



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale

in

Storia delle arti e  
Conservazione dei  
beni artistici

Tesi di Laurea

**Friuli 1976. Il Museo Diocesano e Gallerie  
del Tiepolo di Udine tra storia, recupero e  
valorizzazione di un patrimonio ferito**

**Relatore**

Ch.mo Prof. Angelo Maria Monaco

**Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa Jasenka Gudelj

**Laureanda**

Sara Pelizzo

Matricola 882420

**Anno Accademico**

2020 / 2021



## **Indice**

<b>Introduzione</b> .....	3
<b>CAPITOLO I</b> <b>La nascita del Museo Diocesano d'Arte Sacra e le prime mostre</b> .....	5
<b>CAPITOLO II</b> <b>Un momento di rottura irreversibile: gli eventi sismici del 1976</b> .....	15
<b>II.1</b> Accenni sui movimenti tellurici dell'Italia nord-orientale e confini prima del 1976.....	15
<b>II.2</b> Gli eventi sismici del 1976.....	19
<b>CAPITOLO III</b> <b>Gestire l'emergenza. Il ruolo del Museo Diocesano d'Arte Sacra</b> .....	23
<b>III.1</b> I danni al patrimonio artistico e il recupero dei beni mobili .....	23
<b>III.2</b> Il restauro .....	31
<b>III.2.1</b> Il dibattito sul restauro in Italia.....	31
<b>III.2.2</b> Il caso del Friuli .....	34
<b>CAPITOLO IV</b> <b>Il Palazzo Arcivescovile tra restauro e valorizzazione</b> .....	43
<b>CAPITOLO V</b> <b>La nascita del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo</b> .....	51
<b>V.1</b> I principali curatori.....	51
<b>V.2.</b> Ipotesi per una guida alla fruizione: il percorso museale attuale.....	55
<b>V.2.1</b> Il piano terra.....	55
<b>V.2.2</b> Il primo piano .....	59
<b>V.2.3</b> Il piano nobile .....	87
<b>V.3</b> Valorizzazione e fruizione .....	105
<b>V.3.1</b> Le mostre d'arte come strumento di conoscenza e valorizzazione del patrimonio.....	105
<b>V.3.2</b> I beni terremotati nella fruizione museale attuale .....	110
<b>CAPITOLO VI</b> <b>L'uomo e la catastrofe naturale</b> .....	115
<b>Conclusione</b> .....	121
<b>Illustrazioni</b> .....	125
<b>Indice delle illustrazioni</b> .....	151
<b>Bibliografia</b> .....	157
<b>Sitografia e bibliografia on-line</b> .....	163



## **Introduzione**

Il seguente elaborato intende descrivere il processo che ha portato all'istituzione del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine nel 1995. La sua storia, iniziata ufficialmente nel 1963, presso il Seminario Arcivescovile di Udine, sotto il nome di Museo Diocesano d'Arte Sacra, si intreccia con gli eventi sismici del 1976 che causarono danni gravissimi alla popolazione friulana, sia in termini di perdite di vite umane che per la distruzione di intere città e paesi.

La prima sezione della tesi (capitoli I-III) espone alcuni degli eventi culturali promossi dal Museo Diocesano d'Arte Sacra dal momento della sua istituzione fino agli anni immediatamente precedenti il primo grave movimento tellurico del 6 maggio 1976. Successivamente, l'attenzione è stata rivolta alle caratteristiche e alle conseguenze dei terremoti che interessarono la regione e le zone limitrofe a partire dal XII secolo fino all'ultima sequenza sismica del secolo scorso. Partendo da una descrizione generale della prima gestione post terremoto, si è scelto di dare rilievo alla questione dei danni al patrimonio artistico. In particolare, in seguito a un'analisi sulle tipologie di beni coinvolti e sul loro stato di conservazione, l'elaborato delinea il ruolo che il Museo Diocesano d'Arte Sacra ha svolto nell'azione di recupero dei beni mobili e nell'organizzazione del loro successivo restauro. All'interno di una cornice sul dibattito in Italia in merito alla concezione e metodi del restauro, si inserisce il caso del Friuli con l'istituzione presso la Villa Manin di Passariano di Codroipo della Scuola regionale di restauro diretta da Gian Carlo Menis. Concepita con l'obiettivo di formare una classe esperta e competente di restauratori, in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia, la Scuola e il Museo ebbero un ruolo fondamentale nel restauro e messa in sicurezza dei beni mobili della regione. Di fronte al problema del ritorno delle opere nei luoghi di origine, laddove non fosse stato possibile ricostruirli o qualora fossero risultati inadeguati, si rese necessario trovare una soluzione confacente al fine di permetterne una corretta conservazione e tutela. Fu così che, sulla base di un desiderio espresso già prima del 1976 dall'arcivescovo Alfredo Battisti e sostenuto dagli studiosi, si sceglie di aprire al pubblico il Palazzo Arcivescovile. L'elaborato descrive, quindi, la storia del Palazzo dalle origini fino ai restauri più recenti

che ne permisero il doppio utilizzo, sia in qualità di residenza dell'arcivescovo che come museo.

La seconda sezione della tesi (capitoli IV-VI) si occupa, pertanto, di delineare il contesto culturale nel quale nacque il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo che venne inaugurato nella sede del Palazzo Arcivescovile nel 1995. L'ultima sezione della tesi è dedicata all'allestimento museale attuale e alla sua descrizione.

Sviluppato su tre piani, percorrendo il museo è possibile acquisire non solo una puntuale conoscenza del patrimonio custodito ma anche tutte quelle informazioni relative alle iniziative culturali promosse in un'ottica di valorizzazione, recupero e divulgazione del patrimonio culturale colpito dai sismi. In particolare, l'attenzione è stata rivolta alla collezione di sculture lignee. In seguito agli eventi tellurici del 1976, questo patrimonio venne riscoperto grazie a un attento recupero e restauro e, oggi, rappresenta una parte fondamentale del percorso espositivo in quanto testimone e simbolo di un'arte ferita ma ancora viva e fruibile in questa sede.

L'elaborato si conclude con una riflessione generale sul rapporto tra uomo e catastrofe naturale e sull'importanza di recuperare i beni culturali per ricucire il tessuto urbano e sociale che il fenomeno naturale ha compromesso.

## CAPITOLO I

### La nascita del Museo Diocesano d'Arte Sacra e le prime mostre

Il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Udine nacque ufficialmente nel 1963, quando venne allestita la prima mostra dal titolo *Oreficeria Sacra in Friuli* inaugurata il 9 novembre. Tuttavia, già dall'inizio del secolo, si iniziò a prestare sempre più attenzione nei confronti del valore culturale, storico e artistico del patrimonio ecclesiastico friulano. In particolare, fu grazie all'arcivescovo Pietro Zamburlini (Bagnoli, 1832- Udine, 1909)<sup>1</sup> che venne istituita la Commissione Diocesana per l'Arte Sacra nel 1902. I membri di tale gruppo di lavoro cominciarono a studiare e censire molte opere legate al culto e alle attività religiose del territorio con l'obiettivo di prelevare dai loro luoghi di origine oggetti religiosi di importanza storica e artistica che, per motivi conservativi, rischi di furti o dimissione dal culto, non avrebbero trovato la giusta tutela e conservazione nei siti di provenienza. Infatti, questo organo consultivo dell'Ordinario diocesano si occupa, ancora oggi, di valutare quali interventi siano i più adeguati in materia di restauro, conservazione e tutela dei beni ecclesiastici mobili e immobili, con l'intento di presentare e valorizzare il patrimonio sacro realizzato nel corso dei secoli all'interno di tutto il territorio friulano. Questa attenzione nei confronti della tutela dei beni ecclesiastici continuò anche con i successivi arcivescovi, tanto che le opere acquisite nel corso degli anni formarono un tale patrimonio da portare l'arcivescovo Giuseppe Zaffonato (Magrè di Schio, 29 agosto 1899- Arzignano, 28 agosto 1988)<sup>2</sup> a istituire il Museo Diocesano d'Arte Sacra con sede a Udine. Tra le opere d'arte, quelle che vennero prelevate dalle chiese d'origine furono collocate, inizialmente, in alcune stanze del Palazzo Patriarcale, ora Arcivescovile, e, in un secondo momento, presso il Seminario Arcivescovile in Viale Ungheria, il quale divenne la sede provvisoria del Museo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Per un profilo biografico dell'arcivescovo P. Zamburlini, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/zamburlini-pietro/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>2</sup> Per un profilo biografico dell'arcivescovo G. Zaffonato, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/zaffonato-giuseppe/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>3</sup> Della nascita del Museo Diocesano d'Arte Sacra se ne tratta nella seguente biografia: G.C. MENIS, *Museo friulano d'Arte Sacra*, «Sot la nape», 012/2, 1960, pp. 38-39.; IDEM, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo*, «Sot la nape», 046/4, 1994, pp. 7-11.; G. BERGAMINI, L. MARIONI BROS, *Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo. Guida breve*, Basaldella di Campoformido (Udine), La Tipografica Srl., 2012.; G. BERGAMINI, L. MARIONI BROS, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo Catalogo generale*, Udine, Arti Grafiche Friulane/IMOCO Spa, 2015.

In occasione della prima mostra, la Commissione Diocesana per l'Arte Sacra, il cui Presidente dell'epoca fu l'arcivescovo Zaffonato, decise di dare rilievo agli oggetti di oreficeria sacra realizzati in un arco temporale che dal V si protrae sino al XVIII secolo. Le opere presentate alla mostra, la quale venne diretta da Pietro Bertolla (Nimis, 7 gennaio 1909- Muncki, 2 giugno 1984)<sup>4</sup> professore di Liturgia e bibliotecario del Seminario Arcivescovile e da Gian Carlo Menis (Buja, 10 dicembre 1927-) direttore del Museo Diocesano d'Arte Sacra, furono più di un centinaio. Queste vennero scelte seguendo criteri di importanza cronologica, geografica e stilistica. Le maggiori città di provenienza furono Udine, Pordenone e Gorizia, alle quali si aggiunsero le realizzazioni di parrocchie e pievi di comuni e frazioni più piccoli, sotto le loro province.

La mostra rappresentò l'occasione per i visitatori dell'epoca di ammirare, nello stesso luogo, prodotti di oreficeria sacra di varie maestranze ed epoche conservati in Friuli e di entrare in contatto diretto con opere che, ancora oggi, assumono valori culturali e storico-artistici importanti. Da un lato, infatti, sono espressione della religiosità e devozione popolare e, dall'altro, testimoniano il percorso della storia dell'arte friulana lungo i secoli. Un esteso elenco coinvolse, infatti, capselle per le reliquie, reliquiari, croci astili, crocifissi, pastorali, calici, patene e pissidi. Ad essi si aggiunsero ampolle, ostensori, bacili, navicelle, coperture di evangeliari e messali, carteglorie e, infine, un'arcella e un altare utilizzato per custodire reliquie di santi<sup>5</sup>.

Seguendo un percorso cronologico, sono di seguito riportati alcuni esempi delle opere più significative esposte in questa occasione. Al periodo tardo antico risalgono due capselle per le reliquie rinvenute nel XIX secolo a Grado, presso la Basilica di Santa Eufemia. La prima, ellittica e risalente al V secolo, manifesta ancora delle caratteristiche classicheggianti per la linea morbida e sinuosa di alcune delle figure dei santi raffigurati (cfr. FIG.1). La seconda, invece, cilindrica e datata al VI secolo, offre un richiamo più diretto all'arte bizantina per l'atteggiamento ieratico della Madonna, soggetto della

---

<sup>4</sup> Per un profilo biografico del professore P. Bertolla, si consulti il sito:

<<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/bertolla-pietro/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>5</sup> Sulla prima mostra, vedasi: *Oreficeria sacra in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 9 novembre-1 dicembre 1963), a cura di P. Bertolla e G.C. Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1963.; G. C. MENIS, *Notiziario 1964*, «Rivista Diocesana Udinese», 55, 1964, pp. 33-35.



decorazione. Tra le varie opere di toreutica visibili durante la mostra, di particolare rilevanza sono alcuni oggetti risalenti al periodo della dominazione longobarda (568-776). Di essi, si ricorda la croce del duca Gisulfo (cfr. FIG.2). Risalente alla fine del VI secolo e ritrovata all'interno del suo corredo funebre, essa è caratterizzata da una ricca decorazione in oro sbalzato con otto teste incise e alternate a quattro lapislazzuli e quattro acquemarine quadrangolari rivolti verso il centro dove è inserita una granata emisferica. Oltre ad essere esposti prodotti di oreficeria romanica, la cui arte, in Friuli, si caratterizzò per la presenza sia di elementi bizantino-veneziani che di altre forme artistiche più legate alle aree occidentali e transalpine, particolare rilievo venne offerto alle opere realizzate nel corso del Trecento, epoca che vide una grande stagione per lo sviluppo di questa produzione culturale e artistica. Infatti, nacquero in questo secolo molte botteghe in diverse città, come Cividale, Pordenone, San Daniele del Friuli, Udine, Venzone, Gemona del Friuli, Trieste e Gorizia. Un esempio di alta fattura di questo periodo è offerto dal busto reliquiario di San Donato (cfr. FIG.3) realizzato da Donadino di Brugnone<sup>6</sup> nel 1374 e oggi conservato al Museo Cristiano e Tesoro del Duomo di Cividale. Utilizzato per contenere il cranio del Santo, il reliquiario antropomorfo si distingue per la preziosità delle decorazioni. Il secolo successivo, invece, subì le influenze di Venezia, da dove giunsero molti prodotti di oreficeria che poi confluirono in varie chiese del territorio. Nicolò di Lionello<sup>7</sup> (doc 1420-1458) fu l'orafo friulano più celebre di questo periodo e a lui si deve la creazione di un ostensorio per il Duomo di Gemona, realizzato tra il 1434 e il 1435. L'opera è testimonianza dei rapporti che il Friuli intrattenne sia con la tradizione rinascimentale italiana che con le maestranze nordiche. Alla prima si deve la scelta della pianta centrale esagonale alla base, mentre, dalla seconda, è ripresa la struttura verticale caratterizzata da 102 piccoli tabernacoli che convergono verso una cuspide a spirale. Inoltre, allo stesso secolo, risale una cospicua serie di croci processionali di produzione locale e di modesta fattura, che si affiancherà a lavori di oreficeria più alta fino al 1700. Esempi di arte cinquecentesca che ricalcano la tradizione rinascimentale italiana furono offerti, invece, dai busti reliquiari di Santa Anastasia (1522-23) (cfr. FIG.4) e di San

---

<sup>6</sup> Per un profilo dell'artista D. da Brugnone, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/donadino-da-brugnone/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>7</sup> Per un profilo dell'artista N. di Lionello, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/nicolo-di-lionello/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

Sigismondo (1531), realizzati rispettivamente da Domenico Bellino<sup>8</sup> e dal figlio Marco Antonio Bellino. Opere di oreficeria sacra quali calici, reliquiari e ostensori esemplificano, infine, le caratteristiche stilistiche che si svilupparono tra il 1600 e il 1700, secoli in cui l'arte orafa è riconosciuta per le decorazioni elaborate e abbondanti, ricche di ornamenti ed elementi decorativi. Tra gli orefici friulani più attivi in questo periodo si rammenta Giuseppe Fada da Cividale<sup>9</sup>.

Gli esempi qui riportati descrivono solo alcuni dei vari prodotti di oreficeria sacra esposti in questa occasione. È interessante notare, inoltre, come l'attenzione nei confronti di questa espressione liturgica e artistica vive, ancora oggi, nell'attuale Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo. Qui, infatti, al primo piano del Palazzo Arcivescovile, è presente una piccola stanza nella quale vari oggetti culturali, di epoche e botteghe diverse, sono custoditi e valorizzati dal Museo per renderli fruibili da parte del pubblico.

L'impegno rivolto alla conoscenza e condivisione del patrimonio artistico religioso friulano non si esaurì con questa prima mostra del 1963 ma ebbe seguito con quella allestita in occasione della XIX Settimana Liturgica Nazionale tenutasi a Udine dal 26 al 30 agosto 1968. La mostra, inaugurata lo stesso 26 agosto e conclusa il primo settembre presso il Museo Diocesano d'Arte Sacra, presentò al pubblico alcuni codici liturgici aquileiesi. La direzione venne seguita dai già nominati Pietro Bertolla e Gian Carlo Menis e da Mario Casarsa, rettore del Seminario Arcivescovile di Udine<sup>10</sup>.

Per questa esposizione vennero raccolti una quarantina di codici liturgici provenienti dalla Biblioteca Arcivescovile, dall'Archivio Capitolare e dalla Biblioteca Comunale di Udine; dal Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli; dalla Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli; dalla Biblioteca del Seminario Teologico e dal Tesoro della Metropolitana di Gorizia; dal Tesoro della Basilica di Grado e, infine, dalla Biblioteca

---

<sup>8</sup> Per un profilo dell'artista D. Bellino, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bellino-domenico/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>9</sup> Delle opere in mostra se ne tratta nella seguente bibliografia: P. BERTOLLA, G.C. MENIS, *Oreficeria sacra in Friuli*, cit., pp. 15-24 e 31-90.; G. BERGAMINI, S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (UD), Chiandetti Editore, 1984.

<sup>10</sup> Per la seconda mostra vedasi: *Mostra di codici liturgici aquileiesi*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 26 agosto- 1 settembre 1968), a cura di M. Casarsa, P. Bertolla, G.C. Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1968.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo. Guida breve*, cit., pp. 17-19.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo Catalogo generale*, cit., pp. 7-8.

Civica di Trieste. I codici riuniti, i quali abbracciano un lungo arco temporale, dal X al XV secolo, appartengono a tre categorie: i codici liturgici per la Messa, i codici liturgici per i Sacramenti e Sacramentali e, infine, i codici liturgici per l'Ufficio Divino. Questi libri liturgici detengono un importante valore storico se si considera che, per volere del patriarca Francesco Barbaro (Venezia, 1546- Venezia, 6 aprile 1616)<sup>11</sup>, a partire dal 1594, fu stabilito, almeno nella teoria, che tutto il clero della Diocesi celebrasse le funzioni con il rito romano e non più con quello aquileiese. Pertanto, la mostra allestita nel 1968 ebbe il merito di poter rendere più accessibili i contenuti di un rito religioso molto importante nella storia della Chiesa occidentale e, di conseguenza, di poter approfondire studi e conoscenze a proposito di questa specifica categoria di opera liturgica.

Il catalogo della mostra, curato da Pietro Bertolla, offrì e dona, ancora oggi, ai lettori informazioni importanti a proposito della cronologia, della provenienza e dei contenuti dei singoli codici e delinea alcuni aspetti legati alle decorazioni e allo stato di conservazione dei libri stessi. Fanno parte delle opere liturgiche per la Messa i sacramentari, evangelari, messali, graduali, epistolari, sequenze e orazioni. I volumi, invece, dedicati alle celebrazioni dei Sacramenti e dei Sacramentali, comprendono rituali, processionali e pontificali. Per concludere con i codici dell'Ufficio Divino, ovvero, l'insieme delle opere recitate che il clero ha l'obbligo di pronunciare in momenti e ore specifici della giornata, i libri liturgici che furono presentati alla mostra raccolgono orazioni, capitoli, salmi, inni e antifone, lezioni e omelie<sup>12</sup>.

Alcuni dei codici presentati nel 1968, vennero scelti per la bellezza e l'importanza delle loro miniature nella successiva mostra del 1972, tenutasi presso il Palazzo Comunale di Udine dal 9 settembre al 15 ottobre e diretta da Gian Carlo Menis in occasione del XVIII Convegno Eucaristico Nazionale<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Per un profilo del patriarca F. Barbaro, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/barbaro-francesco/>> (ultima consultazione il 10/11/21)

<sup>12</sup> Per le opere esposte in mostra si consulti: CASARSA, BERTOLLA, MENIS, *Mostra di codici liturgici aquileiesi*, cit., pp. 15-32 e 37-66.

<sup>13</sup> Per la terza mostra vedasi: *La miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo Comunale, 9 settembre-15 ottobre 1972) a cura di G.C. Menis e G. Bergamini, Milano, Electa, 1972.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 17-19.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 7-8.

I cinquanta codici miniati, datati dal X alla metà del XVI secolo, provengono da varie città friulane, ovvero, San Daniele del Friuli, Udine, Cividale del Friuli, Gemona del Friuli, Spilimbergo e Gorizia.

Il *Sacramentario Fuldense* (cfr. FIG.5) conservato all'Archivio Capitolare di Udine è testimonianza dei contatti che il Friuli strinse con l'area tedesca. Realizzato nello scriptorio di Fulda, in Germania, verso la fine del X secolo, fu donato ad Aquileia probabilmente dal patriarca Poppone (?-1042)<sup>14</sup> nell'XI secolo. Tale codice si caratterizza per la presenza di un'iniziale miniata su pagina intera, 17 miniature, 113 iniziali miniate e pagine in oro su fondo color porpora. Altri esempi di notevole interesse che testimoniano le relazioni tra il Friuli e le regioni tedesche sono i due codici oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Cividale. Questi sono il *Salterio di Egberto* (cfr. FIG.6) e il *Salterio di Santa Elisabetta*. Il primo venne realizzato dal monaco Ruodpreht su richiesta dell'arcivescovo di Treviri, Egberto, alla fine del X secolo. Le miniature appartengono alla scuola di Reichenau, città molto importante per la produzione artistica miniata ottoniana che si caratterizza per una trattazione delle figure e delle decorazioni che acquista caratteri di originalità pur rispecchiando l'impostazione dell'arte carolingia nei fondi color porpora e nelle cornici dorate. Il codice, inoltre, possiede cinque miniature russo-bizantine, realizzate quando il manoscritto arrivò in Russia presso Gertrude Piast, la principessa di Polonia. Il codice ritornò, successivamente, in area tedesca presso la famiglia dei conti di Andechs e, infine, arrivò al patriarca Bertoldo di Andechs (?-1251)<sup>15</sup> che lo donò al Capitolo di Cividale. Sempre grazie al patriarca Bertoldo, il Capitolo si arricchì anche del secondo codice nominato. Il *Salterio di Santa Elisabetta* venne probabilmente realizzato tra il 1200 e il 1217 da più maestranze. Qui, infatti, devono aver operato vari miniatori della scuola turingia-sassone per il fatto che sono riscontrabili stilemi artistici propri dell'arte miniata francese, inglese e bizantina.

Con l'arrivo di patriarchi italiani verso la fine del XIII secolo, la miniatura friulana subì l'influenza di altre regioni italiane, in primis il Veneto, ma anche la Lombardia, la Toscana e il Centro Italia. All'ambiente romano, infatti, si deve la *Bibbia Atlantica* del

---

<sup>14</sup> Per un profilo del patriarca Poppone, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ottocari-degli-poppone/>> (ultima consultazione il 12/11/21)

<sup>15</sup> Per un profilo del patriarca Bertoldo, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/andechs-merania-di-bertoldo/>> (ultima consultazione il 12/11/21)

XII secolo che oggi si trova conservata al Museo Archeologico Nazionale di Cividale. Composta di due volumi, da un punto di vista stilistico essa si caratterizza per una resa rapida con un segno di fattura modesta. Tuttavia, per i volti ieratici, il disegno e i tratti pittorici, è testimonianza di una tradizione musiva e pittorica romana che risale all'arte paleocristiana. A metà del Trecento il Friuli divenne un importante centro culturale grazie al patriarca Bertrando di Saint Geniès<sup>16</sup> che nel 1344 istituì l'università a Cividale del Friuli, riconosciuta da Carlo IV di Lussemburgo nel 1353. Negli stessi anni arrivò a Udine anche il pittore Vitale da Bologna (circa 1309-1361)<sup>17</sup> il cui stile influenzò l'arte della miniatura. Bisognerà attendere l'annessione del Friuli alla Repubblica veneta nel 1420 e il conseguente isolamento ad area periferica, per possedere i primi nomi di miniaturisti friulani. Il primo, Vito di Giovanni, canonico di Udine, realizzò nel 1444 il *Breviario Romano* per la Collegiata di Udine. In esso l'autore ripropose, seppur in modo mediocre, caratteristiche stilistiche proprie di Vitale da Bologna e questo permette di individuare quali fossero, all'epoca, i codici espressivi a cui gli artisti friulani si attenevano. Proseguendo nei secoli, durante il Rinascimento, oltre ad assistere a sviluppi in ambito pittorico, scultoreo, architettonico e dei codici miniati, crebbe anche l'attività di collezionismo. Non solo opere liturgiche, infatti, ma anche testi umanistici vennero raccolti dal bibliofilo Guarniero d'Artegna (Portogruaro o Zoppola, 1410 circa- San Daniele del Friuli, 10 ottobre 1466)<sup>18</sup> per la creazione della sua biblioteca, oggi Biblioteca Guarneriana, a San Daniele del Friuli. In un ambiente così attivo nacquero diverse botteghe di scuola friulana il cui più importante esponente fu il miniatore Giovanni de Cramariis (Udine, 1450 circa- 1507)<sup>19</sup>, al quale sono attribuite le miniature di cinque *Graduali* e un *Antifonario* della Pieve di Spilimbergo realizzate tra il 1497 e il 1507. In

---

<sup>16</sup> Per un profilo del patriarca Bertrando, vedasi: <[https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/saint-  
genies-di-bertrando/](https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/saint-genies-di-bertrando/)> (ultima consultazione il 12/11/21)

<sup>17</sup> Per un profilo dell'artista V. da Bologna, vedasi: <[https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/vitale-  
da-bologna/](https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/vitale-da-bologna/)> (ultima consultazione il 12/11/21)

<sup>18</sup> Per un profilo del bibliofilo G. d'Artegna, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/guarnerio-dartegna/>> (ultima consultazione il 12/11/21)

<sup>19</sup> Per un profilo dell'artista G. Cramariis, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cramariis-de-giovanni/>> (ultima consultazione il 12/11/21)

seguito all'avvento della stampa, tuttavia, questo nuovo capitolo della miniatura friulana subì un rallentamento e, in poco tempo, un lento declino<sup>20</sup>.

