultime, pressoché identiche e realizzate in lamine di argento sbalzato e inciso, costituivano con ogni probabilità ornamenti apicali di gonfaloni e si possono ricondurre a maestranze friulane: la decorazione è in genere molto semplificata, dai motivi fitomorfi dell'innesto a tubo e del nodo fino alle terminazioni sagomate, alle applicazioni laterali a traforo e alle figure in rilievo (sul *recto*, il Crocifisso affiancato dai busti degli Evangelisti; sul *verso* la Madonna col Bambino al centro, Dio Padre benedicente e tre dolenti).

La coppia di croci cinquecentesche in lamina argentata, simili per fattura, dimensioni e impianto ornamentale (dall'innesto a tubo liscio al nodo con gondronature oblique percorso da una fascia centrale, alle terminazioni mistilinee con applicazioni sagomate dei bracci), sono da ricondurre a una medesima bottega veneto-friulana e a una medesima commissione. Nella prima delle due croci, sul *recto* compare il Crocifisso, affiancato dai simboli degli Evangelisti (in basso è

41. Maestranza friulana,
Croci astili,
XVIII sec., Gorizia,
Curia Arcivescovile.



42.

andato perduto l'Uomo alato, riferimento a Matteo), mentre sul *verso* Cristo in trono è accompagnato dalla Madonna, da san Giovanni e da due angeli. Nella seconda croce, sul *recto*, la figura centrale del Crocifisso – con le relative lamine dei bracci – è una evidente modifica posteriore di un originale disperso, probabilmente affine a quello della croce coeva (del resto, le figure della Madonna, di san Giovanni evangelista e dei due angeli nelle terminazioni dei bracci sono molto simili a quelle riscontrate nella prima croce); sul *verso*, all'incrocio dei bracci si trova un santo Vescovo benedicente in trono (originale, fissato su lamine dei bracci posteriori) e nelle terminazioni stanno i simboli degli Evangelisti.

Oltremodo preziosa è infine la croce in argento laminato e sbalzato datata al 1643, la più finemente decorata nonché la meglio conservata. Dall'innesto a tubo al nodo bombato e ai bracci corrono motivi nastri-formi e fitomorfi, ripresi dalle applicazioni laterali degli stessi bracci e delle terminazioni ovali. Sul *recto*,

42. Maestranza veneto-friulana, *Croci astili*, XVI sec., Gorizia, Curia Arcivescovile.

un Crocifisso ottimamente definito dal punto di vista anatomico è attorniato dalle figure di Dio Padre e da tre dolenti; sul *verso* la Madonna col Bambino è accompagnata dai quattro Evangelisti con i rispettivi simboli. L'anno di esecuzione dell'opera è ricavato dall'iscrizione posta sul *recto* del nodo, che recita «s / MARIA DI / CAMPO MAR / ZO DI VILLA / VICENTINA / 1643» e che venne incisa su esplicito volere della committenza, della quale si può aver contezza grazie alla seconda iscrizione posta sul *verso* del nodo: «SOTTO LA / CURA DI P. GIO: / BATTIS. GIULI / ANI, ESSENDO / CAM:^{RO} M. ANTO / NIO BERTO / GNA».

Al di là della qualità eccelsa, quest'opera d'ambito veneto-friulano getta dunque nuova luce sulla figura, già incontrata, di pre Giuliani da Bressa, parroco dal 1630 al 1670 che nel 1666 avrebbe poi promosso l'ambizioso rifacimento della pieve di Santa Maria e che pertanto avrebbe avuto un ruolo di primo piano nella sua iniziale vicenda storico-artistica.

È doveroso, in conclusione, menzionare gli esemplari restauri della chiesa, condotti sotto il parroco Ettore Rizzatti tra il 1996 e il 1998 e seguiti dall'architetto Ivo Scagliarini (nel 2001 supervisore anche della ristrutturazione del campanile): i diversi cantieri, che prevedevano, tra l'altro, la riparazione delle lesioni, il risanamento degli intonaci, la pulizia delle opere, l'adeguamento degli impianti, sono infatti riusciti appieno nell'intento di ripristinare filologicamente l'antica bellezza dell'edificio, mantenendone intatto il valore storico e culturale.



