



I principali dipinti nella chiesa di San Rocco

Sergio Tavano

Sapendo delle alterazioni e manomissioni che in gran numero subì nel corso dei secoli il corredo liturgico della chiesa di San Rocco di Gorizia, sorprende in modo gradevole rintracciarvi ugualmente alcune tele antiche, senza dubbio degne di studio.

Non rimangono tracce di alcune delle immagini che si veneravano un tempo in questa chiesa; va inoltre osservato che ci sono stati non pochi cambiamenti nelle stesse intitolazioni degli altari. Dalla visita compiuta da Carlo Michele d'Attems il 12 ottobre 1750 (*Atti delle visite pastorali negli arcidiaconati di Gorizia, Tolmino e Duino*, ISSR, Gorizia, 1994, p. 10) risulta che due erano gli altari laterali, probabilmente soltanto nella navata, e che uno era dedicato a San Giacomo, mentre l'altro era dedicato a San Cristoforo, dedicazione assai rara e fino a tutto il medioevo limitata agli esterni delle chiese.

Nel suo manoscritto (*Le chiese di Gorizia illustrate*) risalente agli anni fra il 1879 e il 1891, Giuseppe Floreano Formentini fa sapere che San Cristoforo era venerato sull'alta-

re di destra ma assieme ai Santi Sebastiano, Elisabetta e allo stesso Rocco. L'accostamento dei santi non è senza significato e può far pensare a un'opera anche più antica della pala dell'altare maggiore con i santi Rocco, Sebastiano e Agostino in preghiera verso la Madonna: è strano infatti che lo stesso San Rocco sia proposto in due pale della stessa chiesa. Forse per questo la tradizione circoscriveva l'interesse, nel caso del quadro perduto, al solo San Cristoforo. Di questa tela il Formentini dice che era opera di «mediocre pennello».

Sull'altare di sinistra il Formentini vide non più una pala con San Giacomo ma l'effigie di *Santa Lucia* e la disse «donata alla chiesa dalla famiglia reale francese»: se questa notizia è fondata, la pala doveva risalire agli anni trenta o quaranta del secolo scorso: è possibile che la devozione popolare si rivolgesse già a Santa Lucia, com'è rimasto nella tradizione, ma è anche credibile che sia stata questa stessa aggiunta «francese» a introdurre tale devozione.

Ora sui due altari laterali della navata, ma anche su quello di fronte a

destra, ci sono immagini veramente generiche e «mediocri».

La pala dell'altare maggiore

Campeggia ancora dietro all'altare maggiore la pala principale in cui sono effigiati i santi Sebastiano e Rocco che, affiancati da Sant'Agostino, sono dominati dalla Vergine che, in un tripudio di angeli, reca sulle ginocchia il Bambino. L'iconografia non lascia grandi incertezze e così l'impianto senza dubbio tardomanieristico, in talune gonfiezze, specialmente nelle figure superiori ma anche nelle pose studiate dei tre santi (fig. 1).

Qui appaiono ancora abbinati i due santi che furono invocati contro la peste, in particolar modo contro le piaghe prodotte dalla peste: è noto che San Rocco subentrò a San Sebastiano fra Quattro e Cinquecento; non è raro che luoghi di culto dedicati a San Sebastiano abbiano avuto una nuova intitolazione a seguito della maggior «fortuna» di San Rocco: il fenomeno è ben riscontrabile, per esempio, a Turriaco.

Meno chiaro è il significato della presenza di Sant'Agostino: che sia effigiato il vescovo d'Ipbona risulta dalla tradizione locale, dal pastorale e dal libro (manca il cuore con la fiamma) ma anche dall'inconueta sovrapposizione del piviale all'abito proprio degli agostiniani, con una mantelletta nera sopra l'abito bianco: quest'abito fu in uso fino a tutto il Quattrocento e perciò il pittore usò intenzionalmente un modello che sapeva antico. È tuttavia legittimo il dubbio che, trattandosi di una chiesa votiva per chiedere

aiuto contro la peste, il vescovo «aggiunto» potesse essere San Carlo Borromeo, se non si sapesse che l'iconografia di questo santo ha normalmente altri connotati, sia nella fisionomia (in modo speciale nel naso adunco), sia nell'abito che di solito presenta la foggia cardinalizia.