La descrizione dei contenuti delle tre mostre promosse dal Museo Diocesano d'Arte Sacra ha permesso di delineare alcuni aspetti fondamentali.

Innanzitutto, questi tre allestimenti svilupparono l'interesse per ambiti disciplinari che, all'epoca, erano ancora poco conosciuti e spesso non considerati per la loro valenza artistica. Lo studio di queste espressioni culturali ha permesso di delineare figure, collegare episodi politici e storici ai cambiamenti del clima culturale che interessarono la regione friulana. La fortuna di tali soggetti aprì la strada ad altri eventi culturali che vennero organizzati successivamente presso la Villa Manin di Passariano di Codroipo (UD). Al 1985, risale, infatti, l'aggiornamento sul tema della *Miniatura in Friuli*, mentre, nel 1992, è stata curata la mostra *Ori e tesori d'Europa. Quindici secoli di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*<sup>21</sup>.

In secondo luogo, queste tre mostre contribuirono a svolgere un processo di controllo, di revisione e di censimento dei beni mobili ecclesiastici presenti sul territorio friulano. Inoltre, da un punto di vista sociale e collettivo, questi eventi rappresentarono un mezzo importante attraverso il quale gli italiani, ma non solo, assunsero consapevolezza in merito al ruolo non marginale, in ambito religioso, culturale e artistico, che il Friuli ricoprì nel lungo corso dei secoli. In particolare, la prima mostra sull'oreficeria sacra, alla quale parteciparono migliaia di visitatori, venne menzionata da testate giornalistiche di diverso ambito e, il suo catalogo, richiesto da diversi musei in tutta Europa.

Questo interesse da parte degli studiosi di riscoprire e rendere manifeste le espressioni culturali e artistiche proprie di questo territorio si accompagnò alla già viva consapevolezza di quanto, tuttavia, questo patrimonio fosse fragile, in particolare, per quanto riguarda il patrimonio archivistico-librario. Fu grazie al contributo della Soprintendenza bibliografica per il Veneto orientale e il Friuli Venezia Giulia, infatti, che molti dei codici presentati nelle mostre del 1968 e del 1972 vennero restaurati verso la

---

<sup>20</sup> Per le opere in mostra vedasi: MENIS, BERGAMINI, *La miniatura in Friuli*, cit., pp. 11-30 e schede catalogo.

<sup>21</sup> Entrambe le mostre sono state curate dal Dott. Bergamini, richiamato nella bibliografia menzionata.

fine degli anni Cinquanta dal Laboratorio di Restauro dell'Abbazia di Praglia (PD), inaugurato, non molti anni prima, nel settembre del 1951<sup>22</sup>.

Ubicata nell'area padovana vicina ad Abano Terme e fondata tra la fine del XI e l'inizio del XII secolo, l'abbazia ebbe un ruolo molto importante durante la Seconda Guerra Mondiale come centro di raccolta per opere librarie. In seguito alla constatazione di uno stato conservativo precario dei vari beni librari, nel 1945 il Ministro dell'Educazione Nazionale Carlo Alberto Biggini istituì il Laboratorio di restauro nell'Abbazia perché offrì servizi di conservazione, manutenzione e restauro alle biblioteche di enti pubblici e privati del Nord Italia. L'istituzione di tale struttura, infatti, ebbe come obiettivo quello di creare un laboratorio che corrispondesse a quello che, già esistente presso la Badia di Grottaferrata, vicino a Roma, veniva utilizzato dagli enti dell'Italia centrale e meridionale. terminate, in qualche anno, la preparazione degli ambienti e l'acquisizione di attrezzature e materiali utili alle pratiche di restauro, si procedette con la formazione del personale. Presso l'Istituto Centrale di Patologia del Libro di Roma, istituito dal professore A. Gallo nel 1938, si recarono i monaci G. Tamburrino e B. Campagnaro, per studiare da un punto di vista scientifico i metodi di riparazione del materiale cartaceo. Nel corso degli anni molti altri monaci contribuirono all'attività dell'Abbazia che divenne un punto di riferimento per la formazione sul restauro del libro sia per altri religiosi che per i membri di istituzioni pubbliche. In particolare, in seguito alla nascita del Laboratorio, vennero istituiti molti altri centri dedicati al restauro del materiale cartaceo non solo in Italia ma anche all'estero, come in Spagna, Argentina, Romania e Ucraina.

All'Abbazia di Praglia giunsero, nel corso degli anni, materiali di vario genere, come manoscritti, incunaboli, libri rari, documenti, collezioni di stampe, disegni, incisioni, sia di proprietà pubblica che privata. Tra tutte le importate opere restaurate, deve essere nominato in questa sede il *Salterio di Egberto*, codice miniato che venne presentato in occasione della mostra sulla miniatura nel 1972.

L'attività del Laboratorio fu fondamentale non solo nell'immediato dopoguerra ma anche in seguito alle alluvioni del 1966 che fecero convogliare a Praglia migliaia di volumi e altri materiali provenienti, in particolare, dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dalla Biblioteca Nazionale Marciana e dalla Biblioteca della Fondazione Querini

---

<sup>22</sup> CASARSA, BERTOLLA, MENIS, *Mostra di codici...*, cit., pp. 37-66.

Stampalia. L'attenzione rivolta al recupero, restauro e conservazione di tale patrimonio è continuato nel corso dei decenni perché c'è ancora bisogno di intervenire su queste preziose opere e risultano necessari aggiornamenti sulle conoscenze in merito alle novità tecniche del restauro<sup>23</sup>.

L'intento di salvaguardare il valore economico, sociale, culturale e artistico di questo patrimonio accomuna il Laboratorio di Praglia alla volontà di riscoprire l'arte friulana che si stava facendo strada proprio grazie a questi eventi culturali. In questo contesto, il terremoto del 6 maggio 1976 rappresentò, contemporaneamente, un punto di fine e uno di inizio. Fu un momento tragico perché rallentò quelle iniziative culturali che, da poco avviate, stavano permettendo al Friuli di conoscersi e farsi conoscere ma, tuttavia, rappresentò anche un'occasione di riscatto che portò ad accelerare, per quanto possibile, gli studi sul patrimonio artistico friulano e sulle tecniche di restauro e di conservazione, affinché si potesse salvare quanto il terremoto aveva risparmiato.

---

<sup>23</sup> Per l'attività di restauro dell'Abbazia di Praglia, vedasi: G. TAMBURRINO, *Il restauro del libro dell'Abbazia di Praglia 1951-2001*, Bressio di Teolo (PD), Edizioni Scritti Monastici Abbazia di Praglia, 2001.



## CAPITOLO II

### Un momento di rottura irreversibile: gli eventi sismici del 1976.

#### II.1 Accenni sui movimenti tellurici dell'Italia nord-orientale e confini prima del 1976

Gli studi sulla sismicità storica italiana hanno messo in luce quanto, nel corso dei secoli, la regione friulana sia sempre stata interessata da fenomeni tellurici, più o meno intensi. Le montagne che circondano il Friuli e le aree limitrofe (Prealpi e Alpi Carniche a ovest in direzione del Veneto e della Carinzia e Prealpi e Alpi Giulie a est verso la Slovenia) si sono formate in tempi relativamente brevi (30-35 milioni di anni fa) e con un picco di attività tettonica intorno agli 8-12 milioni di anni fa che non si è ancora conclusa. Nella fascia delle Prealpi Carniche e delle Alpi Giulie, infatti, esiste un complesso sistema di faglie, fratture e scorrimenti a 50 km di profondità che subisce compressioni dovute ai movimenti delle zolle crostali terrestri. Nel momento in cui la roccia raggiunge il limite di rottura, l'energia accumulata si libera dando origine ai terremoti. Le regioni sismiche più attive in Friuli si trovano tra Tolmezzo e Gemona, nella zona di Tramonti e nell'area di Cividale. La regione friulana, tuttavia, risulta fortemente sismica per il fatto di trovarsi circondata anche da altri focolai delle regioni confinanti di Slovenia e Austria<sup>24</sup>.

I primi due terremoti i cui effetti si sentirono notevolmente anche in Friuli rimontano rispettivamente al 3 gennaio 1117 e al 25 dicembre 1222. Il primo ebbe come epicentro l'area del veronese e interessò sia città italiane che tedesche, mentre l'epicentro del secondo corrispose al basso bresciano. Quest'ultimo sisma, di intensità pari al IX grado della scala Mercalli Canciani Richter si propagò in Friuli con intensità compresa tra il VII e l'VIII grado e colpì in particolare l'area collinare e Cividale del Friuli.

---

<sup>24</sup> La sismicità in Italia e in Friuli è trattata nella seguente bibliografia: A. ZANFERRARI, *Storia geologica del Friuli e della Venezia Giulia*, in *Friuli 6 maggio 1976*, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto (Trieste, 11 gennaio-5 aprile 1977), a cura di Museo Civico di Storia Naturale e Pro Natura Carsica, Opicina (Trieste), Tipografia Villaggio del Fanciullo, 1977, pp. 125-136.; S. POLLI, *Il terremoto quale fenomeno ambientale. Elenco cronologico dei terremoti della regione Friuli Venezia Giulia*, in *Friuli 6 maggio 1976*, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto, cit., pp.187-197.; D. SLEJKO, *What science remains of the 1976 Friuli earthquake?* in *The 1976 Friuli Earthquake: Lessons Learned*, a cura di Idem, I. Cecić, M. Riuscetti, Udine, Forum Editrice, 2019, pp. 23-52.; G.B. CARULLI, F. GIORGETTI, R. NICOLICH, D. SLEJKO, *Friuli zona sismica: sintesi di dati sismologici strutturali e geofisici*, in *Guida alla geologia del Sudalpino centro-orientale. Guide geol. Reg. S.G.I.*, a cura di A. Castellarin e G.B Vai, Società Geologica Italiana, Bologna, 1982, pp. 361-370.

Il primo movimento tellurico con epicentro in Friuli, invece, data al 24 aprile 1279. Questo sisma<sup>25</sup>, di intensità dell'VIII grado Mercalli, interessò tutta la regione friulana, in particolare Cividale del Friuli e Aquileia, causando crolli di edifici e di castelli e venne avvertito, senza effetti di particolare rilievo, anche a Venezia<sup>26</sup>.

Il più grave terremoto, del quale rimangono molte testimonianze nelle cronache, avvenne, il 25 gennaio 1348. Con epicentro presso Villach, in Carinzia, il sisma raggiunse l'intensità tra il IX e il X grado Mercalli e investì le regioni dell'Austria meridionale (valli del Gail e della Drava), la Baviera, il Veneto, la Lombardia e l'Emilia. In Friuli le scosse causarono il crollo di castelli e centri fortificati, in particolare a Tolmezzo, Gemona, Sacile e vennero interessate anche le città di Aquileia, Cividale, Flagogna, Venzona, Ragogna, San Daniele, Udine e Trieste. Il numero delle vittime si aggira intorno a qualche migliaio, tuttavia, l'indicazione oscilla e si confonde con le successive vittime dell'epidemia di peste diffusasi pochi mesi dopo.

Il successivo grande sisma del X grado Mercalli si verificò il 26 marzo 1511. Le scosse, tuttavia, continuarono fino ad agosto dello stesso anno e, negli anni successivi, con minore intensità, anche negli intervalli tra il 1512-1516 e il 1522-1525. L'area epicentrale fu la Slovenia ma anche il Friuli venne colpito dagli effetti del movimento tellurico. Le città slovene più danneggiate furono Idrija e Lubiana, oltreché i castelli Tolmin, Bled, Trzic e Kamnik, mentre, tra i centri friulani, si ricordano quelli più disastriati di Gemona, Osoppo, Venzona, Trieste, Cividale e Udine. Il sisma venne avvertito anche in alcune città venete quali Belluno, Venezia, Padova e Treviso ed emiliane, come Ferrara. Il numero delle vittime non è stato possibile ottenerlo con sicurezza, tuttavia, nei pochi secondi in cui l'energia venne rilasciata, i danni furono fin da subito molto ingenti.

Fino alla fine del XVI secolo vari terremoti interessarono le aree intorno a Udine e Gemona. Nonostante ciò, questi non furono così intensi da causare gravi danni a persone e cose.

---

<sup>25</sup> Nel Catalogo è indicato come avvenuto il 23 aprile 1279.

<sup>26</sup> F. DURANTE, *Terremoti in Friuli*, Udine, Editrice Cartolnova, 1976, pp. 25-36. A. CREMONESI, *Storia dei terremoti nel Friuli*, Udine, Arti grafiche friulane, 1977, pp. 8-13.; E. BOSCHI, G. FERRARI, P. GASPERINI, E. GUIDOBONI, G. SMRIGLIO, G. VALENSISE, *Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a.C. al 1980*, Bologna, SGA Storia Geofisica ambiente, 1995, pp. 188-191, pp. 197-199 e pp. 204-205.

Nel corso del 1600 i dati mostrano che, apparentemente, non ci furono sismi, eppure, è più probabile che la regione friulana avesse risentito di quelli avvenuti in aree ad essa vicine. Il più rilevante risale, infatti, al 4 dicembre 1690. Il terremoto, con epicentro in Carinzia e di intensità tra l'VIII e il IX grado Mercalli, colpì Villach, i villaggi di Töbring e Wernberg e la città di Klagenfurt in Austria. Le scosse si estesero anche in Germania settentrionale, Polonia, Cecoslovacchia e Slovenia. In Italia gli effetti si sentirono intensamente a Trieste e Venezia.

Durante il XVIII secolo terremoti di piccola intensità si avvertirono in varie città friulane tra le quali Udine, Gorizia, Tramonti e Trieste. Il primo sisma di una certa intensità (VIII grado Mercalli) ebbe come epicentro Tolmezzo e avvenne il 20 ottobre 1788. La scossa causò una trentina di vittime su una popolazione totale di circa 1400 persone. A Tolmezzo crollarono tra le 40 e le 70 abitazioni su un complessivo non maggiore di 250 e venne danneggiata la fabbrica tessile di Linusso. Le scosse toccarono anche Paluzza e Sutrio, oltreché il Veneto (Venezia, Padova e Vicenza) e continuarono anche nel mese di novembre. Verso la fine del secolo, altri sismi interessarono la regione e proseguirono, di intensità compresa tra il III e il IV grado Mercalli, fino alla prima decade del 1800.

Al terremoto del 25 ottobre 1812, risalgono, infatti, i danni (soprattutto materiali) subiti da alcuni centri friulani come Sequals, Spilimbergo, Caneva, Pordenone, Aviano e Polcenigo in seguito al sisma di intensità del VII grado Mercalli, con epicentro nell'area tra Vicenza e il Garda. Movimenti tellurici costanti ma non rovinosi si protrassero costantemente nel corso del secolo ma, tra i più rilevanti, si ricordano i seguenti.

Il 19 febbraio 1853, il terremoto con epicentro presso Amaro (area di Cavazzo Carnico), le cui scosse di assestamento continuarono per un mese, causò la frana di massi rocciosi dal Monte Amariana (più a nord rispetto ad Amaro) e del Monte San Simeone (a sud). Trascorsero vent'anni quando, il 29 giugno 1873, il sisma di intensità tra il IX e il X grado Mercalli con epicentro nel Bellunese fu avvertito in tutto il Nord e Centro-Sud Italia (Liguria, Marche e Umbria) e anche oltre i confini italiani, in Slovenia, Austria, Svizzera e Baviera. Le vittime complessive furono 80 con altri 83 feriti. Belluno risentì dei danni maggiori, in termini di distruzioni materiali, con moltissimi edifici completamente crollati e altri da demolire e ristrutturare. Nelle città di Trieste, Gorizia, Udine, Pordenone, Verona e Vicenza gli edifici risentirono di alcune lesioni ai muri e ai soffitti. Conseguenze

dei forti movimenti causati dalle scosse furono le aperture di fenditure sul terreno e il distacco di massicci rocciosi dai monti dell'Alpago che causarono frane e spaccature interne ai monti stessi. L'ultimo sisma di una certa intensità (VIII grado Mercalli) risale alla fine del secolo. Il 14 aprile 1895 si verificò un terremoto in Slovenia che colpì tutta l'area nord-occidentale di tale regione e, in particolare, la città di Lubiana dove molti edifici crollarono e subirono danni. Ci furono alcune vittime (il cui numero, tuttavia, è imprecisato) e fu percepito anche in Austria, Croazia e Bosnia ed Erzegovina. In Italia, le città più coinvolte furono Trieste e Gorizia dove alcune strutture edilizie vennero danneggiate.

Varie scosse, più o meno intese, interessarono la regione friulana nel corso del Novecento. A questo secolo risalgono tre gravi terremoti. Il primo, avvenuto il 27 marzo 1928 (intensità pari al IX grado Mercalli), ebbe come epicentro l'area di Tolmezzo e dei paesi delle montagne vicine. In particolare, i piccoli centri di Chiaicis, Pusea e Verzegnis, cui si aggiunsero il comune di Cavazzo Carnico e la città di Tolmezzo, subirono gravi danni nelle strutture edilizie con numerosi crolli e lesioni più o meno importanti. Le vittime furono 11 e 40 i feriti. Anche in questo caso, sono stati documentati distacchi di rocce dalle montagne, con successive frane, e scosse di assestamento lungo il resto dell'anno.

L'ultimo grande movimento tellurico che interessò il Friuli prima di quello del 6 maggio 1976 avvenne il 18 ottobre 1936. Con epicentro nel Cansiglio, il terremoto coinvolse la zona tra le province di Belluno, Treviso e Pordenone. Nell'area a sud dell'altopiano del Cansiglio e a nord di esso, nella conca d'Alpago, il sisma provocò i danni maggiori in termini di crolli e lesioni delle infrastrutture. Tra le città colpite in modo grave ci furono Vittorio Veneto, Belluno, Conegliano, Sacile e San Vito al Tagliamento. Gli effetti, tuttavia, si sentirono in tutto il Nord Italia (Trieste, Padova, Trento), nelle Marche, in Umbria e anche in Slovenia, Austria e Svizzera. Il sisma causò la morte di 19 persone e un numero non ancora definito di feriti. Ancora una volta la terra si spezzò in alcune località, tra le quali nel Bosco del Cansiglio, dando origine a frane ed esalazioni di sostanze gassose<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Ampia è la bibliografia sull'attività sismica in Friuli da una prospettiva storica; per i sismi del 1348, 1511, 1690, 1788, 1812, 1853, 1873, 1895, 1928, 1936 vedasi: DURANTE, *Terremoti...*, cit., pp. 41-79.; CREMONESI, *Storia dei terremoti...*, cit., pp. 14-40.; SLEJKO, *What science...* cit., pp. 23-52.; BOSCHI, FERRARI, GASPERINI, GUIDOBONI, SMRIGLIO, VALENSISE, *Catalogo...*, cit., pp. 212-214, pp. 244-246, pp. 290-291, pp. 348-349, pp. 403-406, pp. 509-512, pp. 523-526.

## **II.2 Gli eventi sismici del 1976**

Gli ultimi terremoti di grave pericolosità del XX secolo si verificarono a partire dal 6 maggio 1976. Alle ore 20.59, infatti, fu avvertita una scossa di magnitudo 4.5 della scala Richter a una decina di chilometri dall'area epicentrale dove, alle 21.00, una scossa di intensità del X grado Mercalli e di magnitudo 6.4 Richter, sconvolse il Friuli.

Gli studi più recenti che si sono occupati di localizzare l'epicentro hanno confermato, grazie all'elaborazione dei molti dati raccolti nel corso degli anni, la tesi di alcuni studiosi che considerano epicentro della scossa principale l'area a ridosso delle Prealpi Giulie, a est di Gemona. La scossa del 6 maggio non fu però l'unica. Essa, infatti, diede origine a una sequenza sismica che durò ininterrottamente, a fasi più o meno intense, fino alla fine dell'anno successivo. Di questa sequenza sismica, oltre alla scossa del 9 maggio, di magnitudo 5.3 Richter, quelle di settembre furono così forti e dagli effetti disastrosi che compromisero la gestione della ricostruzione iniziata nei mesi precedenti. L'11 settembre la terra tremò due volte tra le 18.30 e le 18.35 circa, con le scosse di magnitudo rispettivamente di 5.1 e 5.6 Richter. Ad esse, si aggiunsero, poi, quelle del 15 settembre, alle ore 05.15 e alle 11.21, rispettivamente di magnitudo 5.8 e 6.1 Richter. L'ultima scossa di magnitudo 5.2, invece, scaturì il 16 settembre dell'anno successivo. Gli studiosi hanno constatato che nel corso di questa lunga sequenza sismica (calcolata dal 6 maggio 1976 al 31 dicembre 1977) ci sia stato un progressivo spostamento verso Nord-Ovest della sismicità. Nella seconda fase, infatti, considerata dal 1° settembre 1976 al 31 dicembre 1976, l'area epicentrale di più forte intensità si concentrò nella zona compresa tra Gemona e Venzone, per poi spostarsi ulteriormente verso Ovest nella terza fase (1° gennaio 1977-31 dicembre 1977).

L'area interessata fu, quindi, vastissima e comprese una zona di circa 5.700 km<sup>2</sup>. Con la prima scossa di maggio, i centri maggiormente colpiti furono quelli ubicati lungo l'alta e la media valle del Tagliamento. In particolare, Moggio Udinese, Venzone, Bordano, Trasaghis, Gemona del Friuli, Lusevera, Osoppo, Montenars, Forgaria nel Friuli, Sequals, Buja, Artegna, Magnano in Riviera e Majano. Il sisma, però, oltre a tutto il Friuli, venne avvertito anche in Italia centro-settentrionale, fino a Roma e nei paesi di confine come la Francia orientale, la Svizzera, la Germania e la Repubblica Ceca. Subirono danni

l’Austria meridionale e la Slovenia e fu percepito anche in Croazia, Slovacchia, Ungheria e Polonia<sup>28</sup>.

Le vittime totali furono 990, mentre i feriti si aggirarono intorno ai 2.000. Degli abitanti totali della regione (circa 370.000), quasi 60.000 rimasero senza casa<sup>29</sup>.

Nei giorni immediatamente successivi alla prima scossa, il Presidente del Consiglio dei Ministri Aldo Moro nominò Commissario straordinario per l’emergenza l’allora sottosegretario agli Interni Giuseppe Zamberletti<sup>30</sup> (Varese, 1933- ivi 2019) che si stabilì nella sede della Prefettura di Udine. Il primo intervento del commissario (10 maggio 1976) fu quello di istituire nove Centri Operativi di Settore (oggi C.O.M) dislocati a Cividale, Gemona, Majano, Osoppo, Resiutta, San Daniele, Tarcento, Tolmezzo e Spilimbergo (poi trasferito a Pordenone) per organizzare e coordinare gli interventi da effettuare. Ciascuno di tali centri doveva, nelle aree specifiche di riferimento, provvedere a rilevare e verificare le necessità di intervento; coordinare gli organi coinvolti nelle operazioni e affiancare le amministrazioni locali.

Al 20 maggio 1976, invece, risale l’emanazione, da parte della Regione, del D.P.G.R. 0714/Pres. (Decreto del Presidente della Giunta regionale) nel quale i comuni dell’area interessata vennero suddivisi secondo tre categorie di danni: comuni disastriati, comuni gravemente danneggiati e comuni danneggiati. Nel primo decreto i comuni considerati, appartenenti alle province di Udine e di Pordenone, furono complessivamente 119, ripartiti in 41 comuni disastriati, 45 gravemente danneggiati e 33 danneggiati.

Con i successivi decreti tuttavia, la zona coinvolta venne estesa anche alla provincia di Gorizia e altri comuni delle due precedenti province entrarono nel conteggio di quelli che subirono le conseguenze del terremoto. Per quanto concerne i comuni disastriati, questi

---

<sup>28</sup> Degli eventi sismici del 1976-1977 se ne tratta nella seguente bibliografia: BOSCHI, FERRARI, GASPERINI, GUIDOBONI, SMRIGLIO, VALENSISE, *Catalogo...*, cit., pp. 544-552.; CARULLI, GIORGETTI, NICOLICH, SLEJKO, *Friuli zona sismica: sintesi di dati sismologici strutturali e geofisici*, cit., pp. 361-370.; SLEJKO, *What science...*, cit. pp. 23-52. I. FINETTI, *Sismicità del Friuli-Venezia Giulia alla luce del terremoto del 6 maggio e successive repliche*, in *Friuli 6 maggio 1976*, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto, cit., pp. 201-204. R. GEIPEL, *Friuli aspetti sociogeografici di una catastrofe sismica*, a cura di G. Valussi, Milano, Franco Angeli Editore, 1979.; N. FRULLO, *Memoria della ricostruzione e Ricostruzione della memoria. Processi e politiche di tutela post terremoto nella Valle del Belice e nel Friuli*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2019, relatore C. Bartolozzi, pp. 234-245.

<sup>29</sup> I numeri di vittime, feriti, senzatetto e case completamente distrutte, variano leggermente a seconda delle fonti.