43.

43. Maestranza veneto-friulana, *Croce astile*, 1643, Gorizia, Curia Arcivescovile.



44.

La cappella Baciocchi

Considerabile a tutti gli effetti la seconda chiesa di Villa Vicentina dopo la parrocchiale, la cappella Baciocchi dedicata a Santa Maria Assunta è espressione

44. Chiesa di Santa Maria Assunta (Cappella Baciocchi).



45.

di devozione privata della facoltosa committente, la contessa Elisa Napoleona Baciocchi Camerata (1806-1869), che volle edificare un vero e proprio monumento funebre al figlio Benedetto Napoleone, morto nel 1853 a Parigi in circostanze misteriose, con ogni probabilità suicida.

Costruita entro il 1863 e benedetta nel 1864 dall'arcivescovo di Gorizia Andrea Gollmayr (1797-1883), la cappella si contraddistingue esternamente per una commistione tra stile neogotico e neoromanico, con murature intonacate e tinteggiate a fasce orizzontali di diversa altezza in cui si alternano il giallo paglierino e il bianco. La facciata a capanna, coronata da una serie di archetti ciechi, è definita ai

45. *Veduta generale dell'interno della cappella Baciocchi.*



46.



47.

lati da due lesene che si concludono oltre la copertura con due pilastrini a loro volta terminanti con una cuspide piramidale; al centro il portale d'ingresso e la soprastante finestra ad arco ribassato sono incorniciati da una fascia decorativa delimitata da due cordoni tortili che si incrociano sulla sommità, poco sotto l'oculo circolare; tra detta fascia e le lesene, infine, stanno due alte nicchie dalla mera funzione decorativa, contraddistinte inferiormente da una mensola e superiormente da un arco aggettante a tutto sesto.

All'interno della cappella, dove lo stile imperante è il sobrio ed elegante neoclassicismo, l'unica navata longitudinale è separata dal presbiterio da una monumentale serliana, che si rapporta visivamente con la parete di fondo in cui risalta la grande pala dipinta. L'aula non presenta elementi figurativi né decorazioni, se si esclude la presenza – nella parete di sinistra entrando – del sarcofago contenente la salma

46. *Sarcofago di Benedetto Napoleone Camerata, 1868, cappella Baciocchi.*

47. *Colonnina con simbolo funerario, 1863, cappella Baciocchi, altare.*



di Benedetto Napoleone, dove spiccano gli stemmi gentilizi dei Baciocchi e dei Camerata e l'iscrizione: «Napoléon Camerata / Né à Ancone le 20. Septembre 1826. / Mort à Paris le 4. Mars 1853. / + Priez pour lui. +». Sopraelevato da uno scalino rispetto al piano del presbiterio, l'unico altare non presenta particolarità di rilievo se si escludono le due colonnine che lo sorreggono, formate da teschi e tibie incrociate legate da corde.

Al di sopra del tabernacolo e aderente alla parete di fondo è sistemata l'*Assunta* (1867) di Augusto Tominz (1818-1883), firmata e datata in basso a sinistra: annoverabile tra le migliori prove dell'artista, l'opera mostra la Vergine sollevata in cielo su una nube e accompagnata da otto puttini, alcuni con strumenti musicali. La gloria celeste cui è destinata, simboleggiata dalla luce giallo-dorata, si contrappone volutamente al buio che caratterizza per converso la parte inferiore del dipinto: non è da escludere, a tal proposito, un rimando ideale alla morte, tema che permea l'intero ambiente sacro e al quale si legano anche le massime moraleggianti sulle pareti laterali del presbiterio («CHAQUE CHOSE DOIT ALLER À SA FIN» e «LE MONDE N'A RIEN QUI SOIT DIGNE DE L'AMOUR / D'UNE ÂME IMMORTELLE»).