Non è certo che il quadro fosse eseguito proprio per la chiesa del Borgo San Rocco di Gorizia: l'intrusione di Sant'Agostino potrebbe orientare verso un'altra provenienza e far pensare a un reimpiego fors'anche

tardivo. La notizia più antica sulla tela pare ora essere quella del restauro a cui questa fu sottoposta da parte di Johann Michael Lichtenreiter, noto pittore bavarese, divenuto goriziano anche per la sua residenza in San Rocco dal 1737 (1); questo restauro, che verosimilmente indurì e appesantì le ombre e le tinte, fu eseguito nel 1769 (2); una svista, che risale più al Della Bona (3) che al Morelli (4) e che fu seguita dal Formentini (5) e dallo stesso Bozzi (6), anticipò il restauro al 1669. E però da ricordare che l'anno precedente, nel 1768, Giovanni de Sembler aveva avviato alcune pratiche per l'istituzione della curazia di San Rocco (7); si deve credere che quelle operazioni comprendessero anche l'acquisto d'una pala dignitosa da parte del Sembler stesso (8).

Che l'opera sia di fattura veneta dei primi decenni del Seicento piuttosto che della fine del Cinquecento risulta con una certa evidenza: già il Formentini aveva suggerito il nome di Palma, intendendo Palma di Giovane, cioè Jacopo Negretti (1544-1628), ma il Bozzi (9) sciolse l'indicazione palmesca con Palma il Vecchio (1480-1528), zio del più prolifico omonimo; anche il Moschetti (10), pur ammettendo che l'opera sia di «scuola veneziana», fu indotto ad anticipare la cronologia «sulla metà del '500».

Le attribuzioni, dopo qualche incertezza non irragionevole sul Padovanino (11), si sono volte a preferire Palma il Giovane o a propendere per la scia, del resto molto seguita, di questo pittore, come lasciano credere talune convenzioni formali alquanto rigide e fortunate insieme. C'è chi, per la scarsa concitazione e per le «figure classicamente atteggiate», rimanda l'opera all'«ambiente del Padovanino, che conservò sempre una predilezione per il primo Tiziano» (12); c'è poi chi inserisce la tela in un gruppo alquanto nutrito di tele che nel Goriziano riflettono bene agli inizi del Seicento le suggestioni di Palma il Giovane: a Gorizia, nel Castello, in Duomo (13) e in Santo Spirito (14), a Giassico (15) e altrove (16) e infine chi, pur avvertendovi l'ambiente di Palma il Giovane, richiama l'attenzione sui «caratteri eventualmente annacquati o involgariti da artefici locali» (17).

Confronti con la pressoché sterminata produzione palmesca, abba-



Fig. 1 - Gorizia (S. Rocco): *La Madonna con i Santi Sebastiano, Rocco e Agostino.*

stanza facili e istruttivi tanto dal punto di vista iconografico, incominciando dalla raggiera di angeli attorno alla Madonna (18), quanto dal punto di vista formale (19), avviano a concludere per un'attribuzione dell'opera fors'anche al terzo decennio del Seicento o a un'esecuzione non tanto disinvolta rispetto alle opere autografe di Palma, quantunque, come si è detto, non poco della pesantezza sia da riferire al restauro.

Nella scritta (20), tracciata presumibilmente dallo stesso Lichtenreiter sul libro ai piedi di Sant'Agostino, si dice che l'opera di restauro fu eseguita *post centum quadraginta pluresque annos*, e centoquaranta e più anni prima del 1769 rimandano agli anni venti del Seicento: dal momento però che questa notizia non fu derivata da un'analisi storico-formale, si deve pensare che esistessero altri indizi relativi all'esecuzione della tela: o c'era una data sulla tela stessa, cosa improbabile pur potendo il dipinto essere stato ridotto in larghezza, oppure allora si conosceva un documento che rimandava ai primi anni venti del Seicento, a una chiesa antecedente al 1637 (21).