<sup>30</sup> Per l’attività politica del Commissario si rimanda a: <<https://storia.camera.it/deputato/giuseppe-zamberletti-19331217#nav>> (ultima consultazione il 14/03/22)

salirono a 45 (32 sotto Udine e 13 nella provincia di Pordenone). Nella categoria dei gravemente danneggiati (39 totali) rientrarono 35 comuni udinesi e 5 comuni di Pordenone. Infine, i comuni danneggiati (53 in totale), oltre ai 3 di Gorizia, furono 31 e 18, rispettivamente, nella provincia di Udine e in quella di Pordenone. La somma definitiva dei comuni coinvolti fu di 137.

La prima necessità riscontrata fu quella di offrire un alloggio alle persone rimaste senza casa. Fu così che vennero allestite tendopoli e si crearono posti letto anche nei vagoni ferroviari, macchine e roulotte. La presenza di una buona parte dell'esercito italiano in Friuli permise l'allestimento di 18.000 tende in circa 20 giorni. Nei campi dove erano state posizionate, vennero offerti i servizi igienico-sanitari primari ed elettricità. Successivamente, si cercò di liberare le strade dalle macerie e mettere in sicurezza le infrastrutture, demolendo quelle più a rischio e concentrandosi sulla costruzione di prefabbricati.

Il 25 luglio venne dichiarata la fine dell'emergenza e il commissario Zamberletti tornò a Roma. La Regione, le Prefetture e le amministrazioni locali intrapresero le direttive per il progressivo ripristino dei servizi e la ricostruzione.

Con il primo sisma dell'11 settembre e il successivo del 15 la situazione, tuttavia, precipitò. Le scosse causarono una dozzina di morti raggiungendo la quota di 990 vittime e molti degli edifici che si erano relativamente salvati dal terremoto di maggio andarono definitivamente distrutti. La commissione d'emergenza con a capo Zamberletti venne, pertanto, reintegrata il 13 settembre. Il commissario stabilì l'evacuazione della popolazione verso le stazioni balneari di Lignano Sabbiadoro, Grado, Bibione, Caorle e Jesolo e in quelle montane di Ravascletto, Forni Avoltri, Forni di Sopra e Rigolato per permettere non solo un riparo più sicuro in vista dell'inverno ma anche una più veloce ricostruzione. L'operazione di rientro negli alloggi prefabbricati della popolazione evacuata (circa 40.000 persone) poté dirsi conclusa il 30 aprile 1977<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Per la gestione post sisma vedasi: G. ZAMBERLETTI, *Friuli 1976: emergency management between the May and September earthquakes*, in *The 1976 Friuli Earthquake: Lessons Learned*, cit. pp. 79-86.; GEIPEL, *Friuli aspetti socio geografici di una catastrofe sismica*, cit., pp. 61-86.; *Leggi e disposizioni sull'emergenza dopo il terremoto e sulla ricostruzione del Friuli*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Trieste, Topografia Nazionale, 1983.





## CAPITOLO III

### Gestire l'emergenza. Il ruolo del Museo Diocesano d'Arte Sacra

#### III.1 I danni al patrimonio artistico e il recupero dei beni mobili

##### I danni

Il terremoto del 6 maggio colse all'improvviso la popolazione friulana che nell'arco di circa un minuto vide stravolta la sua quotidianità. La perdita più grave, quella delle vite umane, si accompagnò, infatti, alla distruzione di intere città e paesi. Alcuni dei comuni colpiti gravemente a maggio vennero definitivamente distrutti con le scosse di settembre. Buja, Magnano in Riviera, Moggio Udinese, Monteaperta, Pradielis, Sedilis, Taipana e Tarcento subirono nuovi e gravi danni con le scosse dell'11 settembre, così come Venzone, Gemona, Trasaghis, Osoppo, Majano e Sequals con quelle del 15 settembre. Le case distrutte furono circa 17.000, mentre, indicativamente 75.000 furono gli alloggi da riparare. La percentuale degli edifici danneggiati e resi inagibili riguardò, infatti, tra il 50 e il 90% degli immobili presenti.

Il processo di ricostruzione venne organizzato secondo priorità di intervento. In seguito alla prima fase di emergenza, con la suddivisione delle aree colpite a seconda della gravità del danno e alla messa in sicurezza degli edifici meno danneggiati, si passò alla ripresa delle attività produttive che interessò aziende industriali, artigiane, agricole, commerciali e turistiche. Successivamente, le forze si concentrarono sulla ricostruzione degli insediamenti. Questa fase ebbe come obiettivi quelli di ripristinare gli insediamenti abitativi in collegamento con la fase dedicata alla ripresa produttiva; ricreare l'ambiente sociale, offrendo i servizi di base necessari alla collettività e, infine, offrire lavoro per evitare la dispersione degli abitanti verso aree più attive da un punto di vista economico. Alla fase insediativa seguì la ricostruzione abitativa e un'ultima fase conclusiva. Queste due si occuparono, da un punto di vista legislativo, di modificare e integrare le leggi precedenti, in merito a contributi, sovvenzioni e benefici inerenti alla ricostruzione architettonica degli edifici coinvolti<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Dei centri danneggiati e delle fasi di ricostruzione se ne tratta nella seguente bibliografia: BOSCHI, FERRARI, GASPERINI, GUIDOBONI, SMRIGLIO, VALENSISE, *Catalogo...*, cit., pp. 544-552.; FRULLO, *Memoria della ricostruzione...*, cit., pp. 234-268.; S. FABBRO, *Ricostruzione post-terremoto e governo del territorio: tempestività e continuità versus strategia*, in *Friuli 1976-1996. Contribuiti sul modello di ricostruzione*, a cura di P. Bonfanti, Udine, Forum Editrice, 1996, pp. 79-108.

I danni più ingenti interessarono proprio il settore urbanistico-architettonico. Data la vastità dell'area colpita, infatti, la quantità di beni che vennero coinvolti fu notevole. Risentirono delle scosse chiese, edicole votive, castelli, cinte murarie, palazzi storici, ville e case rurali. Ad aumentare gli effetti distruttivi dei sismi, tuttavia, sia per quanto riguarda i beni mobili che quelli immobili, era stato il generale atteggiamento di incuria e abbandono che compromise la loro condizione conservativa, rivelatasi, molto spesso, precaria. Inoltre, un'altra causa di incremento di danni fu determinato da una prima fase di rimozione indiscriminata delle macerie che comportò la perdita definitiva di molte strutture architettoniche e delle opere mobili annesse. Oltre a questi aspetti, per quanto riguarda il patrimonio mobile si deve ricordare che venne compromesso anche dall'azione degli agenti atmosferici che ne accelerarono il processo di degradazione<sup>33</sup>.

Da ciò si evince la portata di questa catastrofe in termini sia quantitativi che qualitativi. In particolare, di tutto il patrimonio architettonico coinvolto, l'architettura sacra costituì la porzione più cospicua considerata la grande quantità di edifici religiosi presenti sul territorio. I numeri sono impressionanti: i terremoti di maggio e settembre coinvolsero, solo nell'Arcidiocesi di Udine, 832 chiese, delle quali 114 vennero distrutte, 234 gravemente danneggiate e 484 lesionate. A esse si aggiunsero anche i campanili, dei quali 41 furono distrutti, 119 gravemente danneggiati e 210 lesionati. Il numero degli edifici danneggiati inoltre aumenta se si considerano anche le canoniche di cui 95 subirono la distruzione, 46 rimasero gravemente danneggiate e 164 vennero lesionate<sup>34</sup>.

Dalla constatazione di danni così ingenti al patrimonio architettonico e artistico sacro, studiosi ed esponenti religiosi diedero il loro parere sulla necessità di intervenire

---

<sup>33</sup> Dei danni ai beni architettonici e delle loro condizioni prima e dopo i sismi se ne tratta nella seguente bibliografia: G.C. MENIS, *Una cultura da salvare*, in *Capolavori d'arte in Friuli: una cultura da salvare*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976), a cura di A. Rizzi, Milano, Electa Editrice, 1976, pp. 5-6.; G. BERGAMINI, *Danni al patrimonio artistico del Friuli*, «Sot la nape», 028/2-3, 1976, pp. 45-53.; R. MOLA, *Situazione dei beni culturali in Friuli dopo il terremoto*, in *L'esperienza internazionale nella conservazione dei beni culturali nelle zone terremotate*, congresso internazionale: parte 1.: aspetti giuridico-amministrativi (Udine, 3-4 dicembre 1976); parte 2.: istanze culturali e individuazione di concrete direttrici per la ricostruzione del Friuli (Udine, 23-24-25 aprile 1977), a cura di Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Friuli-Venezia-Giulia, Udine, Grafiche Fulvio, 1982, pp. 51-64.; E. LIESCH, *Strumenti finanziari di intervento*, in *Ferite da rimarginare. Il recupero dei beni culturali colpiti dal sisma del 6 maggio 1976*, a cura di Z.P. Biasatti, Udine, Forum Editrice, 2003, pp. 121-144.

<sup>34</sup> S. DI GIUSTO, *L'Ufficio della Curia Arcivescovile di Udine per il recupero delle chiese danneggiate o distrutte*, in Cjase di Diu, cjase nestre: *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli*, atti del 1 e 2 convegno (Udine 2011-2012), a cura di S. Piussi e D. Omenetto, Pasian di Prato, Lithostampa, 2013, pp. 101-106.

prontamente anche in questo settore. Dopo le fabbriche e le case, avrebbero dovuto essere ripristinate le chiese. Queste, infatti, rappresentano il percorso storico, religioso, sociale e culturale della comunità friulana. Ripristinare gli ambienti di culto era fondamentale per ricreare quel tessuto urbano e sociale grazie al quale sarebbe avvenuta una effettiva ripresa e una concreta rinascita della quotidianità dopo la catastrofe dei terremoti. Simbolo del passaggio storico dell'umanità e testimonianza del rapporto concreto degli uomini con Dio e la natura, le chiese dovevano essere ripristinate perché potessero essere conosciute dalle generazioni future che non potevano e non dovranno essere private di parte della loro storia<sup>35</sup>.

La situazione era resa più drammatica dal danneggiamento indotto sulle numerose tipologie di arredi sacri contenuti negli edifici di culto. Sia mobili che immobili. Tutte le chiese del Friuli erano pressoché decorate con importanti cicli di affresco, i più antichi risalenti almeno al Quattrocento. Con il crollo delle strutture architettoniche, subirono molti danneggiamenti anche affreschi, dipinti, sculture lignee e di pietra, prodotti di oreficeria, arredi, organi, codici miniati e vari apparati.

Dipinti sulle superfici murarie, gli affreschi furono oggetto di lesioni in seguito al crollo dei muri. Alcune di queste pitture vennero perse a causa dei danni irreversibili. In particolare, questo avvenne quando i dipinti murari si trovavano sui soffitti degli edifici religiosi, i quali, in genere, erano stati i primi a crollare. In altri casi, si riuscì a recuperare solo alcuni frammenti. Nel caso in cui si fossero trovati su pareti di edifici le cui condizioni conservative e statiche non offrivano certezze di buona riuscita degli interventi di recupero, si procedette allo stacco e al trasporto su altri supporti. Tutto sommato, si può affermare che, considerando la quantità di cicli di affreschi, fortunatamente solo pochi di essi andarono completamente distrutti. Infatti, con il crollo dei muri, caddero anche strati di intonaco e pitture che nel corso del tempo avevano ricoperto e nascosto molti affreschi che, prima del terremoto, non si sapeva ancora di possedere. Queste

---

<sup>35</sup> Del ruolo della chiesa nel processo di ricostruzione dopo il sisma del '76 se ne tratta in: A. BATTISTI, *Presentazione*, in Cjase di Diu, cjase nestre: *Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto*, atti del Convegno Ecclesiale, Udine, s.e., 1979, pp. 9-10.; *IDEM*, *Speranza umana e speranza cristiana*, Omelia del 16/05/1976: [http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/03/19760516\\_speranza\\_umana\\_speranza\\_cristiana.pdf](http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/03/19760516_speranza_umana_speranza_cristiana.pdf) (ultima consultazione il 22/04/22); M. STRASSOLDO, *Conclusioni*, in *Ferite da rimarginare. Il recupero dei beni culturali colpiti dal sisma del 6 maggio 1976*, cit., pp. 145-148.

riscoperte comprendono opere risalenti tra il XIII e il XVI secolo, con alcuni esempi successivi del XVII e del XVIII secolo<sup>36</sup>.

Altre vittime pesantemente colpite furono i dipinti mobili su tela e su tavola. Questi vennero danneggiati essenzialmente per le conseguenze di vari aspetti.

L'esposizione agli agenti atmosferici come pioggia e sole causarono variazioni nelle dimensioni dei supporti che, in molti casi, per lo sbalzo termico, subirono una riduzione.

Consequente a ciò fu il successivo stacco degli strati pittorici con la perdita di elasticità del supporto. La differenza di ambiente (dall'esterno furono portati all'interno, in ambienti più miti) contribuì, inoltre, allo sviluppo di muffe e funghi.

Un altro fattore che contribuì negativamente alla conservazione delle opere mobili fu il crollo delle pareti murarie. Detriti come sassi, tegole e mattoni si riversarono sulle opere causando strappi e pieghe dei supporti. Così l'intonaco colorò di bianco le superfici rendendone difficile, a volte, l'identificazione del soggetto.

Un altro motivo di perdita di parte di questo tipo di opere, sebbene in conseguenza alla buona fede dei responsabili, fu l'inesperienza dei primi soccorritori, per lo più volontari del posto, nient'affatto specializzati in operazioni di recupero di opere d'arte così compromesse. Tuttavia, lo sgombero tempestivo riuscì a evitare che i dipinti venissero interessati dagli effetti delle scosse successive di settembre<sup>37</sup>.

Furono oggetto di lesioni anche opere in pietra e in legno come sculture decorative, altari, cantorie, arredi, dossali, acquasantiere e fonti battesimali, balaustre e portali. Da un punto di vista quantitativo, la scultura lignea rappresenta la forma artistica più diffusa nel

---

<sup>36</sup> Dei danni se ne tratta nella seguente bibliografia: MENIS, *Una cultura da salvare*, cit., pp. 5-6.; G. BERGAMINI, *Tutela recupero e promozione del patrimonio artistico friulano*, in Cjase di Diu, *cjase nestre: Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto*, cit., pp. 66-72. In particolare, per gli affreschi vedasi: *IDEM*, *Danni...*, cit. pp. 45-53.; MOLA, *Situazione dei beni culturali in Friuli dopo il terremoto*, cit. pp. 51-64.; A. RIZZI, *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, «Ce fastu?» 052, 1976, pp.171-183.; D. BARNABA, *Il restauro del patrimonio culturale danneggiato dal terremoto 1976-1986*, in *Mostra «Friuli ricostruzione '76-'86» Villa Manin di Passariano*, a cura di Direzione generale dell'istruzione, della formazione professionale delle attività e dei beni culturali, Passariano, Centro regionale di catalogazione e restauro, 1986.

<sup>37</sup> Dei danni ai dipinti se ne tratta nella seguente bibliografia: L. BRISIGHELLI, *Danni causati dal terremoto e primi interventi su tele recuperate dalle macerie*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro*, a cura di G.C. Menis, Trieste, Ufficio stampa e pubbliche relazioni della Regione autonoma Friuli Venezia Giulia, 1983, pp. 48-59.; BARNABA, *Il restauro del patrimonio culturale danneggiato dal terremoto 1976-1986...*, cit., pp. 18-21.

territorio friulano. Questo ingente patrimonio fu duramente colpito dai sismi perché con i crolli degli edifici, queste opere caddero insieme ad essi, molto spesso frantumandosi. Inoltre, come nel caso delle pitture, l'esposizione agli agenti atmosferici non giovò al loro stato conservativo che, nella maggior parte dei casi, era pessimo a causa di secoli di mancata manutenzione ed esposizione in ambienti molto umidi.

I sismi non risparmiarono nemmeno il materiale archivistico e le opere di suppellettile sacra che, in alcune circostanze, finendo tra le macerie dovute ai crolli, vennero prelevate dalla prima azione di rastrellamento e rimozione svolta dalle ruspe, andando così perse per sempre. Il materiale cartaceo recuperato, rimase, come nei casi descritti precedentemente, esposto agli agenti atmosferici che, insieme ai danni più antichi come polvere, tarli e restauri inadeguati, contribuirono a causare altri fenomeni di degrado. L'umidità diede origine a muffe che intaccarono gli inchiostri e le pagine rendendo sbiaditi i colori e causando lacerazioni e strappi. In altri casi, invece, l'asciugatura troppo veloce contribuì a infeltrire i supporti che risultarono così più compattati<sup>38</sup>.

Come si è potuto constatare, il patrimonio mobile coinvolto fu moltissimo, sia da un punto di vista quantitativo che per le tipologie di beni coinvolti. Nella tragedia del terremoto, tuttavia, lo studio degli edifici e delle opere, dei loro materiali e tecniche di realizzazione alimentarono la conoscenza e la riscoperta di questo patrimonio che divenne il centro intorno al quale la comunità friulana si strinse e per il quale essa si batté per fare in modo che non fosse perso per sempre. Grazie a questa nuova consapevolezza sul ruolo sociale, storico e culturale dei beni culturali, la quale venne alimentata e resa attiva da numerosi esperti, nacque il desiderio e la necessità di ricostruire il Friuli prestando attenzione al legame che univa la popolazione con il territorio e con queste espressioni artistiche, simbolo e testimonianza della loro cultura e del loro passaggio nella storia. Da qui, pertanto, si constatò la necessità di agire nel più breve tempo possibile per recuperare questi beni prima che fosse troppo tardi<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Dei danni a opere in legno, pietra e oreficerie se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, *Danni...*, cit. pp. 45-53.; L. MARIONI BROS, *Esperienze di cinque mesi nella chiesa di S. Francesco*, «La Panarie» 009/33-34, 1976, pp. 11-17.; BARNABA, *Il restauro del patrimonio culturale...*, cit., pp. 27-29.

<sup>39</sup> Dell'importanza del recupero dei beni mobili se ne tratta nella seguente biografia: LIESCH, *Strumenti finanziari di intervento*, cit., pp. 121-144.; BERGAMINI, *Danni...*, cit. pp. 45-53.; G.C. MENIS, *La tradizione architettonica della chiesa friulana*, in Cjase di Diu, cjase nestre: *Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto*, cit., pp. 46-63.

## Cronaca di un recupero

Concorsero al recupero di questi manufatti artistici moltissime persone, studiosi ed esperti ma anche personale pubblico come sindaci, membri ecclesiastici e, ancora, privati cittadini<sup>40</sup>. In seguito a una serie di accordi, fu stabilito che lo Stato avrebbe agito attraverso la Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia nel recupero e restauro dei beni immobili e degli affreschi. Per quanto concerne, invece, le opere d'arte mobili, queste sarebbero state recuperate dalla Regione, attraverso il Centro regionale per la catalogazione e l'inventario del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia, istituito nel 1971 presso la Villa Manin di Passariano di Codroipo, e dalla Chiesa, grazie al Museo Diocesano d'Arte Sacra di Udine, entrambi diretti, all'epoca dei fatti e negli anni subito successivi, da Gian Carlo Menis.

Il 10 maggio, quattro giorni dopo la prima scossa, il direttore Menis diede avvio, su autorizzazione del commissario Zamberletti, alla raccolta dei beni mobili presso la sede del Centro regionale per le Foreste di Udine, in via Manzini. Tale struttura risultò ben presto inadeguata a riunire il numero ingente di opere. Per questo motivo, il sindaco di Udine Candolini propose di utilizzare la chiesa sconsacrata di San Francesco, di proprietà comunale, come deposito. Questa sede divenne l'equivalente di un ospedale che riuscì a prevenire un'ulteriore dispersione delle opere e garantire alcuni primi interventi per la loro messa in sicurezza.

Pochi giorni dopo, il 17 maggio, la Giunta Regionale ufficializzò tale iniziativa istituendo il Centro di raccolta delle opere d'arte e di salvaguardia dei beni culturali e ambientali con a capo lo stesso Menis. Con la successiva delibera dell'8 giugno, la Giunta divise il territorio colpito in otto zone, ciascuna diretta da un coordinatore che doveva gestire il

---

<sup>40</sup> Del recupero dei beni mobili se ne tratta nella seguente bibliografia: *Un museo nel terremoto. L'intervento del Museo Diocesano di Udine a favore dei beni culturali mobili coinvolti nel terremoto del 1976*, a cura di G.C. Menis, schede di L. Marioni Bros, Pordenone, GEAP, 1988.; D. NOBILE, *A quarant'anni dal terremoto: esperienze, gestione e prospettive future nella salvaguardia e valorizzazione delle opere d'arte sacra. Il caso del Museo Diocesano di Udine*, in *dalla polvere alla luce- arte sacra nel terremoto 1976-2016*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio Abate e Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 15 aprile-22 maggio 2016), a cura di Eadem e P. Pastres, Reana del Rojale, Chiandetti, 2016, pp. 89-120.; P. PASTRES, *La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili religiosi colpiti dal terremoto del 1976*, in *dalla polvere alla luce- arte sacra nel terremoto 1976-2016*, cit., pp. 31-88.; IDEM, *La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili religiosi colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione?*, in *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A*, Milano, Scalpendi Editore, 2019, pp. 9-54.; MARIONI BROS, *Esperienze di cinque mesi nella chiesa di S. Francesco*, cit. pp. 11-17.

salvataggio, il prelievo e il trasporto dei beni mobili. Le aree stabilite, con i rispettivi referenti, furono le seguenti<sup>41</sup>:

- Zona di Gemona (comuni di Gemona e Venzone), con coordinatore prof. Luigi Menegazzi.
- Zona di Artagna (comuni di Artagna e Montenars), con coordinatore dott.ssa Giuliana Ericani.
- Zona di Osoppo (comuni di Osoppo, Bordano, Trasaghis, Buja, Colloredo, Majano, Moruzzo e Fagagna), con coordinatore dott. Roberto Baldissera.
- Zona di San Daniele (comuni di San Daniele, Ragogna, Forgaria e Dignano), con coordinatore prof. Giuseppe Bergamini.
- Zona di Tarcento (comuni di Tarcento, Tricesimo, Nimis, Attimis e Faedis), con coordinatori prof.ssa. Mirabella Roberti e dott. Sandro Piuksi.
- Zona di Moggio (comuni di Moggio, Resia e Resiutta), con coordinatori arch. Pietro Marchesi e dott.ssa Anna Serra Nigro.
- Zona della Carnia, con coordinatore mons. Franco Quai.
- Zona di Pordenone, con coordinatori rag. Antonio Forniz e prof. Giuseppe Maria Pilo.

Per poter accogliere il gran numero di opere, nella regione vennero allestiti svariati depositi. A Udine, oltre alla chiesa di San Francesco, utilizzata per accogliere sculture, dipinti e opere di grande formato come altari, arredi e mobilio, furono impiegati la chiesa di San Bernardino del Seminario Arcivescovile e alcuni ambienti del Seminario stesso. Nella chiesa di S. Bernardino trovarono ricovero gli organi, mentre, in due aree distinte del Seminario furono portate opere di oreficeria sacra e archivi ecclesiastici e manoscritti. Anche altre città si organizzarono. A Venzone, il comitato locale allestì un primo deposito presso la caserma degli Alpini. Tolmezzo, invece, fece uso del Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari, Moggio di un asilo comunale e, infine, Pordenone del Museo Civico d'Arte, per i dipinti, e della chiesa di San Francesco, per gli affreschi strappati.

Ritornando a Udine, città che risentì degli effetti dei sismi ma non in modo grave da comprometterne l'attività, la gestione del deposito più grande, presso la chiesa di San Francesco, fu affidata ai professori Luciana Marioni Bros e Luciano Perissinotto. Qui, fin

---

<sup>41</sup> MENIS, *Il recupero dei beni culturali*, in *Un museo nel terremoto...*, cit., pp. 15-20.

dai primi giorni, arrivarono oggetti d'arte e di pietà devozionale di qualunque genere, in condizioni più o meno gravi. Di tutte le opere portate nel deposito, i pezzi di scultura lignea furono quelli più numerosi, ma non mancarono tele, tavole, altari in marmo e in legno.

Per prima cosa, una volta arrivati nella sede, i beni dovevano essere registrati attraverso un inventario che attestasse la provenienza e la tipologia di opera. Tra il 14 e il 31 maggio furono ricoverate in questo ambiente 775 opere, a giugno altre 511 e, tra luglio e agosto, ulteriori 90, alle quali se ne aggiunsero 175 dopo le scosse di settembre. Ben presto i responsabili del sito si accorsero che lo spazio della chiesa stava pian piano diminuendo. Fu grazie al contributo della Soprintendenza che venne allestito un soppalco che aumentò di circa 1/3 lo spazio disponibile da destinare ai dipinti su tela e tavola. Al termine dell'operazione di recupero, nel febbraio 1977, le unità salvate ammontarono a 1548. Il numero totale di opere, però, fu molto più alto e raggiunse la quota di quasi 4.000. Questo fu dovuto al fatto che uno stesso numero di inventario venne spesso usato per indicare più opere appartenenti alla stessa tipologia di bene, in altri casi, invece, lo stesso numero servì per indicare tutti i pezzi che componevano la medesima opera andata in frantumi.

Compilato l'inventario, si procedette con il deposito delle opere che i coordinatori cercarono di gestire nel miglior modo possibile perché fosse adeguato alle caratteristiche ed esigenze conservative dei manufatti. Dopo questa prima catalogazione e il deposito, vennero effettuati alcuni interventi conservativi resi disponibili dalla presenza di operatori esperti e di un laboratorio di restauro donato dalla Provincia autonoma di Trento e dal Land di Baviera.