La scelta dell'*Assunta* quale patrona della cappella sembra essere dunque giustificata dalla volontà di affidarle l'anima di Benedetto Camerata perché dalle tenebre lo conduca alla gloria del paradiso, richiamato dal cielo stellato dipinto sul soffitto dell'aula e del presbiterio.

48. Augusto Tominz,
Assunzione della Vergine,
1867, cappella Baciocchi.

Tra i mobili lignei originari dell'epoca e ancor oggi conservati, è d'uopo menzionare il confessionale col motto «RÉCONCILIEZ VOUS» e le due panche con inginocchiatoio del presbiterio, opere in noce e radica.

Così come per la parrocchiale, infine, si deve all'architetto Ivo Scagliarini la supervisione degli ottimi restauri della cappella Baciocchi, condotti nel 2007 grazie al contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone.

La cappella di San Michele Arcangelo

Posta al centro del cimitero situato tra Villa Vicentina e Capo di Sopra, la cappella di San Michele Arcangelo venne costruita «dal Patrio Governo» nel 1921. L'edificio, in calcestruzzo, a pianta quadrata e sopraelevato rispetto al terreno circostante, si distingue sostanzialmente per la facciata, mentre l'interno, un tempo fornito di una pala d'altare del titolare (bottino di un furto), di un crocifisso, di quattro candelieri e alcune cartegloria, risulta oramai privo di suppellettili.

In stile eclettico, la facciata si impone alla vista per monumentalità e severità. Il grande portale è composto da due piedritti lisci e trapezoidali, terminanti superiormente con una modanatura a gocce trapezoidali, e da un architrave rettangolare con leggero aggetto centrale, anch'esso rettangolare, sotto al quale vi è una semplice fascia decorativa a triangoli e rettangoli in rilievo che riprende le suddette gocce ai lati; superiormente, al centro, l'architrave si

49. *Cappella cimiteriale di San Michele Arcangelo.*







51.

solleva in un lieve profilo triangolare per sostenere una piccola cimasa a volute. Sopra il portale, ricorda idealmente un rosone la grande croce greca in rilievo, con nucleo circolare e sovrapposta a diversi cerchi concentrici.

In altezza, lo sviluppo della facciata si conclude quindi con il campaniletto a vela con unico fornice, provvisto di una campana (dono della famiglia Federico Virgulin) e a sua volta culminante con una croce.

50. Anonimo, *San Michele Arcangelo*, copia del dipinto di Guido Reni, già nella cappella cimiteriale (foto Riccardo Viola, 1989).

51 *Veduta posteriore della Cappella cimiteriale di San Michele Arcangelo* (foto Riccardo Viola, 1989).

Bibliografia essenziale

Fonti manoscritte

Archivio della Curia Arcivescovile di Gorizia, Parrocchie Italiane, Beni Parrocchiali, b. 13, fasc. Villa Vicentina, *Inventario...* 1953, pp. 1-10; Archivio della Curia Arcivescovile di Udine, Collazioni di benefici, b. 1462, reg. 27, cc. 31r-32r; Archivio della Parrocchia di Villa Vicentina (APVV), Cronaca, *Cronaca di Villa Vicentina*, in data 18 ottobre 1942; APVV, Inventari, *Inventario dei beni mobili ed immobili della Chiesa e del Beneficio parrocchiale di Villa Vicentina*, cc. 1v-2r; Ivi, *Inventario del 1840*, c. 2; APVV, Lavori; APVV, Libro dei Camerari. Locazioni. Vanzei in friulano, *Libro delle Locazioni della Ven. da Chiesa*, cc. 16v, 17r, 21v; APVV, Notizie storiche, *Notizie storiche di Villa Vicentina 1927-1954*, in data 18 febbraio 1940; APVV, *Urbario Villa Vicentina*, cc. 17-38, 71, 78.