Un'epidemia di peste si era avuta proprio nel 1623 (22) e nello stesso anno fu innalzata a Canale una colonna in onore dei Santi Rocco e Sebastiano (23). Non è escluso che, dandosi per certa la costruzione della chiesa (o l'inizio dei lavori) nel 1623, si attribuisse a quella data anche l'esecuzione del quadro, che in ogni caso non risulta incoerente.

Una nuova ricognizione sulla scritta permette di correggere le due letture finora in uso: quella proposta dal Della Bona la faceva iniziare con un *Inata*, che sarebbe semmai da sostituire con *inita*, e quella del Cossar proponeva *Rinata*, che semmai doveva suonare *renata* (da *renascor*). In realtà si legge *Minata*, con il participio passato di *minari*, in senso intransitivo (o *minante*). Inoltre nella seconda riga si deve leggere *depictae* (concordato con *immaginis*) e non *depicta*: l'errore è facilmente attribuibile a chi nella quarta riga scrive (o copia) *ierosolimitaus* anziché *hierosolimitanus* o, più semplificato, *ierosolimitanus*.

Minata Ruina Huius Prodigiosae Immaginis S. Rochi / Depictate) post Centum quadraginta. Pluresque annos

Restaurare / Fecit Illmus D. Ioannes Andreas Lib: Bar de Sembler Eques Ierosol - / imitatus Ssmi Sepulchri D.N.I.C. Iurisdicens S. Rochi à / Ioanne Michaelie Liechtenreit Pictore e S. Rocho Mense Aprilis (?) Anno / M.D. CCLXIX. («Correndosi il rischio della perdita di questa miracolosa immagine dipinta di San Rocco, dopo centoquarant'anni e più l'illustrissimo Signor Giovanni Andrea libero barone di Sembler, cavaliere gerosolimitano del Santo Sepolcro di N.S.G.C., giurisdicente di San Rocco, l'ha fatta restaurare da Giovanni Michele Lichtenreit, pittore di San Rocco, nel mese d'aprile dell'anno 1769»).

È notevole, fra l'altro che qui ricorra la forma Lichtenreit, che dev'essere giudicata la più vicina all'originale, come propone, sia pure con una leggera variante, la pala del secondo altare di sinistra della chiesa di Sant'Ignazio, con la firma di «Franz Lichtenreit».

Il committente del restauro è Giovanni Andrea de Sembler, fra l'altro giurisdicente di San Rocco, che visse sulla metà del Settecento: il Della Bona lo confuse con Giulio Andrea de Sembler, capitano di Plezzo nella seconda metà del Seicento (24) e di conseguenza sostituì la data del 1769 con quella del 1669.

L'Ultima Cena

Poco nota, tanto che dovrebbe dirsi inedita, è un'altra tela conserva-

ta nella chiesa di San Rocco: si trova sulla sinistra all'interno del presbitero e rappresenta l'*Ultima cena*, un tema consueto fra medioevo e rinascimento ma più frequente nello spirito della controriforma in funzione anti-luterana.

La scena appare alquanto affollata e quindi con poco respiro spaziale, essendo appena intuibile l'architettura di fondo e riducendosi la spazialità a pochi elementi collocati in primo piano, resi più evidenti, oltre che per la loro luce metallica, perché la scena è colta dal basso (fig. 2).