Anche la Chiesa di San Francesco, tuttavia, dovette fare i conti con problemi dovuti alle condizioni strutturali dell'edificio. Questo, infatti, oltre a problemi di infiltrazione d'acqua, non era più usufruibile a causa della mancata capacità di resistere agli sbalzi termici. I manufatti qui ricoverati, inoltre, continuarono a subire l'azione di agenti chimici e microbiologici che ne compromettevano le condizioni conservative. Pertanto, per evitare di rovinare ulteriormente le opere, si rese necessario iniziare il processo di sgombero che cominciò nell'ottobre 1977.

Una minima parte di tali beni riuscì ad essere restituita ai proprietari o ai centri di restauro, tuttavia, la maggior parte di essi dovette essere smistata in altre sedi. Manufatti di minor



pregio artistico trovarono ricovero presso alcuni ambienti del Comune di Udine, mentre, altre opere, bisognose di specifici restauri e di particolare pregio, vennero portate al Centro regionale per la catalogazione e l'inventario presso Villa Manin di Passariano di Codroipo per essere studiate e restaurate. Qui, infatti, con la legge regionale del 18 agosto 1976, fu stabilito che il Centro avrebbe dovuto agire non solo nella catalogazione, ma anche occuparsi del restauro. Venne così istituito il Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali. Infine, altri beni mobili, tra cui tutti i dipinti su tela e su tavola, vennero depositati nella sede del Museo Diocesano presso il Seminario Arcivescovile. Grazie alla legge del 16 agosto 1982, la Regione offrì dei finanziamenti al Museo Diocesano perché potesse operare a favore della conservazione, valorizzazione e fruizione delle opere danneggiate. Questo finanziamento permise al Museo di ottenere in locazione la Villa Miotti in Borgobello di Tricesimo, adeguata negli spazi e dotata di un laboratorio di restauro, dove vennero trasferite le opere.

## **III.2 Il restauro**

### **III.2.1 Il dibattito sul restauro in Italia**

In ambito nazionale, il primo provvedimento statale del XX secolo in merito al restauro venne pubblicato nel Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale nel gennaio 1932. La Carta Italiana del restauro delinea principi, regole e metodi per il restauro dei monumenti. Qualche anno dopo, nel 1938, in nove articoli, il Ministero definì altri concetti e norme per completare la precedente Carta. Fondato nel 1939 ma inaugurato nel 1941 sul progetto di Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi è l'Istituto Centrale del Restauro di Roma (oggi, Istituto Centrale per il Restauro, ICR<sup>42</sup>). Si tratta di un istituto con una speciale autonomia che nacque con l'intento di delineare metodi di restauro scientifici e, soprattutto, comuni all'intero territorio nazionale. A partire dal 1950 lo stesso Brandi, direttore dell'Istituto dalla sua inaugurazione fino agli inizi degli anni Sessanta, diede avvio alla divulgazione delle idee, delle proposte metodologiche e pratiche e degli interventi eseguiti, attraverso il Bollettino dell'Istituto. È sempre a Cesare Brandi che si deve il volume *Teoria del restauro*. Editto per la prima volta nel 1963 e, successivamente,

---

<sup>42</sup> Per altre informazioni sulla storia e organizzazione attuale si consulti il sito:  
<<http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?uszz=1>> (ultima consultazione il 23/05/22)

in una seconda edizione nel 1977, esso raccoglie una serie di considerazioni in merito al restauro maturate nel corso della sua attività presso l'Istituto. È, infatti, dai concetti espressi in questo testo che il Consiglio Superiore delle antichità e belle arti presentò al Ministero della Pubblica Istruzione la Carta del Restauro. La Carta del Restauro venne emanata dal Ministero ai Soprintendenti e ai Capi di istituti autonomi il 6 aprile 1972. Non si tratta, tuttavia, di un testo avente forza di legge, quanto piuttosto una serie di norme e istruzioni da seguire in caso di restauro. La Carta, e, in generale, la riflessione sul tema del restauro, si inseriscono all'interno di un contesto storico, economico e culturale molto particolare. Con le distruzioni dovute alla Prima e della Seconda Guerra Mondiale e con la successiva crescita economica che comportò un boom edilizio incontrollato e smisurato, spesso causa di radicali cambiamenti nel paesaggio urbano e rurale del territorio nazionale, si avvertì la necessità di fare chiarezza in merito alle pratiche da attuare per la tutela del patrimonio artistico. La Carta del Restauro nacque, quindi, con l'idea di unificare provvedimenti e pratiche per il corretto recupero, restauro e conservazione dei beni culturali. Essa si compone di dodici articoli e quattro allegati.

I primi tre articoli elencano gli oggetti che sono considerati opera d'arte e che, pertanto, devono godere di particolari attenzioni. Sono definiti opere d'arte i monumenti architettonici, pittorici, scultorei, i reperti antichi terrestri e subacquei e le espressioni di cultura popolare. Rientrano in tale categoria anche i centri storici, i complessi di edifici con valore monumentale, storico, ambientale, ma anche le collezioni artistiche e arredamenti, oltre a parchi e giardini. L'articolo 4, invece, definisce i concetti di salvaguardia e di restauro. Con il primo, si intende un'azione conservativa che non porti a intervenire direttamente sull'opera, il secondo, invece, indica un intervento di qualunque genere che permetta di leggere l'opera e conservarla in condizioni adeguate ed efficienti in previsione del futuro. Il successivo articolo richiede agli Istituti che effettuino restauri di organizzare, con scadenza annuale, gli interventi che devono essere resi noti in tutti gli aspetti pratici ed economici in una relazione tecnica. Gli articoli 6 e 7 sono particolarmente importanti perché definiscono, rispettivamente, gli interventi proibiti e quelli ammessi. Tra i primi, si ricordano la falsificazione; le rimozioni che alterino il segno del passaggio del tempo sull'opera; lo spostamento dell'opera stessa in luoghi diversi dall'originale (a meno che non sia per motivi di conservazione); l'alterazione dell'ambiente nel quale il bene è inserito e, infine, la rimozione delle patine. Tra gli

interventi concessi, invece, sono ammesse le integrazioni, purché necessarie ai fini conservativi e ben distinguibili dal resto dell'opera; le puliture, che devono rispettare la patina e i colori; la ricostruzione per anastilosi, che, anche in questo caso, deve distinguersi dalle parti originali; le inserzioni per mantenere la struttura statica e, per concludere, è concessa anche un'ambientazione differente qualora quella originale non fosse più usufruibile o adeguata. L'articolo 8 esprime il concetto di reversibilità secondo il quale ogni intervento deve essere ben studiato, documentato e deve permettere ogni futuro intervento di modifica, aggiunta o rimozione di quello fatto precedentemente. Gli articoli 9 e 10 considerano, rispettivamente, la necessità di possedere le corrette autorizzazioni del Ministero e dell'Istituto Centrale di Restauro per agire con metodi nuovi rispetto a quelli accertati e la ricerca di coniugare tecniche e materiali utili alla conservazione delle opere, senza che questi alterino in modo sostanziale l'opera stessa e l'ambiente in cui essa è inserita. L'articolo 11, invece, indica che, a seconda della tipologia di bene da restaurare, si debba fare riferimento agli allegati. Infine, l'articolo 12 ricorda che, nel caso in cui non si sia certi dell'attribuzione delle competenze, l'ultima parola e decisione spetta al Ministro.

I quattro allegati che seguono gli articoli sono specifici per macro aree di interesse. Da un lato, l'allegato A fa riferimento alla salvaguardia e al restauro delle opere antiche archeologiche e dall'altro, l'allegato B si occupa del restauro architettonico. Mentre l'allegato C definisce il restauro pittorico e scultoreo, l'ultimo allegato (D), invece, descrive le linee guida per la tutela dei centri storici. Di tutti, il terzo allegato è quello che riguarda più da vicino il tema trattato in questa sede. Se molte delle istruzioni indicate prima della Carta del 1972 avevano riguardato in particolare il restauro dei monumenti e dei beni architettonici (risale al 1964 la Carta di Venezia), è altrettanto vero che il documento del 1972 allarga gli ambiti di interesse anche al patrimonio mobile<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Del dibattito sul restauro in Italia e all'estero se ne tratta nella seguente bibliografia: O. NIGLIO, *Le Carte del Restauro. Documenti e Norme per la Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali*, Roma, Aracne editrice S.r.l, 2012.; C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2020 (I ediz. 1963).

### III.2.2 Il caso del Friuli

Durante la fase di raccolta e soprattutto alla fine di essa, di fronte a una mole così ingente di opere distrutte gli esperti si trovarono a gestire una situazione molto difficile. Come è stato descritto precedentemente, i danni inferti dalle scosse non furono gli unici motivi a causa dei quali le opere versavano in condizioni pietose. La prima presa di coscienza, infatti, fu che tutti i beni arrivati necessitavano di interventi, non solo quelli più duramente colpiti dai sismi ma anche quelli coinvolti in modo indiretto. Se il restauro dei beni mobili poteva essere più facile rispetto a quello del patrimonio mobile perché più agevole da recuperare e più adattabile a diverse scelte pratiche e metodologiche, è vero che, per quantità e varietà di beni coinvolti, gli studiosi si trovarono ad affrontare un lavoro immane.

Alla prima fase di emergenza, con la raccolta e il trasporto delle opere nella Chiesa di San Francesco a Udine, proseguì l'analisi sullo stato di conservazione e, infine, la pianificazione vera e propria degli interventi da svolgere.

Questi vennero concretizzati grazie al contributo e alla collaborazione di diversi enti. Tra i primi si ricordano i membri del Laboratorio di restauro della Scultura lignea della Provincia autonoma di Trento e del Land di Baviera e l'associazione privata italo-americana FRIAM (*Friuli Arts and Monuments*). Lo Stato diede il suo supporto con la Segreteria straordinaria e, in particolare, attraverso la Soprintendenza la quale, oltre agli affreschi e agli immobili contribuì anche nel restauro di alcuni beni mobili come opere lignee, dipinti su tela e su tavola e materiali cartacei e archivistici. In ambito locale la Regione continuò l'azione operata presso il Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali di Villa Manin. Qui, infatti, istituì la Scuola regionale di restauro per la formazione di personale specializzato. Il fatto che G.C. Menis, già direttore del Museo Diocesano fosse stato nominato direttore del Centro fin dall'inizio delle operazioni di raccolta fu uno degli aspetti che contribuì favorevolmente al buon funzionamento e alla corretta coordinazione dei vari enti coinvolti<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Delle prime azioni attuate per il restauro dei beni mobili se ne tratta nella seguente bibliografia: G.C. MENIS, *Il restauro dei beni culturali*, in *Un museo nel terremoto...*, pp. 21-22.; T. PERUSINI, *Il recupero e restauro delle opere d'arte mobili terremotate. Il 'modello Friuli': punti di forza e criticità in un bilancio a quarant'anni dal terremoto*, in *Ricostruire la memoria. Il patrimonio culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, Atti del Convegno di studi (Udine, 11-12 maggio 2016), a cura di C. Azzolini e G. Carbonara, Udine, Forum Editrice, 2016, pp. 221-229.

## La Scuola regionale di restauro

La Scuola regionale di restauro venne istituita con la legge regionale del 12 dicembre 1976 quando la Giunta dispose di ristrutturare un'altra ala di Villa Manin perché potesse essere munita degli impianti e delle attrezzature necessarie<sup>45</sup>. La ristrutturazione dell'edificio venne finanziata dal Rotary Club. Le Biennali d'arte antica di Udine, il Lions Club International, La Banca Popolare Cooperativa di Codroipo e il Kiwanis Club International contribuirono, rispettivamente, alla dotazione di locali da usare come aule; alla creazione del laboratorio di chimica e fisica; all'allestimento di quello di microbiologia e, infine, alla disposizione di un'aula per la disinfestazione.

La Scuola, dotata di tutti gli ambienti necessari e fornita di docenti e personale tecnico, diede avvio a corsi quadriennali per la formazione di operatori in grado di svolgere le necessarie azioni di restauro. Constatati, infatti, i danni e considerata l'ingente mole di opere da recuperare, mancava, al momento dei sismi, un numero adeguato ed esperto di restauratori. I cicli di studio (fino a quello conclusosi nel 1999) vennero organizzati nel seguente modo. Per accedere al primo anno di corso propedeutico era necessario possedere il diploma di maturità. Esso prevedeva una durata di 220 ore obbligatorie durante le quali gli iscritti dovevano studiare le materie teoriche e pratiche per approcciarsi all'ambiente del restauro. Al termine dell'anno, per poter accedere al corso triennale, era necessario sostenere due esami pratici, uno di disegno e l'altro di integrazione pittorica. Al superamento di entrambi, l'ultima verifica consisteva in un esame orale. A seconda del punteggio raggiunto, i primi 15 venivano ammessi al successivo percorso. I tre anni del corso professionale avevano lo scopo di formare a tutti gli effetti la figura del restauratore. Ogni anno prevedeva lezioni dal lunedì al venerdì (da ottobre a giugno) per un totale annuo di 1200 ore. In queste giornate gli allievi studiavano discipline storico-culturali come storia dell'arte, legislazione, metodologia del restauro, ma anche materie scientifiche con esercitazioni di laboratorio inerenti a chimica, fisica,

---

<sup>45</sup> Dell'istituzione e dell'organizzazione della Scuola regionale se ne tratta nella seguente bibliografia: MARIONI BROS, *Notiziario*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro* (1983), cit., pp. 60-64.; EADEM, *Notiziario*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali, Fiume Veneto, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1990, pp. 155-158.; L. MARIONI BROS, A. GIACOMELLO, R. AURIEMMA, *La Scuola regionale culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, in *Ricostruire la memoria...cit.*, pp. 47-57.; *La Scuola regionale di restauro di Villa Manin*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali Villa Manin di Passariano, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 1999.

microbiologia e, infine, insegnamenti tecnici per applicare tecniche artistiche come fotografia, informatica e rilievo. Allo studio teorico e pratico si accompagnarono, inoltre, visite a musei e centri di ricerca e attività pratiche come tirocini e progettazione di restauri. A conclusione del ciclo triennale, agli studenti era richiesta la realizzazione di un elaborato scritto che spiegasse metodi e principi dei restauri da loro effettuati durante il percorso di studi.

Il primo ciclo cominciò il 22 marzo 1977 e si concluse nel 1980. Come nel secondo (1980-1983), gli studi teorici e pratici si concentrarono sulla scultura lignea e sui dipinti su tela e su tavola perché furono le categorie di beni più colpiti dai sismi e i più bisognosi di restauro. Tra la fine del secondo (1983) e l'inizio del terzo ciclo (1985), i membri della Scuola portarono a termine alcuni interventi iniziati durante i precedenti corsi e operarono anche su beni che si trovavano ancora nei depositi. Negli stessi anni, il Centro venne attrezzato di un laboratorio di restauro per i materiali lapidei. Il successivo ciclo (1986-89), infatti, fu rivolto non solo alla scultura lignea ma anche alle opere lapidee, in particolare, alle sculture in pietra. Tra il 1988 e il 1989 la Scuola divenne il centro di un'importante serie di conferenze su vari aspetti legati al restauro. Qui, infatti, convennero importanti studiosi, docenti, ricercatori dai più importanti laboratori quali, l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Il Centro, in realtà, intrattene costanti e proficui contatti con molte altre realtà italiane fin dall'inizio della sua attività. Oltre a questi appena descritti, la Scuola collaborò con il già nominato Laboratorio di restauro della Scultura lignea della Provincia autonoma di Trento, con il Laboratorio di restauro della Soprintendenza di Venezia e di quello di Lubiana, con il Laboratorio ENAIP di Botticino (Brescia), con il Laboratorio della Fortezza da Basso di Firenze e, infine, con il Laboratorio del Louvre di Parigi. Nel quarto ciclo (1991-1994), oltre alle due categorie analizzate nel terzo, fu rivolta attenzione anche alla ceramica e ai metalli archeologici. Il quinto ciclo (1996-1999) interessò, invece, il tessile antico e le superfici architettoniche decorate (pitture murali e materiali lapidei).

Il Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali si occupò, inoltre, di divulgare gli interventi effettuati dall'Ente attraverso una serie di pubblicazioni. In particolare, i quaderni del Centro di restauro descrissero alcuni degli interventi di restauro effettuati dagli allievi della Scuola durante i vari cicli di studio. Il primo quaderno, pubblicato nel 1983, presentò esempi specifici di restauro di altari lignei e dipinti. Il secondo, del 1990,

raccontò l'esperienza del restauro della cappella Manin nel Duomo di Udine. Il Duomo e il restauro del portale della Redenzione furono l'oggetto della successiva pubblicazione del 1995. Per concludere, al 1997 risale l'esposizione sul restauro delle sculture in pietra del parco di Villa Manin.

Quest'ultima venne adeguata negli impianti e aggiornata per quanto riguarda le strumentazioni e i laboratori, così che, a partire dal 2006, la Scuola venne trasferita nell'ala restaurata. La nuova sede fu inaugurata il 16 ottobre 2006 quando, in collaborazione con le Università di Udine e di Trieste, si diede avvio, secondo le norme nazionali, a un corso (il sesto ciclo) di cinque anni su beni librari e opere d'arte cartacee, cui si aggiunsero, nel 2011, i materiali fotografici, digitali e cinematografici. Il primo ciclo quinquennale si concluse nel 2013 con il rilascio del diploma di restauratore agli allievi della Scuola che ottennero un titolo equiparato alla laurea magistrale a ciclo unico. Con il decreto del 29 maggio 2015, infatti, il Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo e il Ministro dell'istruzione, dell'università e ricerca consentirono alla Scuola di avviare il corso a ciclo unico in Conservazione e restauro dei Beni culturali, rivolto, in particolare, al materiale librario e archivistico, manufatti cartacei e pergamenei e materiale fotografico, cinematografico e digitale.

Successivi sviluppi avvennero nel giugno 2016 quando fu istituito l'ERPAC<sup>46</sup> (Ente Regionale Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia). Si tratta di un ente che è subentrato alle funzioni prima attribuite all'IPAC<sup>47</sup> (Istituto Regionale per il Patrimonio Culturale del Friuli-Venezia Giulia) e all'Azienda Speciale di Villa Manin. L'ERPAC, infatti, attraverso la catalogazione, conservazione, restauro e valorizzazione, favorisce la promozione dei beni culturali della Regione, offrendo numerosi servizi. Il Servizio affari generali, tra le varie funzioni, amministra la Scuola regionale di restauro che da qualche anno è ubicata a Gorizia, presso Palazzo Alvarez. Sempre nella sede di Gorizia, l'ERPAC svolge il Servizio ricerca, musei e archivi storici. Presso la Villa Manin di Passariano, invece, l'Ente gestisce il Servizio catalogazione, promozione,

---

<sup>46</sup> Per altre informazioni si consulti il sito: <<http://erpac.regione.fvg.it/>> (ultima consultazione 15/05/22)

<sup>47</sup> Per altre informazioni si consulti il sito:

<<http://www.ipac.regione.fvg.it/aspx/Home.aspx?idAmb=107&idMenu=-1&liv=0>> (ultima consultazione 16/05/22)

valorizzazione e sviluppo del territorio che si occupa, in particolare, di promuovere il complesso della Villa, in relazione a tutti gli altri siti culturali della Regione.

### **L'approccio metodologico**

«La perdita di un bene culturale rappresenta, per la cultura che l'ha prodotto, la privazione di una immagine in cui essa poteva riconoscersi, di un mezzo attraverso il quale essa poteva farsi riconoscere, di uno strumento attraverso il quale essa poteva esprimersi e dialogare con l'ambiente in cui viveva. Per questo una cultura privata di un bene culturale è una cultura non solo più povera, ma anche e soprattutto meno consapevole e più sola<sup>48</sup>». Con queste parole, l'allora direttore del Museo Diocesano e del Centro di catalogazione e restauro espresse quello che può essere considerato il sentimento comune non solo in ambito accademico ma, in particolare, all'interno di tutta la comunità friulana. Il recupero e il restauro dei beni mobili, infatti, doveva e voleva essere inserito come punto fondamentale e non trascurabile nel contesto più generale della ricostruzione del Friuli. Alle fabbriche, case e chiese si dovevano aggiungere anche le opere. Queste, infatti, espressione di storia, di civiltà e di una profonda religiosità popolare non dovevano essere abbandonate all'inesorabile e sicuramente certa decadenza. Il loro recupero e restauro, infatti, venne considerato come un'azione necessaria alla ripresa collettiva e personale. Questo perché l'azione del restauro si pone nell'ottica di riqualificare il patrimonio culturale nella sua sostanza storica, estetica e culturale<sup>49</sup>.

L'istituzione della Scuola fu sicuramente un provvedimento che diede un forte stimolo allo sviluppo della conoscenza dei beni culturali della Regione e alla tutela di questo patrimonio. Perché il restauro potesse essere efficace, infatti, era necessario possedere conoscenze, strumentazioni e personale preparato e capace che sapesse intervenire nel modo più adeguato possibile di fronte a tale emergenza. Gli enti culturali in Friuli, infatti, negli anni precedenti il 1976, avevano cominciato ad allestire mostre e organizzare eventi culturali ma, nonostante alcuni studiosi si fossero espressi sulle condizioni generali del patrimonio artistico (specie dopo i due conflitti mondiali), constatando già alcuni problemi conservativi, una direzione precisa in merito al restauro e alla conservazione di questi beni non era ancora stata delineata. Secondo alcuni esperti, infatti, il Friuli non

---

<sup>48</sup> G.C. MENIS, *Il restauro delle opere d'arte in Friuli dopo il terremoto*, in *Friuli 6 maggio 1976*, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto, cit., p. 96.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 91-110.



aveva ancora fatto proprio il dibattito sulla conservazione e il restauro che in quegli anni si stava sviluppando in Italia e all'estero. Si potrebbe affermare che fu proprio l'evento traumatico dei sismi che, come un faro, gettò luce sulla situazione dei beni culturali della Regione e sulla necessità di intervenire<sup>50</sup>.

Fu così che, nella tragedia del terremoto, studiosi, docenti, esperti, ma anche volontari, sia degli organi statali che regionali, si trovarono a lavorare insieme per salvare il numero più elevato possibile di opere. Il processo di restauro dei beni disastri dai sismi durò molti anni ma è il caso di delineare i principi e metodi che hanno guidato i referenti del Museo Diocesano e della Scuola regionale di allora nell'azione di restauro<sup>51</sup>.

Il punto di partenza è stato considerare il restauro come una disciplina scientifica regolata da specifici metodi e tecniche di indagine. La necessità, infatti, di fare chiarezza e di porre fine a quelle pratiche di restauro che, nel corso dei secoli, erano state dettate spesso da improvvisazione e approssimazione era stato il centro intorno al quale anche Brandi si era mosso. Il restauro, infatti, è un'operazione critica il cui obiettivo è recuperare il messaggio antico affinché l'opera possa essere ricollocata nel suo contesto e nel suo tempo. Solo così sarà possibile godere dell'opera d'arte, anche nel futuro, e usarla come studio e insegnamento per approfondire le conoscenze sulla cultura che l'ha creata<sup>52</sup>. Tale concetto riprende la definizione di Brandi secondo il quale: «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro<sup>53</sup>».

---

<sup>50</sup> Sulla situazione dei beni culturali della Regione vedasi: E. BELLUNO, *Aspetti e problemi del patrimonio storico-artistico della regione*, a cura della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Udine (estratto dal Bollettino ufficiale, numeri 1 e 2, gennaio e febbraio) Udine, Tipografia Doretta, 1967.; L. MARIONI BROS, *Il Museo Diocesano per le opere d'arte del Friuli*, in *Capolavori salvati. Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio Abate, 22 settembre-31 dicembre 2006), a cura di G. Bergamini e Eadem, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane/IMOCO Spa, 2006, pp. 17-23.

<sup>51</sup> Dell'attività e principi di restauro se ne tratta nella seguente bibliografia: G.C. MENIS, *Restauro nel Friuli-Venezia Giulia*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro* (1983), pp. 9-11.; IDEM, *Il restauro delle opere d'arte in Friuli dopo il terremoto*, cit., pp. 91-110.; IDEM, *Il restauro dei beni culturali*, cit., pp. 21-22.; MARIONI BROS, *Esperienze di cinque mesi...*, cit., pp. 11-17.; EADEM, *Il Museo Diocesano per le opere d'arte del Friuli*, cit., pp. 17-23.; EADEM, *La presenza del centro regionale di restauro*, in *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 18 giugno-31 ottobre 1983), a cura di A. Rizzi, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1983, pp. 41-50.; MARIONI BROS, GIACOMELLO, AURIEMMA, *La Scuola regionale culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, cit., pp. 47-57.; NIGLIO, *Carta del restauro 1972*, in *Le Carte del Restauro. Documenti e Norme per la Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali*, cit., pp. 47-60.

<sup>52</sup> MARIONI BROS, *La presenza del centro regionale di restauro*, cit. pp., 41-50.

<sup>53</sup> BRANDI, *Teoria del restauro*, cit., p. 6.

Per poter recuperare l'opera nel modo più obiettivo possibile è necessario possedere conoscenze specifiche. In primo luogo, le scienze storiche, artistiche e iconologiche hanno la funzione di far conoscere stili, scuole, culture e mode iconografiche ma anche tecniche artistiche e di restauro proprie di ciascuna epoca. Così, le scienze tecnologiche e scientifiche sono utili per indagare materiali impiegati e lo stato di conservazione e, in particolare, possono scoprire metodi per agire correttamente sulle opere stesse.