Fonti edite

G.D. BERTOLI, *Le antichità d'Aquileja profane e sacre, per la maggior parte finora inedite*, In Venezia, Presso Giambatista Albrizzi, 1739; L. PLANISCIG, *Del medio Friuli artistico*, in "Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere", I, 1910, 10, pp. 293-296; A. RIESE, *Das rheinische Germanien in den antiken Inschriften*, Leipzig-Berlin 1914; M. IUSTULIN, *La custodia eucaristica di Cam-*

marzio, in "Messaggero Eucaristico", I, 1936, 5, p. 4; A. MICEU, *Cenni storici della parrocchia di Villa Vicentina*, Gorizia 1937; R.M. COSSAR, *Artisti goriziani del passato. I Pacassi (precisazioni documentarie)*, in "La Porta Orientale. Rivista Giuliana di storia, politica ed arte", 15, 1945, pp. 166-177; *A ricordo del II° Congresso Eucaristico Parrocchiale (Villa Vicentina, 29 gennaio-1 febbraio 1953)*, Villa Vicentina 1953; P.A. HOLDER, *Studies in the Auxilia of the Roman Army from Augustus to Trajan*, Oxford 1980; *Villa Vicentina. Articoli di Giornale di Napoleone Tosolini 1886-89*, ciclostilato, Villa Vicentina 1987; G. BERGAMINI, *Il Quattrocento e il Cinquecento, La Scultura in Friuli*, a cura di P. Goi, II, Pordenone 1988; G. BERGAMINI, *San Michele Arcangelo nella storia e nell'arte del Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1989, pp. 163-164; M. DE GRASSI, *Nuovi contributi al catalogo di Leonardo Pacassi*, in "Studi Goriziani", 79, 1992, pp. 7-16; G. BANELLI, *Villa Vicentina attraverso i secoli. Dalle origini alla venuta dei Napoleonidi*, in E. Merluzzi Barile, M. Puntin, G. Banelli, *La Vila. Cenni storici e toponomastica*, Cervignano del Friuli 1994, pp. 27-66; M. DE GRASSI, *Due protagonisti della scultura isontina del Settecento: Giovanni Pacassi e Pasquale Lazzarini*, in "Studi Goriziani", 80, 1994, pp. 21-37; ID., *La bottega Zuliani*, in "Studi Goriziani", 82, 1995, pp. 69-88; G. BERGAMINI, *Per Domenico Paghini. Appunti*, in "Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali", 3, 1996, pp. 73-104; S. GUERRIERO, *Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca a Venezia*, in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", 21, 1997, pp. 33-83; M. DE GRASSI, *La scul-*

tura nell'Isontino in età barocca, in *Gorizia Barocca. Una città italiana nell'impero degli Asburgo*, catalogo della mostra (Gorizia, 18 dicembre 1999 - 30 aprile 2000), Monfalcone 1999, pp. 290-315; G. BERGAMINI, *Arte e artisti friulani nel Goriziano*, in F. TASSIN, *Cultura friulana nel Goriziano*, Udine 2003, pp. 187-207; G. CUSCITO, *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. Storia, amministrazione, società*, Atti della XXXIII Settimana di Studi Aquileiesi (25-27 aprile 2002), Trieste 2003; *Organi e tradizioni organarie nel Friuli Venezia Giulia. L'arcidiocesi di Gorizia*, a cura di L. Nassimbeni, Quaderni del Coro Polifonico di Ruda, VIII, Udine 2004, pp. 373-387; D. NOBILE, *Il Battesimo di Gesù. Un affresco di Domenico Paghini a Scodovacca*, in *Scodovacca. La sua storia, la sua gente...*, a cura di A.R. Carlet, G. Chendi, A. Miceu, Cormons 2005, pp. 185-189; L. BRACCHI, *Domenico Paghini, un pittore friulano tra Neoclassicismo e Romanticismo*, s.l. 2008; B. CINAUSERO HOFER, E. DENTESANO, *Dizionario toponomastico. Etimologia, corografia, citazioni storiche, bibliografia dei nomi di luogo del Friuli storico e della provincia di Trieste*, [s.l.] 2011, p. 993; *Storia, arte e restauro di una chiesa barocca ad Aquileia. Sant'Antonio da Padova e le tracce di fede e speranza nelle iscrizioni dei soldati italiani durante la grande guerra*, a cura di B. Micali e G. Chendi, Udine 2019; E. MERLUZZI, M. PUNTIN, *Villa Vicentina storia e onomastica*, in *Flumisel La Vila*, a cura di F. Tassin, Udine 2020, pp. 111-182; G. TONIZZO, *Episodi di storia dell'arte tra Fiumicello e Villa Vicentina*, in *ibidem*, pp. 183-246.