I tipi fisionomici si debbono dire stereotipati e addirittura melensi, salvo che nella figura di Giuda, descritta con un'attenzione puntuale e in certo senso anche arguta. Le tinte, variate negli abiti, rivelano una morbidezza di tipo veneto e non sono contrastate dalle zone d'ombra se non in rapporto con lo sfondo. Si è pensato (25) a un pittore genovese che poteva essere stato attratto da orientamenti veneziani: ma la chiarezza delle tinte potrebbe far pensare anche a un processo inverso, cioè a un'incidenza esterna, non necessariamente genovese (lo Strozzi giunse a Venezia troppo tardi), e più ragionevolmente alle convenzioni dei Bassaneschi, di Francesco, di Gerolamo oppure di Leandro da Ponte, tutti più o meno indulgenti verso una concitazione artefatta e al ricorso di pennellate quasi meccaniche (26): la *Cena* di Jacopo Bassano, ora nella Galleria Borghese di Roma,



Fig. 2 - Gorizia (S. Rocco): *Ultima cena*

anticipò con efficacia soluzioni che avrebbero avuto seguito nel primo Seicento (27). Tra i da Bassano e il Carneo sarebbe propenso a collocare quest' *Ultima cena* anche il Bergamini (28).

Quanto poi a incroci e confusioni possibili, si ricorda che lo stesso Palma il Giovane conobbe il Barocci e talora si ispirò ai suoi modi, che qui sembrano echeggiati in taluni volgarizzamenti, che peraltro non sono molto diversi dalle soluzioni di tanti pittori dell'area culturalmente veneta sugli inizi del Seicento: si pensi a Maffeo da Verona o a Matteo Ponzone.

La Via Crucis

Non è il caso di riprendere l'analisi delle quattordici stazioni della *Via Crucis* di Antonio Paroli (fig. 3-4), già attentamente studiate e pubblicate da Ferdinand Šerbelj nel 1996 (29): sono documenti, fors'anche patetici (30), di proposte figurative utili e care alla devozione popolare (31) e in tal senso le soluzioni del Paroli, forse più inevitabili che studiate a mente fredda, corrispondono appunto a quel tipo di esigenze e trovano facile aiuto in modelli grafici (32).

È il caso di ricordare che questa *Via Crucis*, dipinta attorno al 1750 o poco dopo, non era destinata alla chiesa di San Rocco, bensì ad altra chiesa da cui era stata trasferita in San Carlo: a San Rocco però risulta che nella seconda metà dell'Ottocento

erano ospitati alcuni degli «emblematici dei vecchi stalli del coro (del Duomo) conservati in parte nella sagrestia del capitolo e parte nel coro della chiesa di S. Rocco» (33): l'alienazione, riprovevole in sommo grado, seguì nel 1959 e riguardò sei tele (fig. 5), che dovevano essere quelle già esposte nella mostra del 1956 (34). Non è però del tutto chiaro se questa dispersione riguardasse gli esemplari di San Rocco o quelli del Duomo, benché sia da pensare piuttosto alla prima ipotesi (35).

Santa Filomena

C'è infine nella chiesa di San Rocco un'ultima pala d'altare che risulta quasi inedita ma che presenta non piccoli motivi d'interesse: è la tela di *Santa Filomena* che è inserita sull'altare di sinistra rispetto al presbiterio (fig. 6).

La pala è stata ricordata dal Cossar (36) che ha letto la firma di «Joh. Rauzi» e la data «838»; egli però la confuse con la ricordata (e perduta) tela di *Santa Lucia* che si diceva donata dalla famiglia reale di Francia.

La pittura rivela immediatamente una dipendenza da modelli tardo-neoclassici con tendenza verso un generico purismo: lo fanno capire talune analogie con le gamme cromatiche, chiare e zuccherose, care anche a pittori italiani, da Lotti a Mainardi e al Mussini. Le tinte sono mosse volutamente in contrasto con l'opacità dell'urna in legno e dell'ambiente che vuole alludere



Fig. 5 - Firenze (Proprietà privata): Benedetto XIV istituisce l'arcidiocesi di Gorizia (1752).

alle catacombe. Non tanto sullo sfondo si avverte una dipendenza, sia pure accademica, dai Nazareni (37) e in modo speciale da Friedrich Overbeck e da Joseph Fürich, ma anche da Leopold Kupelwieser che proprio il Rauzi studiò e addirittura copiò nella chiesa dei Domenicani di Vienna nel 1839, e cioè l'anno dopo del lavoro goriziano (38).