Altrettanto importante è il concetto secondo cui il restauro non può essere valido in modo universale e assoluto ma, proprio perché deve agire su opere uniche e mai uguali tra di loro, deve essere sempre scelto e adattato a seconda dei singoli casi. Ciò che accomuna, infatti, l'ideazione e la creazione dell'opera al restauro è il fatto che entrambi accadono in momenti specifici, se vogliamo, unici e non ripetibili. In questo senso, più le ricerche, gli studi e le esperienze sulle opere e gli interventi da eseguire sono condivisi, più è probabile che queste conoscenze possano convergere e trovare soluzioni comuni da adottare nei confronti di numerose tipologie di opere.

Nel caso specifico del Friuli terremotato, vennero stabilite delle precise linee d'azione. Constatate le pessime condizioni di conservazione delle opere, si decise che tutte sarebbero state restaurate, stabilendo, però, una priorità di ordine negli interventi. Gli esperti, infatti, scelsero di privilegiare le opere di scultura lignea perché espressione più significativa e originale della cultura e civiltà friulane e perché era stato il patrimonio che risentì in maggior misura degli effetti dei sismi.

I primi interventi vennero effettuati nella Chiesa di San Francesco che fungeva da deposito. Qui, il personale del Museo e del Centro di catalogazione e restauro, insieme ai collaboratori di Trento e della Baviera, nella prima fase di emergenza, agirono seguendo i metodi esposti nell'allegato C della Carta del Restauro. Essi, infatti, si concentrarono sull'analisi dello stato di conservazione e sul restauro conservativo delle sculture, con il consolidamento dei supporti, la disinfestazione e la ricomposizione delle parti sfaldate. All'azione pratica si accompagnò quella teorica con lo studio e la ricerca delle tecniche esecutive e di recupero del materiale ligneo, in particolare del periodo rinascimentale. Uno degli obiettivi di tale approccio era quello di salvare alcuni complessi lignei che ancora si trovavano nei siti distrutti o danneggiati dal sisma, come, ad esempio, la Pala

d'altare di Domenico da Tolmezzo della Pieve di Invillino oggi conservata nell'attuale Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo.

In seguito alla prima fase di sgombero dalla Chiesa di San Francesco, alcuni dei beni mobili più bisognosi di restauro e di particolare importanza storico-artistica furono trasferiti nel Centro di Villa Manin. Qui la Scuola adottò un metodo di restauro sempre più chiaro, che può essere definito in quattro fasi. La prima consiste nell'identificazione storico-artistica dell'opera, mentre la seconda si occupa dell'analisi scientifica. Questa ha la funzione di conoscere la struttura materica dell'opera e il suo stato di conservazione per capirne quali sono i processi di degradazione. La terza fase è studiare l'artista e le tecniche che ha utilizzato per la realizzazione dell'opera. Già durante i primi interventi promossi dagli operatori di Trento e della Baviera, infatti, si era capito quanto fosse necessario conoscere il contesto in cui il bene culturale si inserisce perché solo così facendo sarebbe stato possibile circoscrivere l'oggetto nella sua realtà più autentica e corretta. Solo dopo aver concluso queste fasi di analisi e studio dell'autore, della materia e del contesto, si può proseguire con l'ultima fase che prevede il restauro vero e proprio.

Il primo passo è, come è stato indicato anche in precedenza, svolgere un intervento conservativo per mettere in condizioni di sicurezza il bene culturale. Infatti, seguendo il primo assioma della Teoria del restauro, per il quale: «si restaura solo la materia dell'opera d'arte<sup>54</sup>», recuperare la materia è fondamentale per poter leggere l'immagine e comprendere il messaggio che questa trasmette. La consistenza e, pertanto, la conservazione fisica della materia è ciò che permette di preservare l'opera e l'insieme dei suoi significati in previsione del futuro.

Successivamente, si può procedere con il recupero estetico dell'opera stessa, dei suoi valori formali e cromatici. Per fare ciò è importante che si rispetti il linguaggio originale dell'artista. Questo significa che non è possibile alterare ciò che è rimasto di originale, secondo principi di gusto o di mode vigenti nel momento in cui si effettua il restauro. Infatti, qualsiasi intervento che debba essere svolto per ridare la corretta leggibilità all'opera deve seguire il principio della non falsificazione. Come afferma il secondo assioma, infatti: «Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e

---

<sup>54</sup> BRANDI, *Teoria...*, cit., p. 7.

senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo<sup>55</sup>». Qualora, pertanto, si debba intervenire, qualsiasi intervento deve essere eseguito con tecniche riconoscibili e reversibili. In particolare, il concetto di reversibilità è espresso nell'articolo 8 della Carta del Restauro che ricorda la necessità che qualsiasi azione intrapresa possa essere modificata o rimossa anche in un momento successivo a quello in cui è avvenuto il restauro.

Una volta che l'opera è stata restaurata, l'ultimo atto del processo di restauro è ricollocare il bene nella sua sede di origine. Come viene indicato nell'articolo 7 della Carta, infatti, è possibile spostare l'ubicazione dell'opera quando il luogo originario risulti distrutto o non adeguato alla corretta conservazione dell'opera stessa.

Molteplici studiosi, fin dai primi momenti successivi alla catastrofe, si impegnarono nel ribadire l'importanza che fossero ricostruiti i luoghi di origine affinché le opere potessero essere reinserite nei siti per i quali erano state concepite. Se, infatti, tali beni non fossero stati riposti nel loro contesto, non avrebbero più trasmesso gli stessi valori, non sarebbero più riusciti a comunicare il loro significato. Se, nella maggior parte dei casi, le opere riuscirono a ritornare nelle sedi di origine, in altre circostanze, queste non vennero più ricostruite. In particolare, nel caso di alcuni ambienti di culto, questi furono ricostruiti secondo le nuove norme dettate dal Concilio Vaticano II, causando modifiche nello spazio interno delle chiese, le quali, molto spesso, non riuscirono più a far rientrare parte delle loro opere. Per queste opere senza casa e per quelle che si temeva potessero essere trafugate, si rese necessario trovare un luogo sicuro che potesse accoglierle. Consapevoli, infatti, della fragilità e dell'importanza di questi tesori, il Museo Diocesano d'Arte Sacra propose che le opere già di sua proprietà e quelle che non sarebbero potute tornare o, ancora, quelle che le stesse comunità di appartenenza preferivano dare in custodia al Museo, venissero trasferite presso il Palazzo Arcivescovile di Udine. Luogo di storia e di arte, avrebbe garantito una corretta conservazione e permesso un'adeguata tutela e fruizione dei beni appartenenti alla comunità friulana<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>56</sup> BERGAMINI, *Danni...*, cit., pp. 45-53.; *IDEM*, *Considerazioni sull'arte friulana dopo il 6 maggio*, «Quaderni della F.A.C.E» 48, Udine, Tipografia Arti grafiche friulane, 1976, pp. 6-13.; *IDEM*, *Tutela recupero e promozione del patrimonio artistico friulano*, cit., pp. 66-72.; MARIONI BROS, *Il Museo Diocesano...*, cit., pp. 17-23.; PASTRES, *La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili religiosi colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione?* cit., pp. 9-54.

## CAPITOLO IV

### Il Palazzo Arcivescovile tra restauro e valorizzazione

L'atto che sancì la nascita dello Stato Patriarcale fu la concessione dell'investitura feudale sulla Contea del Friuli donata dall'imperatore Enrico IV (Goslar 1050-Liegi 1106)<sup>57</sup> al patriarca Sigardo (?-Ratisbona, 12 agosto 1077)<sup>58</sup> il 3 aprile 1077. Il patriarca, oltre che massima autorità religiosa, subordinata esclusivamente al papa divenne, pertanto, anche la massima autorità civile, soggetta al solo imperatore e con pieni diritti sui suoi territori<sup>59</sup>.

Nel corso dei secoli, i Patriarchi soggiornarono in castelli e dimore di varie località del Friuli. Oltre a risiedere a Cividale, sede della Cancelleria e dell'Archivio patriarcali e ad Aquileia, centro della Diocesi, un altro luogo di residenza si trovava a Udine, presso il Castello. Con la conquista veneziana nel 1420, tuttavia, esso venne adibito a residenza dei Luogotenenti veneti e i Patriarchi mantennero la completa giurisdizione feudale solo su Aquileia, San Daniele del Friuli e San Vito al Tagliamento. Proprio per questo motivo, i Patriarchi non si presentarono frequentemente a Udine e, quando lo fecero, vennero spesso ospitati nelle abitazioni di importanti famiglie locali. Questo avvenne fino a quando il patriarca Marco Barbo (Venezia, 1420- Roma, 2 marzo 1491)<sup>60</sup> nel 1475 con un prima bolla papale e poi nel 1488 con una seconda, ottenne la proprietà della chiesa di Sant'Antonio Abate e delle strutture ad essa adiacenti che erano state fondate nel 1354 nell'area di Borgo Treppo da Fra' Ciotto degli Abbati, priore a Venezia dell'Ordine degli Ospedalieri di S. Antonio Abate. Il trasferimento dei vicari e degli uffici avvenne nel 1499

---

<sup>57</sup> Per un profilo dell'imperatore Enrico IV, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-iv-re-di-germania-e-imperatore-del-sacro-romano-impero\\_\(Dizionario-di-Storia\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-iv-re-di-germania-e-imperatore-del-sacro-romano-impero_(Dizionario-di-Storia)/>) (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>58</sup> Per un profilo del patriarca Sigardo, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/sighardinger-di-sigardo/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>59</sup> Per la storia del Palazzo Patriarcale, ora Arcivescovile, si faccia riferimento alla seguente bibliografia: G. BIASUTTI, *Storia e guida del palazzo arcivescovile di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1958.; G.C. MENIS, *Storia del Friuli dalle origini alla caduta dello stato patriarcale (1420)*, Udine, Società Filologica Friulana, 1976.; IDEM, *Il Patriarca e il Tiepolo. Guida breve al Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo nel Palazzo patriarcale di Udine*, Udine, Arti Grafiche Friulane/ IMOCO Spa, 2007 (I. ediz. 1995).; Idem, *Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo*, cit., pp. 7-11.; G. BERGAMINI, *Palazzi del Friuli Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 2001, pp. 134-147.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 7-15.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 11-17.; PASTRES, *Seicento e Settecento*, in *Arte in Friuli dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Idem, Udine, Società Filologica Friulana, 2008, pp. 221-304.

<sup>60</sup> Per un profilo del patriarca M. Barbo, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/barbo-marco/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

con il patriarca Domenico Grimani (Venezia, 22 febbraio 1461- Roma, 26-27 agosto 1523)<sup>61</sup> all'epoca del quale l'edificio doveva probabilmente corrispondere al nucleo centrale con l'ingresso attuale e le due ali laterali.

È a Marino Grimani (Venezia, 1488- Orvieto, 28 settembre 1546)<sup>62</sup> che si deve nel 1524 la decisione di far erigere un edificio che, secondo gli studiosi, era simile a una torre alta tre piani con una soffitta, ubicata sul lato sud dell'antica casa di Sant'Antonio.

Fu il successore Francesco Barbaro (Venezia, 1546- Venezia, 6 aprile 1616)<sup>63</sup> a impegnarsi nella ristrutturazione del palazzo, per la quale chiamò l'architetto Francesco Floreani (1515 circa-Udine? 1595)<sup>64</sup> che vi lavorò intorno tra il 1592 e il 1593. In quegli anni, infatti, il Patriarca fece realizzare la Cappella palatina con un soffitto a vela quadrangolare molto alto che poi venne abbassato e reso piatto da successivi rifacimenti. Gli interventi seguenti, realizzati dal 1597 al 1601 da altre maestranze, sono stati studiati sulla base delle riproduzioni del Palazzo cosiddetto "Barbaro" nell'incisione *Udine metropoli del Friuli* (1661) di B. Gazoldi, G.B. Cosatino e G. Ruffoni e nel dipinto *Pianta della città di Udine* di J. Heintz il Giovane. Essi mostrano che alla struttura centrale, aperta da un portone e alta due piani erano stati affiancati altri due corpi di fabbrica simili a torri, alti tre piani. A sud-est, la Torre Grimani, in corrispondenza dell'area della Sala azzurra, e a nord-ovest, un altro fabbricato, verso la zona che comprende la Sala dei ritratti (chiamata anche Sala del trono). Ad essi, infine, erano stati collegati, più arretrati rispetto al livello dell'intero edificio, altre due strutture adiacenti e uguali tra loro. A suggellare il ruolo della famiglia Barbaro è lo stemma posizionato sul portone di ingresso che raffigura un anello rosso in campo bianco sul quale le due aquile si intersecano con l'edificio e la croce, probabile allusione quest'ultima alla battaglia di Lepanto durante la quale il patriarca fu imprigionato.

---

<sup>61</sup> Per un profilo del patriarca D. Grimani, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grimani-domenico/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>62</sup> Per un profilo del patriarca M. Grimani, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grimani-marino/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>63</sup> Per un profilo del patriarca F. Barbaro, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/barbaro-francesco/>> (Ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>64</sup> Per un profilo dell'architetto F. Floreani, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/floreani-francesco/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

I lavori più ingenti risalgono al patriarcato di Dionisio Delfino (Dolfin) (Venezia, 1663-San Vito al Tagliamento, 3 agosto 1734)<sup>65</sup>. Nel 1708 vennero effettuati i primi interventi, ovvero, la creazione della Biblioteca aperta al pubblico nel 1711 e costruita dai capomastri Luca Andreoli<sup>66</sup> e Lorenzo Martinuzzi sul lato sud-est del Palazzo e la ristrutturazione della facciata, per la quale il patriarca chiamò l'architetto Domenico Rossi (Morcote, 1657- Venezia, 1737)<sup>67</sup> che la completò intorno agli anni Trenta del 1700. Quest'ultima venne resa più unitaria in tutta la sua lunghezza (74m) e altezza (18m). Essa si caratterizza per la presenza regolare di finestre, con due balconi a serliana con poggiatesta e un portale di ingresso centrale. Questo è delimitato da due semicolonne ioniche a fasce orizzontali che fanno d'appoggio al timpano spezzato con mascherone, al di sopra del quale è rimasto il già nominato stemma dei Barbaro. Tra il 1711 e il 1716 il Patriarca predispose la creazione di una soffitta abitabile nel corpo centrale del palazzo perché quest'ultimo potesse raggiungere la stessa altezza delle ali laterali. Nel 1718, inoltre, decise di allungare l'ala a nord-ovest con la Galleria degli ospiti, affrescata dal Tiepolo una decina di anni dopo. Lo stesso Domenico Rossi, realizzò, inoltre, la scala a chiocciola per accedere alla Biblioteca e, nel 1725, lo scalone d'onore. Le ultime operazioni architettoniche promosse dal patriarca rimontano al 1731-32 quando convocò l'architetto Giorgio Massari (Venezia, 1687- Venezia, 1766)<sup>68</sup> per la ristrutturazione della facciata della chiesa di Sant'Antonio. A mantenere viva la memoria del Patriarca, sono le due lapidi commemorative poste sulla facciata esterna. Una di esse riproduce lo stemma della casata Delfino mentre l'altra rammenta i lavori di ampliamento voluti da Dionisio nel 1718.

Per quanto concerne gli interventi decorativi, grazie al patriarca Dionisio lavorarono nel Palazzo molti artisti importanti dell'epoca. Giambattista Tiepolo (Venezia, 5 marzo 1696-Madrid, 27 marzo 1770)<sup>69</sup> fu l'autore degli affreschi dello Scalone d'onore, di alcuni dei ritratti ridipinti nella Sala del trono, della Galleria degli ospiti, le cui architetture dipinte

---

<sup>65</sup> Per un profilo del patriarca D. Delfino, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dolfin-dionisio/>> (Ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>66</sup> Per un profilo del capomastro L. Andreoli, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/andreoli-andrioli/#>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>67</sup> Per un profilo dell'architetto D. Rossi, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/rossi-domenico/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>68</sup> Per un profilo dell'architetto G. Massari, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/massari-giorgio/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>69</sup> Per un profilo del pittore G.B. Tiepolo, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tiepolo-giambattista/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

si devono a Girolamo Mengozzi Colonna (Ferrara, 1686- Venezia, 17 ottobre 1774)<sup>70</sup> e, infine, della Sala rossa. Per la decorazione pittorica della Biblioteca, invece, fu convocato Nicolò Bambini (Venezia, 1651- Venezia, 1736)<sup>71</sup> al quale si deve il grande telerò al centro del soffitto e i quattro sovrapporta, mentre, gli stucchi della Sala gialla sono della mano di Giovanni Maria Andreoli<sup>72</sup>. In seguito alla morte di Dionisio, divenne patriarca il nipote Daniele Delfino (Venezia, 22 gennaio 1688- Udine, 13 marzo 1762)<sup>73</sup>, il quale, intorno al 1739-40, fece aggiornare l'ala dell'archivio, parallela a quella dello scalone.

Non molti anni dopo, pur facendo mantenere il titolo di patriarca a vita a Daniele, il 6 luglio 1751, papa Benedetto XIV abolì il patriarcato di Aquileia per dare origine alle due arcidiocesi di Udine e di Gorizia che conservarono la loro giurisdizione, rispettivamente nei territori veneti e in quelli imperiali. Nel 1797 arrivò Napoleone il quale, con il trattato di Campoformido del 17 ottobre dello stesso anno, cedette all'Austria il Friuli per avere in cambio la Lombardia e parte dei Paesi Bassi. Durante questo periodo, il Palazzo fu utilizzato come abitazione per la guardia reale e i primi interventi realizzati dall'autorità arcivescovile rimontano al 1827 con l'arcivescovo Emanuele Lodi (Milano, 13 agosto 1770- Udine, 8 febbraio 1845)<sup>74</sup>. Egli fece erigere un edificio a tre piani da utilizzare come foresteria e per contenere la collezione di libri e monete del conte Antonio Bartolini che gli fu donata dal fratello Gregorio. La Biblioteca Bartoliniana venne successivamente spostata nella stanza dove soggiornò l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe, nell'area retrostante la Sala azzurra. All'arcivescovo Lodi si devono, inoltre, altri interventi. Nel 1823 e nel 1840 fece sistemare la pavimentazione del secondo piano. In particolare, nella Sala rossa, questo contributo è ricordato dalla data *1840* impressa al centro del pavimento e ancora oggi visibile.

---

<sup>70</sup> Per un profilo del pittore G. Mengozzi Colonna, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-mengozzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-mengozzi_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>71</sup> Per un profilo del pittore N. Bambini, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini_(Dizionario-Biografico))> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>72</sup> Per un profilo dello stuccatore G.M. Andreoli, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/andreoli-giovanni-maria/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>73</sup> Per un profilo del patriarca D. Delfino, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dolfin-daniele/>> (Ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>74</sup> Per un profilo dell'arcivescovo E. Lodi, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/lodi-emanuele/>> (ultima consultazione il 29/12/21)



Tra il 1857 e 1859 si dovette procedere con il rifacimento del soffitto della Sala dei ritratti dal momento che, nella notte del 17 dicembre 1855, parte di esso crollò. In questa occasione, l'arcivescovo Luigi Trevisanato (Venezia, 15 febbraio 1801- Venezia, 28 aprile 1877)<sup>75</sup> scelse il pittore Domenico Fabris (Osoppo, 11 novembre 1814- Osoppo 29 ottobre 1901)<sup>76</sup> per dipingere il soffitto con *San Marco presenta Sant'Ermacora a San Pietro*. Al 1863, inoltre, risalgono le sistemazioni delle stucature della Sala dei ritratti da parte dei pittori Lorio Giacomo e Marco Badusco.

Dal 1956 al 1958, durante il mandato dell'arcivescovo Giuseppe Zaffonato (1956-1972), vennero eseguiti una serie di interventi in tutto il Palazzo. Il portone di ingresso fu corredato di un apriporta elettronico e gli ambienti nelle due ali a sinistra e a destra vennero modificati. Al piano terra (cfr. FIG.7), nell'area a sinistra dell'entrata principale, gli ambienti prima dedicati alla cucina e dispensa furono sostituiti da uffici. Oltre alla ristrutturazione con demolizione e ricostruzione di alcune pareti interne, per suddividere le stanze in modo più adeguato alle esigenze, furono anche allargate e spostate le aperture delle porte e rifatti sia gli intonaci che i pavimenti. Sul lato opposto, a destra dell'entrata principale, dove oggi ha sede l'Archivio, all'epoca di G. Zaffonato si trovavano gli uffici della Curia. Qui il muro dell'atrio venne demolito per aumentare lo spazio disponibile e fu sostituito da pilastri di sostegno con alla base plinti in cemento armato. Anche in quest'area furono demolite le pareti interne per creare stanze di dimensioni maggiori. Altri interventi simili interessarono i rifacimenti dei serramenti e dei pavimenti che videro adottate le stesse modifiche dell'altra ala. Inoltre, in seguito alla correzione del vano scale, si riuscì a collegare in modo più consono il piano terra, con gli ambienti appena descritti, all'area della rimessa, sopra la quale vennero create alcune stanze per gli archivi e per la biblioteca.

Il primo piano (cfr. FIG.8) del Palazzo venne riservato all'arcivescovo come suo appartamento. Entrando in quella che oggi è la stanza dedicata all'esposizione dei quadri e dei vetri dipinti, sulla destra, nell'area dove oggi si trovano gli uffici amministrativi,

---

<sup>75</sup> Per un profilo dell'arcivescovo L. Trevisanato, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/trevisanato-giuseppe-luigi/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

<sup>76</sup> Per un profilo del pittore D. Fabris, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/fabris-domenico/>> (ultima consultazione il 29/12/21)

erano state organizzate varie stanze, tra le quali, il soggiorno, la sala da pranzo e la cucina. L'attuale Sala delle oreficerie, invece, era adibita a cappella privata. Nelle altre stanze, dove oggi è esposta la collezione delle sculture lignee, si succedevano una serie di sale private per l'arcivescovo e per il suo segretario. Nell'area verso il cortile interno, invece, erano stati organizzati altri locali dedicati all'archivio. Anche in questo piano furono sistemati, puliti e rifatti i pavimenti e vennero disposti gli impianti di riscaldamento e luce. Proseguendo nel piano nobile (cfr. FIG.9), i pavimenti in legno delle sale Rossa, Gialla e Azzurra subirono lo stesso trattamento dei precedenti così da riportare alla luce gli antichi motivi geometrici e floreali esistenti. Infine, le stanze ubicate nell'area corrispondente agli archivi sottostanti vennero dedicate alla Foresteria.

Il terzo piano (cfr. FIG.10), invece, dopo un lungo periodo di abbandono, venne recuperato per ospitare gli appartamenti di alcuni collaboratori dell'arcivescovo. Questo piano è suddiviso in due zone dal vano centrale vuoto lasciato dall'altezza della Sala dei ritratti. Nell'area di sinistra, indicativamente al di sopra della Sala rossa, Sala gialla e Sala azzurra, furono organizzati due appartamenti con le stanze affacciate su un atrio destinato a museo. Tuttavia, a causa dei rischi per la conservazione statica dell'edificio, venne sistemato il soffitto assicurandolo con dei tiranti al tetto, di modo che non potesse ulteriormente gravare sul solaio soprastante le sale, rischiando di danneggiarle con il suo peso. Così, anche il pavimento in mattoni fu sostituito da uno in legno per rendere la struttura più leggera. Al 1958, invece, risalgono gli interventi per l'area a destra della Sala dei ritratti che consistettero nell'allineamento del pavimento del solaio soprastante la Galleria con quello della sacrestia e della Cappella palatina. Al fine di ottenere questo risultato, il soffitto della Cappella dovette essere abbassato ulteriormente al già precedente intervento di abbassamento fatto fare da Dionisio Delfino nel 1710 che fece scendere l'altezza della sala di 1,50- 1,70 m. In seguito al ritrovamento sulle pareti di due affreschi di autori ignoti, una *Annunciazione* a nord-ovest e una *Discesa dello Spirito Santo* a sud-est, dei quali il primo venne staccato e trasportato nella chiesa di Sant'Antonio, si procedette con la creazione di un terzo appartamento dotato di tutti i servizi e di una cavea per l'inserimento dell'ascensore che ancora oggi collega tutti i piani.

Per quanto riguarda i lavori all'esterno, questi si limitarono ad alcune operazioni che fecero aggiungere delle finestre e abbassarono quelle della rimessa, lungo la quale venne poi creato un marciapiede in pietra. Fu, inoltre, spostato il portale con l'iscrizione

risalente al 1740 dal muro interno a quello esterno dell'Archivio. I lavori più ingenti interessarono l'impianto fognario e la riqualificazione del giardino con precedente spiantamento e successiva ricollocazione di piante sempreverdi.

Con il terremoto del 6 maggio 1976 anche il Palazzo Arcivescovile subì dei danni che compromisero la stabilità della struttura e portarono alla necessità di intervenire. Il direttore dei lavori Giacomo Pasquali fu affiancato dai soprintendenti ai restauri Luisa Bertacchi e Domenico A. Valentino per svolgere gli adeguamenti di consolidamento antisismico che furono effettuati tra il 1986 e 1987. Questi lavori consistettero nella ristrutturazione della copertura con il consolidamento della struttura portante in legno, la sostituzione del tavellonato e l'impermeabilizzazione. Altri interventi furono eseguiti sulle murature portanti. Alla loro sommità, infatti, venne inserito un cordolo antisismico in cemento armato il quale venne unito, a sua volta, a un altro sistema, utile per irrigidire la struttura, formato da un reticolo a maglie quadrate di tubi di acciaio a sezione circolare<sup>77</sup>.