52. Pasquale Lazzarini, *Cimasa con putto e stemma della famiglia Bertogna*, 1705, chiesa di Santa Maria, altare di Sant'Antonio abate (ora della Madonna), particolare.



FONDAZIONE FRIULI



La Fondazione Friuli, erede sostanziale dei Monti di Pietà e della Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, è nata il 1° gennaio 1992.

È un ente di diritto privato senza scopo di lucro che persegue finalità di promozione dello sviluppo economico e di utilità sociale in forma sussidiaria, operando quindi non in sostituzione, ma in affiancamento ad altri soggetti, pubblici e privati che agiscono nell'interesse collettivo.

La Fondazione interviene con contributi a fondo perduto nei settori definiti dalla legge (arte e cultura, istruzione e ricerca, sanità e assistenza, volontariato) per sostenere gli enti nella realizzazione di progetti finalizzati alla promozione e alla crescita sociale, culturale ed economica delle province di Udine e Pordenone.

www.fondazionefriuli.it

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER IL FRIULI



La Deputazione di Storia Patria per il Friuli è stata istituita con Decreto Luogotenenziale del 15 dicembre 1918, con lo scopo «di raccogliere e pubblicare, per mezzo della stampa, studi, storie, cronache, statuti e documenti diplomatici ed altre carte che siano particolarmente importanti per la storia civile, militare, giuridica, economica ed artistica del Friuli». Essa era stata preceduta dalla Società storica friulana, nata nel 1911 per iniziativa di Pier Silverio Leicht. I membri della Deputazione sono divisi in Deputati, Deputati emeriti e Soci. La Deputazione ha profondamente inciso sulla vita culturale del Friuli, in particolare con la propria rivista scientifica, «Memorie Storiche Forogiuliesi», pubblicata dal 1905, e con miscellanee e monografie, note agli studiosi e basilari per la conoscenza dell'archeologia, della storia, dell'arte, della cultura friulana.

www.storiapatriafriuli.org



Deputazione di Storia Patria per il Friuli



FONDAZIONE
FRIULI



Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo
di Udine



con la collaborazione di
Ufficio Beni Culturali Arcidiocesi di Udine

Monumenti storici del Friuli

Collana diretta da Giuseppe Bergamini

102. Le chiese di Villa Vicentina

Testi

Gabriele Tonizzo

Referenze fotografiche

Alvaro Comar

Riccardo Viola, 17, 50, 51 (anno 1989)

In copertina: *Chiesa di Santa Maria*

Ultima di copertina: *Maestranza veneta, Lampada in argento sbalzato, XVIII sec.*

Impaginazione e stampa:

LithoStampa, Pasion di Prato (Ud)

© 2024 - Deputazione di Storia Patria per il Friuli

Via Manin 18, 33100 Udine - Tel./Fax 0432 289848

info@storiapatriafriuli.org - www.storiapatriafriuli.org

ISBN: 978-88-99948-23-8

IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA

Pubblicazione realizzata con il sostegno di Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia. Attività realizzata nell'ambito del Progetto
Identità Culturale del Friuli ai sensi dell'art. 26, comma 4, L.R. 16/2014