Com'è noto, i Nazareni vollero reagire all'orientamento del neoclassicismo tedesco, fautore di forme oggettivamente e classicamente precise e perfette, e vollero introdurre un'attenzione preferenziale al «sentimento», e anzitutto al sentimento religioso, avviando in tal modo l'arte sacra verso le sdolcinatelle degli atteggiamenti e delle espressioni, propense a un languore morbido e stereotipato. Da ciò derivò la grande fortuna delle immagini sacre e anzitutto dei «santini» della fine del secolo, che persiste fino ai nostri giorni. È uno dei fenomeni che accompagnò la divaricazio-



Fig. 3-4 - Gorizia (S. Rocco): A. Paroli. Due stazioni della *Via Crucis*.

ne fra arte sacra (o religiosa, ma è un'altra cosa) e sviluppo storico delle arti, da cui la Chiesa ha finito per allontanarsi, tradendo una storia d'un millennio e mezzo. I Nazareni si richiamarono al Quattrocento, bilanciandosi fra tardo-gotico e bizantino e vedendo in queste culture pittoriche le punte più alte dell'arte squisitamente cristiana; essi preferirono il Beato Angelico o il Perugino a Raffaello, troppo «pagano», e si affidarono a concezioni elementari, sia dal punto di vista cromatico, sia in senso calligrafico e lineare, riducendo al massimo il chiaroscuro, e perciò l'evidenza dei volumi, e ripetendo pedissequamente taluni stilemi, come qui lo svolazzo delle vesti angeliche.

È proprio ciò che si legge nella pittura del Rauzi, non ancora corretta dall'elettismo storicistico, che avrebbe preferito oscillare fra rinascimento e barocco (39). Il pittore ungherese fu attivo in prevalenza a Vienna almeno fino al 1869; la tela goriziana appartiene alla sua prima maniera (40).

La pala di *Santa Filomena* presenta però un'altra serie d'aspetti molto importanti riguardo all'iconografia e all'identità della stessa figura femminile, che corrisponde a una santa Filomena, vergine e martire, entrata nella venerazione per un errore di lettura e d'interpretazione del 1802: in quell'anno infatti fu trovata nel cimitero di Priscilla un'epigrafe dipinta su tre tegole in cotto, che celavano uno scheletro che fu immediatamente attribuito a una giovane martire dell'età di Diocleziano. Le tre lastre erano in realtà fuori posto ed erano già state impiegate in una tomba diversa e più antica. Ricostruendo la scritta, questa suonava PAX TECVM FILV-MENA. Le lettere erano accompagnate e intercalate da segni o simboli: erano ancore, palmette e interpunzioni, che furono giudicate pertinenti al martirio d'una santa Filomena, che martire non fu, sia perché a Roma non c'è alcuna notizia in merito, sia perché la stessa formula epigrafica (*pax tecum*) non è connessa a un culto propriamente martiriale.

Una terziaria domenicana disse allora d'aver avuto una visione col martirio d'una vergine Filomena, che sarebbe stata flagellata, gettata in un corso d'acqua da cui sarebbe stata li-

berata per la rottura dell'ancora e infine decapitata. Il racconto utilizzava un'interpretazione fantasiosa dei segni epigrafici: l'hedera distinguens (giudicata un giglio), il rametto (palma del martirio), l'ancora e così via. A ciò si aggiunsero particolari romanzeschi sul comportamento di Diocleziano e sulla famiglia di Filomena, che sarebbe stata di stirpe regale (di Grecia!). Un'ampolla, trovata nella tomba e ritenuta colma di sangue, conteneva invece, com'era normale, gli aromi consueti.

A queste «rivelazioni», che risalgono al 1833, seguì una crescente fama fra il 1835 e il 1837, con l'attribuzione di non pochi miracoli, che avrebbero riguardato lo stesso curato d'Ars e più tardi Pio IX. Santa Filomena entrò nel calendario l'11 agosto.

Benché si alzassero talune voci discordi (lo stesso Gioachino Belli compose quattro sonetti contro questa «invenzione»), la questione fu sottoposta a un'analisi criticamente seria appena alla fine dell'Ottocento (41).