Con il trasferimento del Museo diocesano d'Arte Sacra dal Seminario Arcivescovile al Palazzo Patriarcale in seguito al Sinodo diocesano del 1983-1988 e all'aiuto del Consiglio regionale del Friuli-Venezia Giulia che stanziò un importante contributo economico, il Palazzo Arcivescovile fu adeguato negli impianti e locali per poter essere adibito a Museo con, al primo piano, allestimento delle opere che nel corso degli anni erano state raccolte dal Museo Diocesano, l'apertura del piano nobile con le stanze di rappresentanza e la Biblioteca e, infine, lo spostamento all'ultimo piano della residenza dell'Arcivescovo.

---

<sup>77</sup> G. PASQUALI, *Udine- Palazzo Arcivescovile*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-87): bollettino dell'attività della Soprintendenza*, collana diretta da F. Bocchieri, Trieste, Litografia Ricci, 1991, p. 493.



## CAPITOLO V

### La nascita del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo

#### V.1 I principali curatori

Pochi anni prima del terremoto si tenne a Udine, nel 1973, un convegno internazionale dal titolo *Musei e società*, promosso dal Comitato Scambi Culturali. Tale conferenza si inserì all'interno di una serie di iniziative di ambito culturale che videro coinvolte diverse città dei territori confinanti con il Friuli come la Slovenia, la Carinzia e, in questa occasione, anche la Stiria e la Croazia. A Lubiana nel 1970, Capodistria l'anno successivo e Graz nel 1972, si svolsero, infatti, altri incontri su vari temi, rispettivamente, la pittura friulana del 1300, l'arte slovena e il Barocco istriano. Il convegno svoltosi a Udine e i precedenti nacquero per voler incrementare e potenziare, attraverso la condivisione di esperienze culturali, i legami da sempre esistenti tra queste regioni e il Friuli. In occasione dell'incontro di Udine, il tema sul quale si sentì la necessità di approfondirne problematiche e principi risolutivi fu il ruolo che l'istituzione museale ricopre nella società contemporanea<sup>78</sup>.

Un argomento molto importante e, ancora oggi attuale, che portò molti degli esperti ad essere concordi su alcuni aspetti. A partire dalla definizione di museo, gli studiosi Menis e Leonarduzzi riscontrarono che per l'uomo contemporaneo il museo è un luogo dove sono conservati vari oggetti privi di valore che vengono staccati dal loro ambiente di origine alterandone la funzionalità primordiale. Un'altra considerazione comune, non solo ai due autori nominati, ma anche ad altri esperti, riguarda l'idea che tali ambienti siano contenitori di opere capite e studiate solo da pochi esperti e che, pertanto, i musei vengano usufruiti esclusivamente da un gruppo di persone culturalmente preparate. A partire da tali considerazioni, la sensazione comune riscontrata dagli studiosi fu quella per cui la maggior parte delle persone percepisce il museo come un ambiente asettico e lontano dalle necessità quotidiane della società. In seguito a questa presa di coscienza su un generale distacco nei confronti di tale istituzione, i partecipanti al congresso si interrogarono su quali cambiamenti fossero necessari per uscire da questa condizione di

---

<sup>78</sup> *Musei e società, convegno internazionale sul tema* (Udine, 11-13 dicembre 1973), a cura di Comitato Scambi Culturali Provincia di Udine, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1974.; V. TURELLO, *Saluto del Presidente della Provincia e del Comitato Scambi Culturali*, in *Musei e società...*, cit., pp. 7-8. A. MIZZAU, *Intervento dell'Assessore regionale ai Beni ambientali e culturali*, in *Musei e società...*, cit., pp. 64-68.

crisi. Da un lato, moltissimi degli autori reputarono la mancanza di sostegni finanziari e la cattiva gestione burocratica alcuni dei motivi per i quali i musei versavano in una situazione negativa. Anche la carenza di personale o la presenza di addetti con mansioni inadeguate ai diversi ruoli fu considerato da vari esperti come un punto a sfavore della buona riuscita dei servizi museali. Dall'altro, la crisi dei musei, a detta di alcuni degli intervenuti, si inserisce all'interno di un momento storico in cui, in generale, sia in ambito scolastico che privato, persiste una carenza culturale. Proprio per questo motivo, tutti i partecipanti ritennero fondamentale, per la vita e il ruolo del museo nella società, legare tale istituzione a quella scolastica e universitaria, attraverso il contatto diretto con i giovani e con gli insegnanti. La funzione educativa e didattica del museo è fondamentale, infatti, perché il singolo e la comunità possano sviluppare la consapevolezza sul ruolo che tale istituzione possiede nella vita quotidiana. Il museo non è e non deve essere, pertanto, un deposito accessibile a pochi ma un centro di produzione e di consumo culturale. Un luogo dove la comunità ha la possibilità di conoscere la propria storia e la propria natura. Il museo in questo senso, come affermato da Montenero, è «depositario della memoria collettiva, è il garante della sapienza accumulata con il lavoro comune dalle generazioni passate<sup>79</sup>». Proprio per questo, esso rappresenta lo strumento attraverso il quale l'uomo può conoscere il proprio passato per costruire il futuro con una consapevolezza adeguata. Perché la comunità assuma tale presa di coscienza è necessario, quindi, che esso sia reso più accessibile. Non solo da un punto di vista organizzativo, con orari di apertura adeguati a favorire alla più ampia fascia di persone l'ingresso ma, in particolare, con una proposta varia e ricca di attività didattiche. Il museo, luogo di incontro e socialità, deve promuovere servizi educativi e incontri culturali che permettano al visitatore, attraverso il coinvolgimento diretto, di conoscere il patrimonio in esso conservato e sviluppare una riflessione critica. Riconosciuto, quindi, il valore del museo nella società, il Convegno si concluse con la richiesta unanime alle autorità politiche di potenziare i finanziamenti per l'istituzione museale in quanto essa è definizione di un servizio culturale, scientifico ed educativo fondamentale per lo sviluppo dell'uomo e delle comunità<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> G. MONTENERO, *La funzione sociale del museo nell'ambito regionale*, in *Musei e società...* cit., p. 51.

<sup>80</sup> Dei temi trattati al convegno, si rimanda ai riferimenti specifici degli intervenuti: G.C. MENIS, *Il museo nella società contemporanea*, in *Musei e società...*, cit., pp. 15-27.; A. LEONARDUZZI, *Il museo nella sua prospettiva pedagogica*, in *Musei e società...*, cit., pp. 27-44.; G.M. PILO, *Due proposte sul rapporto museo-scuola*, in *Musei e società...*, cit., pp. 54-60.; L. LOSERI RUARO, *I problemi delle strutture burocratiche e amministrative e necessità di maggiori autonomie e specializzazioni per un dinamico inserimento dei musei*

In questo contesto di riflessione critica sulla relazione tra museo e società contemporanea, l'arcivescovo Alfredo Battisti (Masi, 17 gennaio 1925- 1° gennaio 2012)<sup>81</sup> ricoprì un ruolo fondamentale. Divenuto arcivescovo di Udine il 13 dicembre 1972, nell'omelia del 25 novembre 1974, annunciò la sua decisione di trasferire il Museo Diocesano d'Arte Sacra, ubicato nel Seminario arcivescovile, presso il Palazzo Patriarcale e, di spostare la sua residenza all'ultimo piano dell'edificio, rendendo fruibile al pubblico il piano nobile con le stanze affrescate dal Tiepolo e la Biblioteca Delfino. I motivi che spinsero l'arcivescovo a compiere tale gesto furono, come egli stesso disse, essenzialmente tre. Il primo, che accomuna il suo operato a quello dei suoi predecessori che diedero origine al Museo Diocesano, fu quello di permettere ai beni d'arte sacra di essere protetti dal rischio di alienazione e rovina. Oltre al trasferimento delle opere in questa sede, la decisione di aprire al pubblico il piano nobile derivò dalla consapevolezza che le opere in esso contenute appartengono all'intera umanità la quale, pertanto, non può esserne privata. La seconda motivazione, invece, si lega al concetto più generale e ampio di apertura alla cultura. Grazie, infatti, a questo evento, l'Arcivescovo riportò l'attenzione su quello che i Friulani stavano richiedendo, ovvero, la nascita dell'Università come diritto fondamentale per la crescita personale e collettiva. L'accesso, pertanto, alle biblioteche dell'Arcidiocesi, ai suoi archivi e ora anche al Palazzo Patriarcale avrebbe permesso di riportare i Friulani nel loro territorio e rendere la regione stessa una meta importante per i giovani, e non solo, di tutta Italia. L'ultima ragione data dall'arcivescovo riguardò la volontà di rendere più essenziale la dimora del rappresentante della Chiesa, seguendo, per quanto possibile, i dettami del Vangelo che esortano alla povertà e semplicità<sup>82</sup>.

L'intento dell'Arcivescovo fu bloccato, purtroppo, dal terremoto di due anni dopo, in seguito al quale il Palazzo, come è stato descritto precedentemente, dovette subire degli

---

nella società moderna, in *Musei e società...*, cit., pp. 44-48.; E. CECCONCELLI, *La crisi dei musei di storia naturale e l'ecologia*, in *Musei e società...*, cit., pp. 109-113.; MONTENERO, *La funzione sociale del museo nell'ambito regionale*, cit., pp. 49-53.; M. VIDMAR, *Esperienze al museo della tecnica di Lubiana*, in *Musei e società...*, cit., pp. 88-90.; *Discussione e presentazione dei documenti*, in *Musei e società...*, cit., pp. 106-109.

<sup>81</sup> Per un profilo dell'arcivescovo A. Battisti, vedasi:

<<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/index.php/biografia/>> (ultima consultazione il 01/12/21)

<sup>82</sup> BATTISTI, *Per la consegna della statua di Santa eufemia*, Omelia del 25/11/974:

<[http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/04/19741125\\_consegna\\_statua\\_s\\_eufemia.pdf](http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/04/19741125_consegna_statua_s_eufemia.pdf)> (ultima consultazione il 01/12/21)

interventi per consolidare l'intera struttura secondo le nuove norme antisismiche e dotarlo degli impianti adeguati ad accogliere le opere, il pubblico e la residenza.

La vita dell'attuale Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo cominciò, dunque, alla fine del 1994. Il Museo, infatti, venne aperto il 3 dicembre 1994. In questa occasione, l'arcivescovo Battisti durante l'omelia definì quelle che dovevano essere le finalità pastorali del Museo Diocesano<sup>83</sup>. In primo luogo, egli ricordò la finalità teologica cui aspira tale istituzione. Questo, infatti, offre ai visitatori la possibilità di entrare in contatto diretto con la vera identità della Chiesa udinese, del cui percorso e storia sono testimonianza le varie espressioni artistiche visibili nel percorso espositivo. Secondariamente, l'Arcivescovo affermò che il Museo assume in sé una finalità pedagogica della Fede in quanto le opere in esso conservate sono rappresentazioni concrete e documenti storici di come è stata vissuta la religiosità in epoche diverse e lontane tra loro. A questo concetto, si lega l'ultimo che consiste nel rammentare che il Museo possiede, inoltre, una finalità liturgica. Molte delle opere esposte, infatti, sono espressione della devozione popolare e descrivono quell'insieme di significati religiosi e culturali propri delle varie comunità cristiane. Infine, l'arcivescovo Battisti pose l'attenzione sul Palazzo Patriarcale. Esso avrebbe mantenuto la sua funzione storica di dimora arcivescovile, e, contemporaneamente, grazie alla sua apertura al pubblico, avrebbe consacrato Udine a divenire una meta fondamentale nel percorso turistico e culturale non solo italiano ma internazionale.

Anche il direttore Gian Carlo Menis espresse alcune parole in merito all'apertura del Museo. Luogo vitale e sede di storia, esso ha la funzione di conservare la memoria delle opere in esso contenute perché sono testimonianze del passato della Chiesa e di collegare, dunque, tali espressioni artistiche con la comunità alla quale appartengono. Così facendo, grazie a un percorso museale ideato sulla base di uno sviluppo cronologico secolare, qualsiasi persona, di ogni età e grado culturale, avrebbe avuto la possibilità di compiere un'esperienza autentica di scoperta e riflessione sul significato non solo storico e artistico ma soprattutto religioso e culturale del patrimonio che il Museo conserva. Con la nascita del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, il direttore realizzò alcune idee che presentò

---

<sup>83</sup> BATTISTI, *Per l'apertura del Museo Diocesano*, Omelia del 03/12/1994: <<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wp-content/uploads/2016/08/18.1994.pdf>> (ultima consultazione il 01/12/21)



durante il convegno del 1973. Tra gli aspetti più importanti, meritano di essere ricordate le varie esposizioni e mostre temporanee proposte nelle sale del Palazzo e l'attenzione, ancora oggi molto sentita e parte essenziale della vita del Museo, rivolta all'attività educativa con l'ausilio della sala didattica, di materiali per svolgere laboratori, di libri, guide e strumenti audiovisivi utili alla fruizione del pubblico.

Finalmente, dopo vent'anni dall'idea nata dall'arcivescovo Battisti, il Museo venne inaugurato nella chiesa di Sant'Antonio abate il 29 aprile 1995, alla cui cerimonia parteciparono diverse autorità politiche e religiose. A presiedere l'incontro venne chiamato il Presidente della Pontificia Commissione per i Beni culturali, mons. Francesco Marchisano. Dopo il primo intervento del direttore Menis, seguì quello dell'arcivescovo Battisti. Altre parole di elogio per l'apertura del Museo e per il significato culturale e sociale di tale iniziativa arrivarono dal sindaco di Udine, l'avvocato Claudio Mussato, dal Presidente della Giunta regionale, la dottoressa Alessandra Guerra, e, infine, dal Ministro per i Beni Culturali, Antonio Paolucci<sup>84</sup>.

## **V.2. Ipotesi per una guida alla fruizione: il percorso museale attuale**

### **V.2.1 Il piano terra**

#### **L'esterno**

Prima di compiere il percorso museale ufficiale, il visitatore è accolto nell'atrio (cfr. FIG. 11) di ingresso sul quale si affacciano le due porte di entrata, a sinistra quella del Museo e a destra quella dell'Archivio. Alle pareti della struttura che in origine è probabilmente stata la cappella domestica del Priore nel complesso dell'Ospedale di Sant'Antonio, sono ancora in parte visibili alcuni affreschi di varie epoche. I più antichi risalgono all'inizio del XV secolo e raffigurano la *Fede*, la *Speranza*, la *Carità*, la *Giustizia* e la *Fortezza*. Rimontano a un'epoca successiva, fine Cinquecento-inizio Seicento, gli affreschi delle lunette realizzati da un membro della famiglia Secante, di Udine. Nella lunetta più grande è visibile il *Crocifisso adorato da Santi aquileiesi*. A destra, invocano il Cristo i santi aquileiesi Ermacora e Fortunato con Ilario e Taziano, mentre, a sinistra, lo adorano i santi

---

<sup>84</sup> Per la nascita del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, vedasi: L. MARIONI BROS, *Notiziario del Museo Diocesano negli anni 1994-2000*, «Vultus Ecclesiae Rassegne dal "Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo" di Udine», 1, 2000, pp. 71-78.; MENIS, *Il Patriarca e il Tiepolo...*, cit., p. 17.; IDEM, *Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo*, cit., pp. 9-10.

vescovi Valeriano, Cromazio, Niceta e il patriarca Paolino. Di fronte ad esso, tra le due finestre, sono raffigurati Pietro e Paolo, tra i quali si legge la frase *In omnem terram exivit sonum eorum*. A riempire gli altri otto archi a vela, quattro per lato, sono le raffigurazioni dei santi patroni delle sedici diocesi suffraganee di Aquileia. Prosdocimo e Vigilio, rispettivamente, per Padova e Trento; Taziano e Nazario per Ceneda e Capodistria; Zeno e Liberale per Verona e Treviso; Abbondio e Mauro per Como e Parenzo; Giusto e Tommaso per Trieste e Pola; Martino e Niceforo per Belluno e Piçan, un tempo Pedena, nell'Istria croata; Stefano e Vittore per Concordia e Feltre e, infine, Pelagio e Vincenzo per Cittanova d'Istria e Vicenza. Proseguendo oltre l'atrio di ingresso si apre un grande vano porticato dal quale si vede il giardino<sup>85</sup>.

## **Il giardino**

Nel retro del Palazzo Arcivescovile, dopo aver percorso il sottoportico di ingresso, ci si immette su un vano più grande che dà su un piccolo giardino interno (cfr. FIG.12). Questo, intorno agli anni Trenta del 1700, assunse una forma rettangolare rispetto al precedente giardino semicircolare, già presente alla fine del Cinquecento. I muri di cinta che lo circondano, sono decorati da 24 statue in pietra tenera di Vicenza che presentano figure allegoriche ideate sull'*Iconologia* di Cesare Ripa. Realizzate intorno al 1730- 1735, erano state attribuite inizialmente a Giovanni Maria Morlaiter (Venezia, 13 luglio 1699- Venezia, 22 febbraio 1781)<sup>86</sup>. Tuttavia, secondo studi più recenti, potrebbero essere attribuite ad altri scultori veneti quali Agostino Testa (1662-1735), di Vicenza, o Giacomo Cassetti (Venezia, 3 maggio 1682- Vicenza, 26 giugno 1757)<sup>87</sup> e Francesco Iliaco (1714-1766). Nel centro del giardino, è ancora presente una vera e propria pozzo con un arco in ferro battuto, entrambi con lo stemma dei Delfino<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Dell'esterno del Museo se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 20-21. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 19-23.; BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 30-31.

<sup>86</sup> Per un profilo dello scultore G. M. Morlaiter, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morlaiter\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morlaiter_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>87</sup> Per un profilo dello scultore G. Cassetti, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cassetti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cassetti_(Dizionario-Biografico)/)> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>88</sup> Del giardino del Museo se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 21-22. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 46-47.; BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 42-43.

## L'interno

### La sala del Lapidario

La prima stanza da cui ha inizio il percorso museale è chiamata Sala del Lapidario (cfr. FIG.13). Qui, infatti, è conservato ciò che rimane di un pluteo preromanico originario della Basilica di Aquileia e risalente al X-XI secolo. Trasportato dalla chiesa di Sevegliano, il pluteo arrivò nel Museo nel 1956. La scena descritta in quest'opera in pietra calcarea è *L'Incontro di Gesù con Marta e Maria*. Questo episodio si divide in due scene, nelle quali Gesù è raffigurato due volte. I momenti presentati sono *L'incontro di Gesù con Marta*, nella parte mutila in alto, dove è in parte intravedibile il nimbo del Cristo, e *L'incontro di Gesù con Marta e Maria*, nella sezione più lunga del pluteo. Qui Marta tiene le braccia allargate, mentre Maria è posizionata in obliquo di fronte ad essa. Di fianco a loro, il Cristo tiene in mano il libro chiuso e, dall'altra parte, accompagnano la scena, tre uomini abbigliati con tuniche corte. Gli altri resti presenti nella sala sono delle copie realizzate da Alfredo Rossi nel XX secolo di plutei originali conservati in altre città friulane. Tali vestigia sono state accostate all'originale in quanto per stile, dimensioni e soggetti religiosi rappresentati, dovettero probabilmente far parte della stessa recinzione, nella basilica di Aquileia, di quello che oggi è conservato in Museo. Essi raffigurano, infatti, *Cristo alla tomba di Lazzaro*, del quale l'originale si trova nella sacrestia del Santuario mariano dell'isola di Barbana a Grado; *La resurrezione di Lazzaro*, *Cristo e Lazzaro*, e, infine *Cristo e i tre apostoli*, i quali sono tutti e tre visibili nel Museo Paleocristiano di Monastero di Aquileia.

Sulla parete tra le due finestre, è ubicato, inoltre, un affresco raffigurante la *Vergine con il Bambino*. Opera di autore popolare, venne trasportata qui nell'Ottocento ma risale alla fine del XV secolo quando il primo Palazzo Patriarcale venne completato dal patriarca Francesco Barbaro nel 1600<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Della sala del Lapidario se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 22-25. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 144-147.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit., p. 19.

## L'Atrio e lo Scalone d'onore

Dalla prima sala si accede all'Atrio dove, nella parete in alto a sinistra, è visibile il busto in bronzo fuso di Papa Giovanni Paolo II realizzato dallo scultore Celestino Giampaoli (Buja, 1912- Roma, 2007)<sup>90</sup> atto a ricordare la visita del Pontefice del 3 maggio 1992.

L'opera sulla quale, tuttavia, il visitatore sofferma l'attenzione è l'imponente *scalone d'onore* realizzato da Domenico Rossi nel 1725 (cfr. FIG.14). Ai pilastri che incorniciano la parte più bassa dello scalone, si uniscono gli stucchi del soffitto realizzati da Giovanni Maria Andreoli. Al di sopra dei gradini, tali stucchi si caratterizzano per la presenza di motivi vegetali e animali che rimandano alla simbologia cristiana. Lungo lo scalone, sopra le finestre, l'Andreoli ha raffigurato una serie di teste di imperatori laureati. Sul pianerottolo del secondo piano, invece, ha realizzato le figure dell'*Abbondanza* e la *Provvidenza Divina*. Salendo verso le ultime due rampe di scale è ben visibile la maestosa insegna che mostra lo stemma di Dionisio Delfino (tre delfini dorati in campo azzurro) retto da due putti oltre i quali sono posizionati il pastorale, simbolo del potere spirituale e la spada, emblema del potere temporale del patriarca<sup>91</sup>.

Scostando lo sguardo verso il soffitto, è possibile ammirare l'affresco raffigurante *La caduta degli angeli ribelli* (cfr. FIG.15) realizzato da Giambattista Tiepolo intorno al 1722-1729, gli anni durante i quali lavorò nel Palazzo. Esso rappresenta l'episodio narrato nell'Apocalisse nel quale l'arcangelo Michele combatte e sconfigge Lucifero, facendo precipitare all'Inferno lui e gli angeli che si erano ribellati a Dio. Il Tiepolo divide lo spazio disponibile in tre aree. In alto, in mezzo al cielo chiaro, San Michele con la spada e lo scudo si stacca dal gruppo degli angeli i quali, avvolti con i serpenti in un equilibrio precario, cercano con un movimento contorto di non precipitare. Al di sotto di loro, in un angolo, è raffigurato Lucifero che si appende alla cornice. L'espedito di porre il braccio e il manto di Lucifero e il piede dell'angelo oltre la cornice, aumenta l'illusione prospettica dell'effetto della caduta. Rappresentati in modo scenografico grazie ai colori

---

<sup>90</sup> Per un profilo dello scultore C. Giampaoli, vedasi:  
<<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/giampaoli-pietro-celestino-e-vittorio/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>91</sup> Dell'Atrio e dello Scalone d'onore se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 25-27.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 33-34.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit., p. 19.; BIASUTTI, *Storia...* cit., pp. 32-33.

contrastanti e al realismo della scena, questi personaggi completano il ciclo di otto scene che narrano la storia della Creazione di Adamo ed Eva e del Peccato originale. Salendo lo scalone d'onore, infatti, e avvicinandosi sempre di più all'affresco del Tiepolo, al visitatore si apre la vista delle cornici in stucco bianco di Andreoli, di gusto barocco, entro le quali il Tiepolo ha dipinto queste scene a monocromo violetto su fondo giallino.

I monocromi, nei quali le figure e i paesaggi sono resi con plasticismo, rappresentano otto scene tratte dalla Genesi. A partire dall'alto a sinistra con *Dio crea Adamo*, il secondo episodio raffigura *Dio crea Eva*. A seguire, il terzo mostra *Il serpente seduce Eva* e il quarto *Eva consegna la mela ad Adamo*. Giunti alla metà di destra, si susseguono gli ultimi quattro episodi con *Adamo ed Eva prendono coscienza della loro nudità*, *Dio cerca Adamo ed Eva*, *Dio condanna Adamo ed Eva* e, infine, *L'angelo caccia Adamo ed Eva dal Paradiso*. Il soffitto dello scalone con queste scene, rappresenta, dunque, la prima fase del racconto biblico che Dionisio Delfino scelse di fare realizzare al Tiepolo anche in altre stanze del Palazzo. Se nello scalone è narrata la prima parte della Genesi con la storia del Peccato originale alla base della nascita dell'umanità, nella Galleria degli Ospiti, è descritta la seconda, con la storia dei Patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe i quali, non si sono ribellati al potere divino ma, anzi, hanno creduto nelle promesse di Dio, dando origine alla nascita del popolo eletto. In chiave politica, la scelta di questo tema, che mostra esempi di disobbedienza al legittimo potere, allude alla condotta che il clero austriaco stava assumendo nei confronti del Patriarca e della Corte imperiale<sup>92</sup>.

## V.2.2 Il primo piano

Dopo aver percorso le prime due rampe di scale, si accede al primo piano del Palazzo dove sono custodite opere di vario genere che sono state raccolte dal Museo Diocesano nel corso della sua storia. Qui, prima dell'esposizione delle sculture lignee, sono visibili alcuni dipinti ex-voto (cfr. FIG.16 e 17), una collezione di vetri dipinti (cfr. FIG.16 e 17), una collezione di quadri (cfr. FIG. 18-19), una serie di incisioni di recente acquisizione e, un'intera saletta è dedicata alle opere di oreficeria sacra (cfr. FIG.20).

---

<sup>92</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 25-29. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 23-25.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit., pp. 19, 63-75.; BIASUTTI, *Storia...* cit., pp. 32-33.; G. BERGAMINI, *Quaglio e Tiepolo in Friuli*, in *Arte in Friuli dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 371-388.

## La Collezione di ex-voto

Sulle pareti di fianco alla porta di ingresso sono appesi vari *ex-voto*<sup>93</sup>. Provenienti da diverse chiese friulane, essi sono espressione della religiosità popolare, quotidiana e umile delle comunità campestri e cittadine che, dopo aver invocato e ricevuto l'aiuto divino, con questi oggetti, rendevano grazie al Santo protettore a cui avevano fatto affidamento. A seconda del tipo di grazia ricevuta, queste tavolette votive si suddividono in varie categorie. Oltre a presentare piccoli oggetti quali crocette, rosari, cuori in argento e medaglie, gli *ex voto* possono essere o oggettuali, quando raffigurano parti del corpo curate e guarite grazie all'intercessione divina, o rappresentare un ambiente domestico o urbano in cui si trova il malato o nel quale è avvenuto l'incidente e il successivo miracolo. Questa espressione artistica, nel corso del tempo, è caduta in disuso ed è stata vittima di eventi naturali e azioni umane che ne hanno ridotto la quantità a noi oggi visibile ma il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo conserva e rende fruibile ai visitatori una parte di essi.

I più antichi *ex-voto* qui presentati datano al Settecento ma, la maggior parte di essi sono successivi e risalgono al XIX e XX secolo. Delle molte chiese dalle quali provengono, le due che ne offrono in quantità maggiore sono la chiesa della Beata Vergine del Carmine, di Udine e la chiesa di San Giuseppe sposo di Maria Vergine, di Castions di Strada (UD).

Il primo per cronologia, *Un'inferma sanata da Sant'Antonio da Padova* (cfr. FIG.21), datato al 1744, apparteneva a Valentino Antivari e raffigura sua moglie, inferma a letto, mentre, insieme al marito in ginocchio, invoca Sant'Antonio. Il dipinto, in olio su tavola, è di mano di un artista colto che ha reso in modo elegante i vari dettagli della camera da letto in cui avviene la scena. Oltre alla richiesta di aiuto in seguito a debilitazione fisica, un tema ricorrente dei soggetti qui esposti riguarda l'appello al soccorso in seguito ad incidenti. Uno dei più rappresentati è la caduta da o la collisione con un carro. Un esempio è l'*ex-voto* fatto realizzare da Luigi Salvador nel 1849 che rappresenta *Un giovane investito da una carrozza* (cfr. FIG.22). In posizione centrale è descritta la scena con un cavallo che, imbrovato, investe con il carro da lui trainato un giovane passante il quale si appella a Sant'Antonio da Padova per ricevere un aiuto. Anche in questo caso la resa

---

<sup>93</sup> Della Collezione di *ex-voto*, se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 31-34.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 272-283.

dell'ambientazione offre risultati positivi, in particolare per la visione in prospettiva dei palazzi della città. Tra gli ex voto oggettuali provenienti da Castions di Strada sono esposti quelli de *La Vergine guarisce una mano* del 1865 e *Una mano guarita per grazia di Sant'Antonio che intercede presso la Madonna*, del 1906. Nel primo, la Vergine e il Bambino sono posizionati in alto a sinistra mentre la mano guarita occupa tutto il resto della tavola. Si tratta di una composizione semplificata dal punto di vista narrativo che raffigura essenzialmente solo la parte del corpo soggetto del miracolo. Il secondo prevede anche qui le figure della Vergine, del Bambino e di Sant'Antonio in un angolo della composizione, al centro della quale, si staglia la mano ferita. Al di sotto di essa, l'autore ha aggiunto un'iscrizione con l'indicazione del protagonista del miracolo, un certo Giuseppe Fantelli di Collalto.

### **La Collezione di vetri dipinti**

All'interno di due teche, esattamente al di sotto dello spazio dedicato ai dipinti ex-voto, sono ubicati i ventitré vetri dipinti, raccolti a partire dagli anni Quaranta fino al 1980 da Luigi Ciceri, che fanno parte della collezione che la moglie Andreina Nicolosi Ciceri decise di donare al Museo nel 1995<sup>94</sup>. Provenienti dalle aree austriaca, bavarese, boema e veneta, tali vetri dipinti risalgono al XVIII e XIX secolo. La tecnica di esecuzione consiste nel dipingere la superficie posteriore del vetro, la quale, così facendo, diventa sia supporto del materiale pittorico utilizzato ma anche sua protezione. Per questo motivo si può, pertanto, parlare di pittura su vetro e sotto vetro. A partire da un modello collocato sotto il vetro, si tracciava il contorno del disegno in nero, rosso o bianco partendo prima dai dettagli e poi dagli elementi più grandi, come gli sfondi.

Le officine vetrarie cominciarono a diffondersi in Europa nel 1300 con la produzione delle vetrate per le cattedrali gotiche. Con i nuovi canoni estetici delle architetture religiose, sviluppatasi nel corso del Quattrocento e del Cinquecento, la decorazione delle vetrate dipinte venne meno. A partire dall'area tedesca per poi arrivare a Venezia, con lo

---

<sup>94</sup>Della Collezione di vetri dipinti se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., p. 31.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 260-271.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. p. 19.; S. SIBILLE-SIZIA, *Religiosità popolare nei vetri dipinti della collezione Luigi Ciceri*, Reana del Rojale, Cartostampa Chiandetti, 1998.

sviluppo della nuova tecnica di pittura a freddo su vetro, la quale prevede l'uso di colori ad olio e non a smalto per evitare di eseguire la seconda cottura per il fissaggio del colore e rendere la produzione più veloce, si diffusero molte botteghe che riproducevano su vetro i dipinti generalmente eseguiti su tavola o tela. In alcune città, come Venezia e Parigi, i temi affrontati erano per lo più profani mentre, in ambiente tedesco, e nell'Europa meridionale come Spagna e Sud Italia, si predilessero argomenti religiosi. I vetri dipinti conservati e visibili oggi nel Museo provengono, come è stato detto, da Austria, Boemia e Baviera, oltreché dal Veneto. Ritrovati in Friuli, sono probabilmente arrivati in questa regione grazie e in seguito ai numerosi spostamenti di pellegrini e lavoratori friulani verso il Nord e l'entroterra. Espressione della religiosità popolare, questi vetri dipinti assumono importanti valori. Non sono soltanto documenti per conoscere la tecnica di produzione e i materiali utilizzati in epoche diverse, ma soprattutto, diventano testimonianze di storia locale e di una produzione artistica non ufficiale e lontana dalle grandi committenze della Chiesa che permetteva all'uomo del tempo di sentirsi vicino alla presenza divina anche nella sfera domestica.

I vetri della collezione Ciceri sono suddivisibili secondo tre tipologie di temi, ovvero, i soggetti cristologici (1-11), i soggetti mariologici (12-14) e i soggetti agiologici (15-23).

Uno dei vetri dipinti a soggetto cristologico tra i più apprezzabili è il *Cristo e la Samaritana al pozzo* (cfr. FIG.23). Databile alla fine del XVIII secolo e di provenienza austriaca, il vetro dipinto mostra il Cristo e la Samaritana in primo piano con la città di Sichem sullo sfondo. La resa delle sfumature dei colori dei manti rosso e arancione dei due protagonisti, i dettagli decorativi della brocca, l'effetto del cielo azzurro con le nuvole e il sole e la descrizione delle città sullo sfondo rendono questo dipinto un'opera degna di nota. Di una certa fattura e complessità sono anche i tre vetri dipinti risalenti al XIX basati sulle stampe della vita della Vergine di Luigi Rados (Parma, 1773-1840). Realizzati in una bottega austriaca, essi rappresentano *L'Annunciazione*, *La Natività* e *La Fuga in Egitto*.

Due esempi, invece, di produzione seriale sono offerti da due vetri dipinti del XIX secolo che raffigurano lo stesso soggetto, ovvero *La Fuga in Egitto* (cfr. FIG.24-25). Realizzate a partire dallo stesso modello, le figure presentate si differenziano non tanto per composizione e stile grafico, quanto piuttosto per una leggera modifica nella scelta



cromatica. In entrambi i casi, infatti, la Vergine, accompagnata da Giuseppe sulla sinistra, è seduta sull'asino e tiene tra le braccia il Bambino, di fronte ad un paesaggio stilizzato con un albero che, diramandosi, occupa lo spazio disponibile. La stesura del colore è corposa e l'uso di dorature in alcuni dettagli permette di considerarli originari della Selva Boema.

Di ignoti pittori bavaresi sono, invece, i due vetri con *San Giuseppe con il Bambino Gesù*. Il primo mostra San Giuseppe, al quale il Bambino Gesù si stringe, con il giglio in mano. I toni utilizzati da questo pittore sono caldi e stesi in modo uniforme. Anche nel secondo vetro dipinto, San Giuseppe tiene in mano il giglio ma questa volta il Bambino sta in piedi su una base, accarezza il volto del papà e gli appoggia una corona di fiori sulla testa. I colori che si distinguono sul fondo azzurro sono chiare gradazioni di rosa, bianco e ocra. Per i contorni del viso marcati, la stesura uniforme del colore e del fondo e l'aria pacata e meditativa dei soggetti propende l'ipotesi che questi due vetri arrivino dall'Alta Baviera.

All'Italia, invece, si devono altri due vetri dipinti che rappresentano *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù* e *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù e la Madonna* (cfr. FIG.26-27). Entrambi del XIX secolo, il primo è attribuito a un ignoto pittore veneto e mostra il Santo con in braccio Gesù Bambino in una posa spontanea e priva di rigidità all'interno di un paesaggio reso in modo sommario ma vario per i colori utilizzati. Il secondo, invece, di un pittore ignoto italiano, oltre al Santo e al Bambino, presenta in una nuvola la Vergine, accompagnata da due cherubini. Per l'impaginazione e l'uso di colori tenui, l'autore del vetro dipinto può essere considerato un pittore colto italiano.

### **La Collezione di dipinti**

Nelle pareti della stessa sala sono esposti una serie di dipinti di varia provenienza e datazione. A partire da destra, i due quadri del 1553 di Giovanni Battista Grassi (Udine, 1525- Udine, 18 giugno 1578)<sup>95</sup> raccontano due episodi della vita di San Lorenzo, ovvero *San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri* e *San Lorenzo davanti al prefetto di Roma*

---

<sup>95</sup> Per un profilo del pittore G.B Grassi, vedasi <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grassi-giovanni-battista/>> (ultima consultazione il 15/12/21).

(cfr. FIG.28-29). La prima scena mostra il Santo circondato da umili e ammalati mentre elargisce elemosina a un uomo prostrato ai suoi piedi. Nella seconda, invece, il Santo, al centro, si rivolge al prefetto seduto sullo scranno, indicando la folla di poveri al suo seguito. Questi dipinti accompagnavano quello più grande con la raffigurazione de *Il Martirio di San Lorenzo* in un'ancona lignea della Pieve di San Lorenzo in Monte a Buja. A causa, tuttavia, delle cattive condizioni di conservazione, già dal 1882, dell'intera struttura rimasero solamente il dipinto centrale che venne lasciato sopra l'altare e i due più piccoli laterali ai lati del coro. In seguito al terremoto del 1976, i tre dipinti vennero prelevati e restaurati presso il Centro Regionale di Villa Manin di Passariano. La pala con il Martirio di San Lorenzo fu riportata nella Pieve ricostruita mentre gli altri due sono esposti in Museo<sup>96</sup>.

Di fianco ad essi, è visibile un'altra tela che raffigura *La Vergine del Rosario fra San Domenico e Santa Caterina da Siena*. Opera della seconda metà del XVII secolo, è attribuita a Giovanni Giuseppe Cosattini (Udine, 18 febbraio 1625- 16 maggio 1699)<sup>97</sup>. Il dipinto risulta classico e memore del Padovanino per la costruzione spaziale dell'insieme e la serenità dei personaggi. In alto, sulle nuvole in gloria circondate da cherubini, la Vergine sostiene il Bambino che tiene tra le mani la corona del Rosario. Al di sotto di essi, accompagnati dal loro seguito, sono raffigurati San Domenico con il giglio e Santa Caterina con la corona di spine e le stigmate<sup>98</sup>.

Posizionato di fronte alle tre opere appena descritte è il dipinto di Alessandro Maganza (Vicenza 1556- Vicenza 1632)<sup>99</sup> che presenta *San Diego d'Alcalà*. L'opera risale ai primi anni del 1600, periodo della piena maturità del pittore, il quale subisce gli influssi di Tintoretto, Palma il Giovane e Veronese. Qui l'artista descrive San Diego mentre riceve da un angelo del pane e del vino in segno della riconoscenza divina verso la sua bontà

---

<sup>96</sup> L. MARIONI BROS, *Schede 18-19*, in *Capolavori salvati, Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*, cit., pp. 102-107.; BERGAMINI, MARIONI BROS, ...*Catalogo generale*, cit., pp. 58-61. NOBILE, *A quarant'anni dal terremoto: esperienze, gestione e prospettive future nella salvaguardia e valorizzazione delle opere d'arte sacra. Il caso del Museo Diocesano di Udine*, cit., pp. 89-120.; MENIS, MARIONI BROS, *Inventario dei beni culturali mobili ricoverati nei depositi del Museo Diocesano di Udine dopo il terremoto del 1976*, in *Un museo nel terremoto*, cit., pp. 47-49.

<sup>97</sup> Per un profilo del pittore G.G. Cosattini, vedasi <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cosattini-giovanni-giuseppe/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>98</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., p. 34-35. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 102-103.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. p. 19.

<sup>99</sup> Per un profilo del pittore A. Maganza, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-maganza\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-maganza_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 15/12/21)

nell'elargire il proprio pasto ai più poveri. L'opera giunse in Museo nel 1987 dalla chiesa di San Bernardino del Seminario Arcivescovile ma in origine appartenne al collezionista Francesco Cernazai che donò la sua collezione alla Curia arcivescovile di Udine<sup>100</sup>.

Proseguendo sempre sulla parete di sinistra, è visibile il dipinto con *Cristo cade sotto la croce* proveniente dalla chiesa demolita di San Nicolò a Udine. L'opera, del 1671, presenta il Cristo, il quale, per il troppo peso della croce, si piega in ginocchio durante la salita al Calvario. Il dipinto è di Antonio Carneo (Concordia Sagittaria, 26 novembre, 1637- Concordia Sagittaria, 16 dicembre 1692)<sup>101</sup>, pittore che prima del suo trasferimento a Udine visse nella zona di Portogruaro e Concordia subendo gli influssi di Palma il Giovane e del Padovanino. L'opera si caratterizza per una costruzione spaziale equilibrata, con il gruppo delle tre Marie e San Giovanni sulla destra e i soldati, a piedi e a cavallo, sulla sinistra. La composizione si accompagna ad un forte effetto drammatico che viene reso dal contrasto dei colori e della luce<sup>102</sup>.

Proveniente dalla chiesa di San Lorenzo martire di Forni Avoltri (UD) è l'opera di un pittore ignoto del XVII secolo che realizzò la copia di un quadro della bottega di Pieter Paul Rubens, oggi all'Hermitage di San Pietroburgo. Il dipinto, che raffigura *Cristo in casa di Simone il fariseo* fu realizzato probabilmente sulla base delle stampe che circolavano in Europa e che venivano portate in Italia da lavoratori della Carnia. L'opera mostra la stessa composizione di quella conservata a San Pietroburgo. La scena è divisa in due dal tavolo con, in primo piano, la donna peccatrice che cosparge di unguenti profumati i piedi del Cristo e, oltre il tavolo, Simone al centro, con i convitati e i servi ai lati<sup>103</sup>.

L'ultimo dipinto, posizionato tra le finestre che si affacciano sulla strada esterna, raffigura *La Benedizione (Madonna in trono con Bambino)* di Odorico Politi (Udine, 29 gennaio 1785- Venezia, 18 ottobre 1846)<sup>104</sup>. Realizzato per la cappella della sua dimora intorno al 1815-1818, il dipinto mostra la Madonna seduta in trono che regge sulle gambe Gesù

---

<sup>100</sup> L. MARIONI BROS, *Schede delle opere restaurate*, in *Il restauro come atto di fede*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 2001), a cura di G.C. Menis e Eadem, Udine, Lithostampa Pasian di Prato Udine, 2001, pp. 48-50.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 86-87.

<sup>101</sup> Per un profilo del pittore A. Carneo, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/carneo-antonio/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>102</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 104-105.

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 90-93.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit. pp. 34-35.

<sup>104</sup> Per un profilo del pittore O. Politi, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/politi-odorico/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

Bambino mentre compie la benedizione. In basso a sinistra, un angioletto apre la tenda sulla città di Udine della quale si vedono la loggia di San Giovanni, la Torre dell'Orologio e il Castello. L'impostazione accademica si accompagna a una scelta cromatica e luministica che rendono le figure molto plastiche<sup>105</sup>.

### **La Collezione di incisioni**

Custodite all'interno di altre due teche sono le incisioni di Marco Alvise Pitteri (Venezia, 24 maggio 1702- Venezia, 4 agosto 1786)<sup>106</sup> date in comodato gratuito al Museo da parte della Fondazione Friuli. Si tratta di otto incisioni che presentano soggetti religiosi, ovvero, i quattro evangelisti *Luca, Giovanni, Matteo e Marco*, da un lato, e *San Giovanni Battista* (cfr. FIG.30), il *Creatore*, il *Redentore benedicente* e la *Vergine Maria*, dall'altro. Esse datano al 1742, anno nel quale il Pitteri concordò con Giambattista Piazzetta di incidere una serie di quindici teste. Quelle conservate in Museo, dovevano probabilmente far parte della serie dei *Dodici Apostoli*. Eseguite con la tecnica dell'acquaforte a bulino, descrivono i soggetti con esiti chiaroscurali molto positivi. Il Pitteri studiò disegno presso la bottega del Piazzetta, con il quale intrattenne un'importante collaborazione durante tutta la sua carriera, per poi perfezionarsi nell'intaglio e nell'incisione a bulino, rispettivamente presso i maestri Giuseppe Baroni e Giovanni Antonio Falconi<sup>107</sup>.

### **La Saletta delle oreficerie**

Entrando nella Saletta delle oreficerie, sulla parete di destra si trovano altre opere pittoriche. La prima ritrae *Santa Maria Maddalena*. L'opera, proveniente dalla chiesa di San Martino vescovo di Nespolo (Lestizza), risale al 1699 ed è della mano di Giovanni Battista Tiani (Gemona del Friuli, 1671- Gemona del Friuli, 1737)<sup>108</sup>. Egli rappresenta la Santa mentre è assorta in contemplazione della visione dei cherubini all'interno di un paesaggio boscoso. La donna, appoggiata al tavolo sul quale sono posizionati i suoi

---

<sup>105</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 34-35. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp.132-133.

<sup>106</sup> Per un profilo dell'artista M.A. Pitteri, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>107</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 250-253.

<sup>108</sup> Per un profilo del pittore G.B. Tiani, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/tiani-giovanni-battista/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

attributi (il libro, il vaso di unguenti, il teschio e la croce), è presentata con lunghi capelli biondi e con l'abito che lascia intravedere il seno<sup>109</sup>.

Al centro della sala, sulla stessa parete, sono visibili *I Misteri del Rosario*. Questi quindici piccoli quadretti sono attribuiti a Maffeo da Verona (Verona, 1576- 1618)<sup>110</sup> e risalgono ai primi anni del 1600. Provenienti dalla chiesa di San Pietro Martire di Udine, essi rappresentano i *Misteri gaudiosi*: *l'Annunciazione*, *l'Incontro di Maria ed Elisabetta*, *la Natività*, *la Presentazione di Gesù al Tempio* e *Gesù tra i Dottori*. A questi si aggiungono i *Misteri dolorosi*: *Gesù nell'orto*, *la Flagellazione di Gesù*, *Cristo deriso*, *Gesù che cade sotto la croce* e *Gesù crocifisso* e, infine, i *Misteri gloriosi*: *la Resurrezione di Gesù*, *la Pentecoste*, *l'Ascensione di Gesù*, *Maria assunta in cielo* e *l'Incoronazione della Vergine*. Le composizioni si caratterizzano per il tono intimistico delle scene con particolare attenzione nei confronti della resa degli sfumati e della luce<sup>111</sup>.

I due dipinti restanti raffigurano *l'Eterno Padre* e *Cristo e l'adultera*. Il primo, attribuito a Palma il Giovane, risale agli inizi del XVII secolo e proviene dalla chiesa di San Martino vescovo di Lumignacco (Pavia di Udine). Esso raffigura il Padre all'interno di un triangolo luminoso circondato da teste di cherubini mentre sorregge con la mano sinistra l'egida. Il secondo, invece, appartenente a una bottega veneta, rimonta al XVI secolo e arriva dalla chiesa udinese di San Nicolò, già demolita nel 1932. La scena presenta il Cristo, seduto nel Tempio, mentre si rivolge alla donna in piedi di fronte a lui. Egli con la mano sinistra passa un libro chiuso a un uomo (forse uno degli Scribi o dei Farisei) posizionato nell'angolo a destra<sup>112</sup>.

Nell'angolo di sinistra della piccola stanza, è visibile un'*Insegna processionale* raffigurante un *Cristo eucaristico*. Realizzata da una bottega tedesca nel XIX secolo, l'insegna, ovvero un contrassegno con figure da innalzare su un'asta, doveva precedere la Confraternita del Santissimo Sacramento durante le processioni. Questa insegna

---

<sup>109</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 37-39. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp.110-111.

<sup>110</sup> Per un profilo del pittore M. da Verona, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/verona-maffeo/>> (ultima consultazione il 15/12/21)

<sup>111</sup> MARIONI BROS, *Catalogo*, in *Oreficeria sacra...e altro*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, giugno 2005) a cura di G. Bergamini e Eadem, Udine, Arti Grafiche Friulane S.p.A, 2005, pp. 76-87.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 37-39. BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 80-81.

<sup>112</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 74-79.

raffigura un Cristo dolente, in atteggiamento composto, con la corona di spine e le mani incrociate sul grembo, all'interno di un calice argenteo decorato con conchiglioni dorati<sup>113</sup>.

Al centro della saletta, inoltre, è custodita una *Copertura di Evangelario* (cfr. FIG.31) che proviene dalla Pieve di San Pietro di Carnia (Zuglio). È costituita da alcune parti in avorio, realizzate da un atelier di Costantinopoli intorno alla seconda metà del X secolo e da elementi metallici in argento fuso, sbalzato, inciso e in parte dorato, creati da una bottega friulana tra il XIII e XV secolo. La valva anteriore è formata da una cornice in lamina d'argento con motivi vegetali e, agli angoli, da quattro placchette con le figure di due angeli e due santi in argento dorato. Al centro di essa, la placca in avorio raffigura il Cristo Pantocrator, alle cui spalle sono raffigurati i busti di due angeli e la croce gemmata, mentre regge il libro dei Vangeli e compie la benedizione. Nella valva posteriore, invece, le due placchette in avorio rappresentano la Vergine e San Giovanni Battista, al di sotto dei quali, a figura intera, sono raffigurati rispettivamente San Giorgio e San Teodoro. Queste due placchette sono separate tra loro da un Cristo in croce in argento sbalzato e circondate da una cornice con motivi vegetali e geometrici ai cui angoli, altre placchette dorate contengono i busti di santi e angeli<sup>114</sup>.

All'interno di una vetrina (cfr. FIG. 32) sono esposti vari oggetti di oreficeria sacra che il Museo ha raccolto dalle chiese di origine e che oggi non sono più utilizzati durante le cerimonie religiose. Oltre all'essere caduti in disuso in seguito alle riforme liturgiche stabilite con il Concilio Vaticano II e ben prima che gli eventi sismici del 1976 causassero molti danni e perdite al patrimonio artistico ecclesiale, tali oggetti erano spesso diventati preda di furti. I più recenti risalgono al 1956 quando venne rubato parte del tesoro della Cattedrale di Gorizia e al 1974 quando fu trafugato quello del Duomo di Venzone<sup>115</sup>.

Trovano, pertanto, un sicuro ricovero in questa saletta, varie opere di suppellettile sacra<sup>116</sup>. Si può osservare un servizio di tre *carteglorie* provenienti da Cussignacco, di

---

<sup>113</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale*, cit., pp. 288-289 e pp. 292-295.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 37-39.; MARIONI BROS, *Catalogo, in Oreficeria sacra...e altro*, cit., pp. 88-89 e pp. 24-27.

<sup>114</sup> *Ivi*.

<sup>115</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 298-299.; BERGAMINI, *Museo Diocesano: dieci anni in più*, in *Oreficeria sacra...e altro*, cit., pp. 9-22.

<sup>116</sup> Per le opere di oreficeria sacra, le cui didascalie sono state aggiornate nell'estate 2021 da G. Bergamini (Direttore), G. Pignagnoli (Restauratrice) e D. Nobile (Conservatrice), si è consultata la seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 296-303 e pp. 316-323.;

artigianato friulano del XIX secolo. Si tratta di tre tabelle posizionate sull'altare contenenti i testi invariabili della Messa. La più grande, centrale, conteneva il *Gloria in excelsis*, mentre le due laterali, più piccole, il testo del *Lavabo* e l'inizio del Vangelo secondo Giovanni.

Due coppie di *vasi portapalme*, risalenti al XX secolo, si differenziano per le diverse dimensioni. Tali oggetti abbellivano l'altare, quando, durante il periodo pasquale, erano usati per contenere i ramoscelli di palma o di ulivo.

Sono presenti, inoltre, due *calici* e una *patena* di epoche e provenienze diverse. Utilizzati durante il rito dell'Eucarestia per la Transustanziazione del pane e del vino in corpo e sangue di Cristo, si caratterizzano per una sostanziale differenza nelle decorazioni. La patena, del XIX secolo, è molto più semplificata per evitare che le briciole delle particole si potessero infilare tra le fessure delle incisioni, mentre, i calici, del 1600 e 1700, si caratterizzano per decorazioni ornamentali più ricche ed elaborate. Il primo, dono di don Battista Sburlino, è opera della bottega veneziana dei "Tre chiodi", come indica il punzone sul bordo del piede. Esso si caratterizza per la base circolare del piede con orlo a palmette e fascia a volute, il nodo ad oliva e la coppa liscia con bordo leggermente svasato. Il secondo, del XVIII secolo, si distingue soprattutto, per una decorazione molto ricca del piede e della sottocoppa, con testine di cherubini ed elementi fitomorfi.