Si conoscono alcuni altri quadri pregevoli con la figura di Santa Filomena, per rimanere vicini, a Venezia (chiesa di San Martino: opera di C. Dusi, 1834), a Tricesimo, opera di Filippo Giuseppini (42) e a Trieste, sempre dello stesso Giuseppini (43). Mentre le due tele del Giuseppini descrivono due momenti del martirio di Santa Filomena, col rifiuto da parte della giovane dei preziosi inviati da Diocleziano e con la sua morte per dissanguamento, la tela di San Rocco appare tutta mirata a mettere in risalto i punti o dati principali del racconto

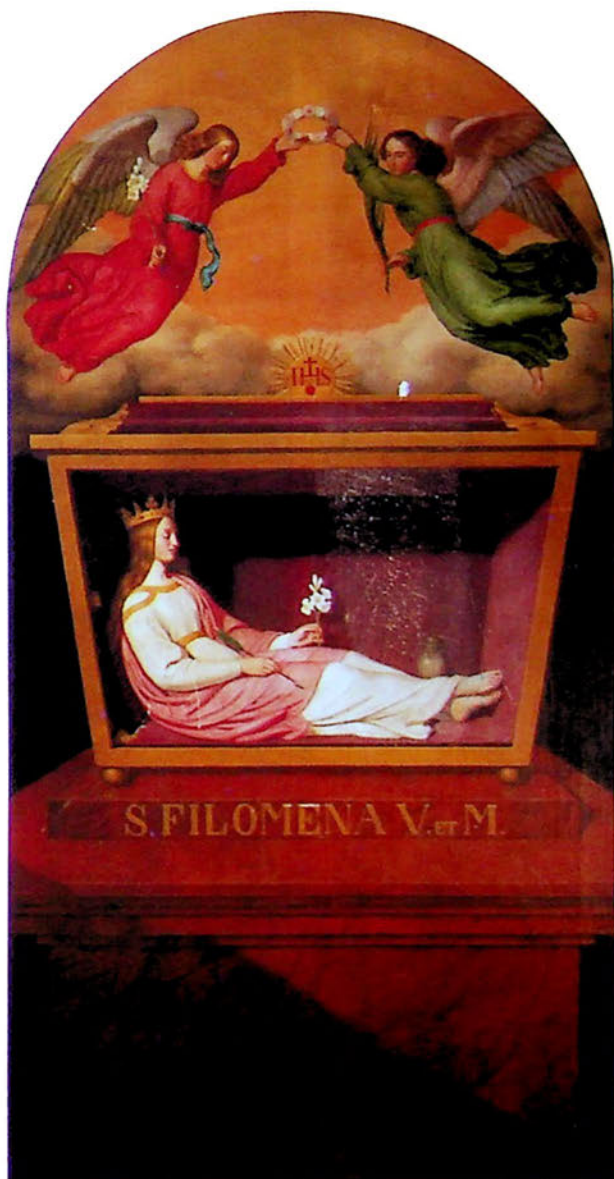


Fig. 6
Gorizia (S. Rocco):
S. Filomena
(J. Rauzi, 1838).

che si stava diffondendo: in alto compaiono gli angeli che recano una corona; quello di destra, indossante un abito verde, regge una palma e quello di sinistra, in rosso, regge un giglio; nell'urna lignea la giovane, più seduta che sdraiata e vestita di bianco, con profili in oro e con un mantello rosa.

appare coronata, non tanto come martire quanto perché creduta figlia di re.

Appena nel 1961 la Congregazione dei riti decise di togliere il nome di Filomena dal calendario liturgico. Che poi le siano stati attribuiti i benefici di vari miracoli non deve sorprendere se, come afferma un severo

archeologo quale Ippolito Delehaye (44), la fiducia nei santi è pur sempre un'attesa della grazia divina, che infine viene incontro alle preghiere per vie imprevedibili. Da ciò anche il senso del mantenimento d'un quadro e d'una venerazione ormai tradizionali e devozionalmente anche utili.

NOTE

1. A. Antonello, *Gli esordi goriziani di Johann Michael Lichtenreiter*, in *I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento*, Ed. d. Laguna, Mariano 1996, p. 19; cfr. V. Koršič-Zorn, *Janez Mihael Lichtenreiter (1705-1780)*, «Goriški letnik», 15-16, 1988-1989, p. 161.
2. R.M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato a Gorizia*, Cosarini, Pordenone 1948, pp. 100-101.
3. *Osservazioni ed aggiunte sopra alcuni passi dell'Istoria della Contea di Gorizia di Carlo Morelli di Schönfeld*, Paternolli, Gorizia 1856, p. 164.
4. *Istoria della Contea di Gorizia*, II, Gorizia 1855, p. 172.
5. *La Contea di Gorizia illustrata dai suoi figli*, Prov. di Gorizia, Gorizia 1984, p. 93 (il lavoro originale risale agli anni 1879-1886).
6. C.L. Bozzi, *Gorizia e la provincia isontina*, E.P.T., Gorizia 1965, p. 138.
7. R.M. Cossar, *Cara, vecchia Gorizia*, L. Adamo, Gorizia 1981, p. 229; S. Tavano, *Una storia non marginale*, in «Borc San Roc», 1, 1989, pp. 9 ss.
8. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 100-101.
9. C.L. Bozzi, *Gorizia*, cit., p. 138.
10. A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale (MCMXV-MCMXVIII)*, Venezia 1932, pp. 435-436, fig. 371.
11. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 100-101.
12. M. Malni Pascoletti, *Il Seicento e il Settecento nel Goriziano*, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, III/3, Udine 1980, pp. 1700, 1704; viene proposta per la chiesa e per il quadro una data prossima al 1637.
13. G. Bergamini, *Arte e artisti veneti nel Goriziano*, in *Cultura veneta nel Goriziano*, Ist. di st. sociale e religiosa, Gorizia 1993, pp. 186-187.
14. S. Tavano, *Gorizia: storia e arte*, Chiandetti, Reana d. R. 1986⁴, p. 147.
15. S. Tavano, A. e G. Bergamini, *Cormons: quindici secoli d'arte*, Ist. Enc. F.V.G., Udine 1975, pp. 106-108.
16. S. Tavano, *Gorizia*, cit., p. 10.
17. G. Bergamini, *Arte e artisti*, cit., p. 187; è noto che la monografia fondamentale sul Palma (S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984) non riconosce alcuna presenza autenticamente palmesca nel Goriziano.

18. Cfr. la pala della chiesa di S. Marco a Milano, ora nel Museo di Brera (1618 ca): S. Mason Rinaldi, *Palma*, cit., cat. 151, fig. 710) o la pala della chiesa dei «Cappuccini» di Bergamo (1615-1620): *ibidem*, cat. 21, fig. 720; cfr. inoltre cat. 210, fig. 626; cat. 216, fig. 761 (1624; a Pontebba); cat. 600, fig. 685 (1620-1628).

19. I confronti essenziali sono proposti nella nota precedente.

20. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., p. 101.

21. B. Staffuzza, *Qualche cenno storico sulla comunità di S. Rocco di Gorizia*, in «Studi goriziani», 45, 1977/II, pp. 113-118.

22. G.D. Della Bona, *Osservazioni*, cit., p. 164.

23. C. Morelli, *Istoria*, cit., II, p. 172. Anche il Formentini, nel manoscritto già citato (p. 22), dice che «i Goriziani nel 1623, per esser stati quasi miracolosamente preservati dalla peste, che tanta strage menò nei paesi limitrofi, decretarono la rifabbrica e l'ampiamiento di quell'oratorio» deciso nel 1497.

24. G.F. Formentini, *La contea*, cit., p. 42. Un altro restauro riguardò la tela nel 1928-1931: Leopoldo Perco, *pittore e restauratore: 1884-1955*, Gorizia 1972, pp. 67, 93-95. Si deve allo stesso Perco la decorazione della volta del presbitero che risale al 1925: *ibidem*, pp. 122, 129, 242.

25. S. Tavano, *Gorizia*, cit., p. 291. Il Formentini (*Le chiese di Gorizia illustrate*, 1879-1891, p. 24 del ms.) dice che la tela era collocata «al muro di sinistra della navata mediana» e che era «forse un Balestra, donato da Michele Culot». Può rivelarsi utile l'invito a guardare al Seicento inoltrato, più schiarito e accademico.

26. E. Arslan, *I Bassano*, Ceschina, Milano 1960, fig. 333.

27. *Ibidem*, p. 78, fig. 78.

28. G. Bergamini, *Arte e artisti*, cit., p. 188.

29. F. Šerbelj, *Antonio Paroli, 1688-1768*, Narodna galerija, Ljubljana 1996, pp. 73-77.

30. G. Bergamini, *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro*, in *Giambattista Tiepolo: forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli* (a c. di G. Bergamini), Electa, Milano 1996, p. 41, n. 32.

31. S. Tavano, *Antonio Paroli: un barocco singolare*, in «Iniziativa Isontina», 107, dic. 1996, pp. 14-23. Quanto a paralleli «austriaci», utili a capire il Paroli, sarà da aggiungere al Troger della chiesa trentina di San Francesco Saverio (*ibidem*, p. 17) più d'un particolare (e proprio gli angioletti) del *Transito di San Giuseppe* che nella medesima chiesa ha lasciato il trentino Carlo Gaudenzio Mignocchi (1700). È una concordan-

za in più con le suggestioni suscitate dalla pittura di Andrea Pozzo.

32. F. Šerbelj, *Paroli*, cit., p. 73.

33. G.F. Formentini, *I pittori goriziani*, in «Corriere di Gorizia», 28 marzo 1883; Id., *La Contea*, cit., p. 93.

34. *Il Settecento goriziano. Catalogo della mostra*, Amm. prov. di Gorizia, Gorizia 1956, p. 52.

35. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 221-222; cfr. F. Šerbelj, *Paroli*, cit., pp. 69-70.

36. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., p. 357. Incuriosisce alquanto il silenzio del Formentini (manoscritto citato) su questa tela di Santa Filomena: non è possibile che l'avesse scambiata con quella di Santa Lucia, la cui venerazione è ben radicata nel Borgo e la cui iconografia è nettamente diversa, a parte la grande scritta che distingue la tela di Santa Filomena.

37. *Die Nazarener*, Frankfurt a.M. 1977; *I Nazareni a Roma*, Roma 1981. Può essere utile il rimando a non pochi neonazareni, come quel più tardo Franz Attomer che dipinse le cappelle arcivescovili di Lubiana e di Gorizia: S. Tavano, *Linz-Lubiana-Gorizia. Il cardinale Misia e l'arte*, Ist. di st. soc. e rel. (Gorizia), Udine 1989.

38. C.v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 25 (1873), pp. 69-70.

39. *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (H. von Hermann Fillitz), Künstlerhaus, Wien 1996.

40. Il quadro sarebbe stato bene se inserito nel catalogo *Ottocento di frontiera: Gorizia 1780-1850*, Electa, Milano 1995: non è l'unica assenza grave proprio perché il materiale considerato è per lo più non goriziano.

41. O. Marucchi, *Studio archeologico sulla celebre iscrizione di «Filomena» scoperta nel cimitero di Priscilla*, in «Buovo Bulletin di Archeologia cristiana», 12, 1906, pp. 253-300; D. Balboni, *Filomena*, in «Bibliotheca Sanctorum», V, 1964, coll. 796-800; *Inscriptiones christianae urbis Romae*, VIII, Città del Vaticano 1983, p. 386.

42. G. Bergamini-S. Tavano, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Chiandetti, Reana d.R. 1984, p. 530.

43. *Dipinti del XIX e XX secolo*, catalogo Stadion, Trieste 1990, p. 102.

44. «Analecta Bollandiana», 44, 1946, 233.