Un altro oggetto esposto è la *palmatoria*. Risalente al XVIII secolo, consiste in un piccolo candeliere portatile il quale, tenuto sul palmo della mano, serviva agli officianti per illuminare i libri da leggere durante le celebrazioni. Di fianco ad essa, inoltre, è posizionata una *pace* del XVIII secolo. Questo oggetto è una piccola tavoletta raffigurante una scena sacra che veniva baciata al sacerdote prima della Comunione e poi offerta allo stesso rito anche agli altri celebranti e ai fedeli. Nel caso qui esposto in Museo, il soggetto raffigurato è *Cristo in pietà sorretto da due angeli* all'interno di una cornice sagomata con, al centro in alto, una testa di cherubini.

L'arcivescovo Giuseppe Zaffonato poco prima di morire il 28 agosto 1988 donò al Museo una serie di oggetti liturgici a lui appartenenti. Nella teca della Saletta, sono oggi visibili il *pastorale*, la *mitra* e un *servizio di lavabo* tutti realizzati nel XX secolo. Il pastorale è

---

BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 37-39.; MARIONI BROS, *Catalogo, in Oreficeria sacra...e altro*, cit., pp. 56-57 e pp. 64-65.

l'insegna dall'estremità ricurva che viene utilizzata nelle cerimonie più importanti e allude alla figura del Cristo come pastore. Quello qui presentato conclude il riccio con la figura di un *Agnus dei*. La mitra, invece, è il copricapo indossato dai vescovi durante le celebrazioni. Quella esposta è in seta bianca con frange dorate e ricami di vari colori. Sul verso è visibile l'Occhio all'interno del triangolo che simboleggia la Sapienza della Trinità mentre, sul recto, la colomba dello Spirito Santo. Le infule, infine, sono ricamate da disegni dorati e dagli stemmi dell'arcivescovo. Il servizio di lavabo è composto da tre pezzi simili per stile e materia: un piatto, un bacile e una brocca. Quest'ultima assume una forma ad anfora con il corpo rigonfio e sagomato e il piede modanato.

Altri tre oggetti di artigianato friulano del XVIII secolo sono legati all'uso dell'incenso. Il primo è la *navicella*, per la quale si intende lo strumento, a forma di piccola imbarcazione, che contiene l'incenso. Questa ha una forma di mezzaluna, possiede un nodo a forma di pigna rovesciata e tutta la struttura è decorata con motivi curvilinei a sbalzo e bulino. I restanti, invece, sono due *turiboli*. Il turibolo o incensiere è l'oggetto al cui interno è posizionato un piccolo braciere che brucia l'incenso. Quello centrale qui esposto è caratterizzato da un piede alto, dal vaso molto ampio con un coperchio traforato a tre balze sempre più piccole man mano che si sale verso l'alto e che si conclude con un cupolino a cui sono collegate le catenelle.

Sono, inoltre, visibili tre *croci processionali* e una *croce d'altare*. Quest'ultima è la croce che, appoggiata a una base, è posizionata al centro dell'altare o del tabernacolo. Le croci processionali, invece, sono quelle utilizzate per aprire le processioni liturgiche. Quella risalente al XVIII secolo si innesta su un nodo a cipolla inciso a bulino e presenta sul recto, un Cristo dolente all'intersezione dei due bracci con, nei lobi, l'Eterno Padre in alto, San Pietro e San Paolo ai lati e la Maddalena in basso. Sul verso, invece, in corrispondenza del Cristo, è raffigurata la Vergine Immacolata e nei lobi, i quattro Evangelisti.

Le ultime opere da nominare sono i quattro *reliquiari* risalenti al XVII-XVIII secolo. Questi hanno la duplice funzione di custodire e presentare ai fedeli le reliquie dei santi, che consistono sia in resti corporei che in oggetti a loro appartenuti. I reliquiari possono essere di diverse forme, quelli qui esposti sono reliquiari a ostensorio. Il primo, partendo da sinistra, si caratterizza per il fusto inciso e bulinato che si appoggia su una base



circolare e per il ricettacolo, rotondo e decorato a raggiera, che contiene le reliquie della Croce di Cristo, come è indicato dalla scritta *Lignum SS. Crucis*. Quello più grande, invece, si distingue per il piede circolare decorato con motivi a fascia che proseguono lungo il fusto, il nodo a forma di vaso e una cornice a volute laterali e decorazioni floreali che circonda la teca, la quale, a sua volta, è contornata da una cornice perlinata.

### **La Collezione di sculture lignee**

Il primo piano del Palazzo arcivescovile è completato da una serie di sale dedicate all'esposizione permanente delle sculture lignee. Qui, infatti, sono custodite le opere che vennero acquisite dal Museo a partire dagli esordi della sua attività. Tuttavia, la scelta di costituire un'esposizione permanente di tali beni mobili all'interno di queste sale derivò dalla volontà di mettere al sicuro opere che subirono, nel corso della loro esistenza, varie manomissioni. In primo luogo, su molte di esse, si agì effettuando interventi di rifacimento e restauro che, in molti casi, hanno causato una lettura scorretta delle opere stesse, rendendone difficile l'attribuzione al periodo storico e all'autore. L'azione dell'uomo, tuttavia, non si esaurì qui. In vari casi, infatti, furono oggetto di furti. Tra i più recenti, si ricordano quello del 1929, quando vennero prelevate due delle statue dell'altare nella chiesa di San Giovanni Battista di Gerusalemme a San Tomaso di Majano (UD). Altri episodi rimontano al 1969 e al 1981, quando vennero trafugate dai loro altari lignei alcune sculture di Domenico da Tolmezzo, rispettivamente, dalla pieve di San Floriano a Illegio (UD) e nella chiesa di San Pietro di Carnia a Zuglio (UD). Un altro tentativo, fallito grazie all'operazione dei carabinieri, è avvenuto nel 1974 a Pozzo di Codroipo (UD) dove, nella chiesa di San Rocco in Cimitero, dei ladri avevano provato a rubare le statue dei *Dodici Apostoli* dall'altare smembrato. Un altro grande trauma scaturì dall'ondata di scosse sismiche che caratterizzarono il 1976 facendo perdere e danneggiando le chiese e le opere in esse contenute. Per tutti questi motivi, al momento dell'apertura del Museo nel 1995, si scelse di lasciare esposti in questo piano parte dei beni ricevuti in seguito a donazioni e alcuni dei capolavori che riuscirono ad essere salvati dopo il sisma. L'attività di controllo e restauro delle sculture lignee continua ancora oggi grazie alla presenza dei restauratori che lavorano per permettere

alla comunità odierna e futura di godere della bellezza di tali espressioni artistiche<sup>117</sup>.

La collezione, che si sviluppa per sei sale, prevede un percorso in ordine cronologico. A partire dal Romanico e Gotico della Sala I (cfr. FIG.33), si passa al primo Rinascimento e Rinascimento nelle Sale II (cfr. FIG.34) e III (cfr. FIG.35), per poi proseguire con il Manierismo nella sala IV (cfr. FIG.36) e, infine, il Barocco e il Rococò nelle Sale V (cfr. FIG.37) e VI (cfr. FIG.38).

### **Sala I. Dal Romanico al Gotico**

Nella prima sala, a fare da sfondo alle sei statue in essa contenute sono gli affreschi di Giovanni Battista Cometti. Pittore ignoto udinese appartenne alla famiglia dei Cometti pittori e realizzò nel 1824, come indica la data segnata sulla parete di sinistra, quattro paesaggi. Essi si caratterizzano per la presenza di figure intente a passeggiare e svolgere alcune mansioni all'interno di un'ambientazione ed atmosfera ottocenteschi. A questi paesaggi si accompagnano anche le figure di angeli a monocromo e di dieci segni zodiacali (due dei quali, con i lavori eseguiti nel 1957, andarono perduti) che completano la decorazione del soffitto<sup>118</sup>.

La prima scultura lignea risalente al XIII secolo raffigura *San Nicolò* e proviene dalla chiesa di San Nicolò di Majaso (UD). Il Santo viene presentato frontalmente, seduto su un trono con il libro aperto sulle ginocchia e vestito con un manto rosso e la mitra. Per la rigida frontalità, la resa statica delle vesti e la descrizione sommaria dei piedi, l'opera è stata collegata a opere romaniche dell'area della Val Pusteria. La scultura è stata inserita, intorno al XVI secolo, nell'edicola che ancora oggi la contiene. Questa è composta da due sportelli dipinti, forse, da Pietro Fuluto (1465/1475-?)<sup>119</sup>, un pittore attivo in Carnia e collaboratore di Gianfrancesco da Tolmezzo (1440/1450-?)<sup>120</sup> del XVI secolo. Gli sportelli sono richiudibili e raffigurano, probabilmente, San Nicolò e San

---

<sup>117</sup> BERGAMINI, *Museo Diocesano...*, in *Oreficeria sacra...e altro*, cit., pp. 9-22.

<sup>118</sup> BIASUTTI, *Storia...* cit, p. 33.

<sup>119</sup> Per un profilo del pittore P. Fuluto, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/fuluto-pietro/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>120</sup> Per un profilo del pittore G. Del Zotto, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/del-zotto-gianfrancesco/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

Giacomo<sup>121</sup>.

La successiva *Madonna col Bambino*, dei primi decenni del XIV secolo, fu donata al Museo nel 1974 perché potesse essere messa in sicurezza. Nella chiesa di San Nicolò a Vuezis (UD), infatti, questa venne sostituita da una copia di Gehard Demetz. La scultura raffigura la Madonna seduta su uno scranno, vestita con una tunica dorata e avvolta da un manto azzurro che le incornicia il viso dolce e con lo sguardo verso il basso. Regge con la mano destra una mela, che simboleggia l'arrivo di una nuova Eva e, con la sinistra, il Bambino. Accostata alla tipologia della Madonna Odigitria, sviluppatasi nell'Europa romanica, per la sua iconografia, oggi l'opera è attribuita a una bottega dell'Alto Friuli ed è stata collegata dagli studiosi alla *Madonna con il Bambino* in pietra dipinta del Duomo di Gemona, realizzata da Mastro Giovanni Griglio<sup>122</sup> e collocata nella facciata esterna del duomo nel 1332.

Il *Crocifisso tabulato* del XIV-XV secolo raffigura il Cristo passo, dal volto abbassato e la testa cinta dalla corona di spine, inchiodato ad una croce. Questa, circondata da un motivo a torciglione, era originariamente dipinta in azzurrite. L'espressività profusa dal Cristo, i piedi del quale sembrano calpestare il cranio di Adamo e simboleggiare, dunque, la Vittoria sulla morte, porta a considerare questa figura già gotica. Per quanto riguarda, invece, le figure dell'Angelo, della Vergine addolorata e di San Giovanni, rispettivamente nelle tavole della cimasa, a destra e a sinistra, queste appartengono ancora al periodo romanico. L'opera arrivò al Museo nel 1964 e proviene dalla chiesa di San Floriano martire di Sanguarzo (Cividale del Friuli) dove è stata sostituita da una copia.

Dalla chiesa di San Lorenzo in Monte di Buja, dopo il terremoto, trovò ricovero nel Museo la *Madonna col Bambino* (cfr. FIG.33.1), di bottega friulana della prima metà del XV secolo. La figura della Vergine è seduta sullo scranno e sostiene sulla gamba sinistra il Bambino. I due protagonisti tengono in mano un cartiglio e sono vestiti con un manto d'oro. La Vergine incoronata ha il viso avvolto da un velo bianco. Per alcuni

---

<sup>121</sup> Delle opere lignee della Sala I se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp.148-149, 150-151, 156-157, 158-159, 152-153, 154-155.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 41-46.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 21-26.

<sup>122</sup> Per un profilo dello scultore G. Griglio, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/giovanni-detto-griglio/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

elementi, quali, la posa naturale della coppia, la giovinezza della Madonna, la posizione delle gambe del Bambino, del velo e del cartiglio, l'opera ricorda i connotati delle *schöne Madonnen* (Belle Madonne) sviluppatasi tra la metà del XIV e la metà del XV secolo<sup>123</sup>.

Nella sala è conservata un'altra *Madonna col Bambino* di un maestro di scuola friulana-alpina del XV secolo, originaria della chiesa di Madonna di Tavella a Madrisio di Fagagna (UD) e arrivata in Museo nel 1971. La scultura qui esposta presenta la Vergine (un tempo seduta in trono ma questo, non essendo originale, si è preferito rimuoverlo) con il Bambino, mentre tiene in mano la mela che, da frutto proibito, assume il significato di simbolo della grazia e della vita. Per l'impostazione frontale e simmetrica, l'effetto monumentale della composizione e la disposizione dei panneggi, l'opera si collega alla tipologia della *Sedes Sapientiae* (Trono della Sapienza), sviluppata in area tedesca in età romanica che presenta la Vergine seduta in trono mentre regge il Cristo redentore, maestro e giudice.

L'ultima scultura esposta nella sala è la *Santa Eufemia* (cfr. FIG.33.2) proveniente dalla chiesa omonima di Segnacco. La Santa è raffigurata in piedi, con le braccia incrociate che reggono il modellino della basilica di Calcedonia, città dove nacque e morì nel 451 dopo la condanna del Concilio ecumenico. La figura longilinea della Santa si caratterizza per un corpetto, attillato e decorato con motivi vegetali, che continua con una gonna lunga a pieghe scanalate e maniche che dal gomito scendono lungo i fianchi. La doratura risale al Cinquecento ed è stata conservata all'atto del restauro perché ben conservata ma i colori originali sono il verde e il rosso. L'opera, della quale nella chiesa di origine è stata posta una copia, assume un valore storico-artistico importante in quanto rappresenta l'unione di elementi friulani (quali la capigliatura a panno che circonda il viso ovale) che si mescolano a caratteristiche stilistiche proprie dell'Italia centrale (come le linee sinuose e l'aspetto elegante della Santa). Tale scultura, attribuita al Maestro della Santa Eufemia di Segnacco e datata verso il 1360, rappresenta in forme artistiche le conseguenze dell'avvicinamento verso l'Italia guelfa operata dai patriarchi a partire dalla metà del 1200.

---

<sup>123</sup> MENIS, MARIONI BROS, *Inventario...*, in *Un museo nel terremoto*, cit., p.51.

## Sala II. Primo Rinascimento

Lacerti di affreschi sono presenti anche nella Sala II. Qui, infatti, è visibile ciò che rimane di una decorazione del complesso dell'Ospedale di Sant'Antonio risalente tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Essa consiste in un motivo a losanghe e finto bugnato in rosso, verde e bianco. Nella parte superiore, conclude la decorazione una fascia con elementi fitomorfi intervallati da riquadri con busti maschili e femminili<sup>124</sup>.

Le prime sette sculture esposte della sala dedicata al primo Rinascimento sono ciò che resta dell'altare ligneo della chiesa di San Giuseppe di Gerusalemme a San Tomaso di Majano (UD). L'*Altare della Maternità*, di scuola veneta della fine del XV e inizio XVI secolo, è al momento conservato nei depositi del Museo in quanto le sue condizioni conservative sono precarie. L'opera, infatti, subì i danni del terremoto e ciò che è stato possibile recuperare è esposto ora in questa sala.

Le due piccole sculture di *Angeli musicanti*, considerando lo stile sommario, dovevano probabilmente avere avuto una funzione decorativa rispetto al resto dell'insieme. Le figure dell'Angelo e della Vergine nell'*Annunciazione* sono probabilmente di mano diversa da quella dei due Angeli ma appartengono alla stessa bottega (cfr. FIG.34.1). Per la ricerca di proporzione e volumetria, tali figure si collocano nel periodo rinascimentale coevo all'attività della bottega di Domenico da Tolmezzo (Tolmezzo, 1447 o 1448-Udine, 1507)<sup>125</sup>. La quinta scultura mostra il *Cristo Redentore* (cfr. FIG.34.2) in atto benedicente, a torso nudo, sul quale si appoggia il manto dorato con oro zecchino a guazzo e finitura in lacca su foglia di argento. Per la stessa trattazione dei capelli lunghi incisi che scendono sulle spalle, la linea raffinata dell'intaglio e l'uso di sostanze oleose che rendono in modo naturale gli incarnati, il soggetto si avvicina alla scultura della *Madonna orante col Bambino* (cfr. FIG.34.3). La Vergine seduta sullo scranno, a mani giunte, adora il Bambino disteso sulle sue ginocchia. Indossa una veste e manto dorati ed è raffigurata con il viso dall'espressione dolce che richiama modelli veneti. L'ultima scultura che presenta *San Lorenzo* (cfr. FIG.34.3), nel 1929, fu l'oggetto di un furto insieme a un'altra raffigurante *San Volfango di Ratisbona*. A differenza di quest'ultima

---

<sup>124</sup> Delle opere lignee della Sala II se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 168-175, 164-165, 166-167, 180-181, 176-179, 182-183, 184-185, 160-163, BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 47-55.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 26-34.

<sup>125</sup> Per un profilo dell'artista D. Mioni, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/mioni-domenico/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

che non venne più ritrovata, la statua di San Lorenzo fu rinvenuta nel 2007 all'interno del mercato antiquario. Essa raffigura il Santo in posizione eretta e frontale vestito con una tunica bianca a pieghe parallele e con la dalmatica dorata. Per il volto con occhi larghi e naso sottile, i capelli a caschetto e le pieghe degli abiti si avvicina ad altre sculture realizzate da Domenico da Tolmezzo e dalla sua bottega<sup>126</sup>.

Arrivata in Museo nel 1980, la successiva scultura raffigura *San Mauro abate* con il saio, la coccola e la cappa che regge nella mano sinistra il libro aperto e nella destra il bastone. La scultura proviene dalla chiesa di San Mauro di Nimis (UD), nella quale chiesa oggi è ubicata la copia di Engelbert Demetz. Attribuito a bottega friulana, l'opera risale alla seconda metà del XV secolo per alcune caratteristiche quali l'impianto statico frontale, le poche pieghe delle vesti e il volto scarno con lo sguardo fisso.

Appartenente all'ambito di Domenico da Tolmezzo e risalente alla fine del XV secolo, il *San Leonardo*, della chiesa di Santa Maria Maddalena di Flagogna (UD), è presentato con tonsura, in abiti monacali e tiene il libro chiuso nella mano sinistra e una catena in quella destra, in quanto protettore dei carcerati. Nonostante si differenzi dai volti di Domenico da Tolmezzo nei quali gli occhi sono più tondi e guardano lontano, per l'intaglio e i capelli, il San Leonardo si avvicina ai modi utilizzati dallo scultore di Tolmezzo.

Le due opere successive, *San Sebastiano* e *San Rocco* (cfr. FIG.34.4), sono le uniche due sculture che nel 1969 non vennero rubate dalla Pieve di San Floriano a Illegio (UD). Dai documenti risulta che Domenico da Tolmezzo nel 1497 doveva essere pagato per aver realizzato il polittico da porre sull'altare della pieve. Opera della maturità artistica dello scultore, le due sculture superstiti presentano i Santi in piedi su due blocchi di legno sui quali sono scritti i rispettivi nomi. San Sebastiano, con i capelli biondi a caschetto, ha le mani dietro la schiena, i segni delle ferite sul corpo ed è vestito solamente con un perizoma dorato. San Rocco, invece, vestito con una tunica corta, ha il capo coperto da un cappello, porta un mantello, indossa degli stivali e con la mano sinistra indica la piaga sulla coscia<sup>127</sup>.

Sempre di Domenico da Tolmezzo è la pala d'altare raffigurante *Santa Maria*

---

<sup>126</sup> MENIS, MARIONI BROS, *Inventario...*, in *Un museo nel terremoto*, cit., pp. 227-228.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 306-307.

*Maddalena e santi* (cfr. FIG. 34.5). La pala rimonta al 1488 e proviene dalla Pieve di Santa Maria Maddalena di Invillino (UD), da dove venne prelevata e restaurata in seguito al terremoto e dove oggi è ubicata una copia di Engelbert Demetz. L'opera è suddivisa in due registri ciascuno con cinque nicchie dipinte in azzurrite entro le quali sono presentate le figure di santi con i loro attributi. Nel registro superiore, a mezzo busto, sono raffigurate, al centro, la Madonna col Bambino, a sinistra, Santa Barbara con il campanile e Santa Caterina d'Alessandria con un pezzo di ruota. A destra, invece, Santa Margherita è accompagnata dal drago e Santa Lucia regge un piattino con gli occhi. Nel registro inferiore, a figura intera, è posizionata al centro la Santa titolare con i vasetti di unguenti, accompagnata, a sinistra, da San Rocco che mostra le piaghe, San Giovanni Battista con il cartiglio e, a destra, da San Pantaleone e San Lorenzo con la graticola del martirio. Le figure, volumetriche e immobili all'interno delle loro nicchie, sono circondate da una struttura architettonica elegante con pilastrini, paraste e archi a tutto sesto. Questi sono conclusi da guglie e fiamme alle quali sono appoggiate figurine di Profeti e Padri della Chiesa e un'Annunciazione. Lo stile complessivo dell'opera mostra una più modesta esecuzione rispetto ad altri esempi, i quali, come ad esempio le sculture di San Floriano, si caratterizzano per una maggiore raffinatezza dell'intaglio<sup>128</sup>.

Un'altra opera di Domenico da Tolmezzo, depositata in Museo nel 1971 e oggi esposta, è il *San Sebastiano* della chiesa di Sant'Andrea Apostolo a Madrisio di Fagagna (UD). Fortemente ridipinta di bianco nel 1700 per simulare il marmo, la scultura è stata attribuita a Domenico da Tolmezzo recentemente. Accostando tale opera ad altre della sua produzione, sono state notate alcune similitudini per la resa dei capelli a caschetto, le proporzioni fisiche corrette e la generale dolcezza del volto. Oggi l'opera è esposta priva delle frecce che non sono originali dell'epoca.

Donata nel 1957 al Museo, la *Madonna col Bambino* (cfr. FIG.34.6) del 1495 è un'opera proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio abate di Sedegliano (UD). La scultura, molto corrosa dall'azione dei tarli, raffigura la Vergine su un seggio con il Bambino, la cui parte superiore è andata perduta, in piedi sulle sue ginocchia. Per il movimento pesante delle vesti e il viso molto caratterizzato in atteggiamento dolce ma solenne, l'opera è

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 346-347.

attribuita allo scultore di San Vito al Tagliamento Bartolomeo dall'Occhio (?-1511)<sup>129</sup>, il quale ebbe una bottega a Udine e fu in contatto anche con Domenico da Tolmezzo.

Risalente alla fine del XV secolo è il rilievo con la *Dormitio Virginis* (cfr. FIG.34.7). L'opera, realizzata da un artista sconosciuto dell'area nord tirolese o stiriana, e proveniente dall'oratorio di San Giuseppe di Artegna (UD), distrutto dal terremoto, doveva probabilmente essere la predella di un altare a sportelli che venne poi smantellato. Il soggetto, il *Transito della Vergine*, è tratto dalla Legenda Aurea di Jacopo da Varagine e mostra la Madonna, distesa sul letto e morente, circondata dagli Apostoli. Tra questi, San Pietro, con il libro e il secchiello, sta officiando il rito funebre, mentre San Giovanni regge il cero ricevuto dalle mani della Madonna. Nel Settecento, tale rilievo venne dipinto di bianco a simulazione del marmo e, successivamente, fu inglobato all'interno di un paliotto d'altare. Con gli interventi di restauro l'opera è ritornata ad essere policroma ed è stata liberata dalle strutture annesse. Per vicinanza geografica, tema mariano e affinità stilistiche, l'opera è collegata a una *Madonna* (cfr. FIG.34.8) oggi nella chiesa di San Biagio a Tarcento, attribuita a Leonardo Thanner (Baviera? - Tarcento, 1499)<sup>130</sup> scultore tirolese attivo in Friuli alla fine del 1400<sup>131</sup>.

### Sala III. Rinascimento

La Sala III espone opere del pieno Rinascimento<sup>132</sup>. La prima è un altare raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Pietro*. Giunta in Museo nel 1964, è originaria della chiesa di San Giovanni Battista di Barazzetto (UD) Si tratta di un'ancona lignea divisa, da quattro colonne scanalate, in tre nicchie, all'interno delle quali sono dipinti San Giovanni Battista e San Pietro ai lati, e la Madonna col Bambino in quella centrale. L'opera, inizialmente, doveva essere accompagnata dalle sculture di

---

<sup>129</sup> Per un profilo dello scultore B. dall'Occhio, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dallocchio-bartolomeo/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>130</sup> Per un profilo dell'artista L. Thanner, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/thanner-leonardo/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>131</sup> Della seguente scultura se ne tratta, inoltre, nella seguente bibliografia: G. PIGNAGNOLI, *La Dormitio Virginis di Artegna*, in *Il Restauro come atto di fede*, cit. pp. 101-117.; EADEM, *Dormitio Virginis*, Scheda 6, in *Capolavori salvati, Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*, cit., pp. 56-61.; MENIS, MARIONI BROS, *Inventario...*, in *Un museo nel terremoto*, cit., p. 41.

<sup>132</sup> Delle opere lignee della Sala III se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 196-197, 202-203, 206-207, 204-205, 208-209, 186-191.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 55-60.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 34-40.



San Giovanni Battista e San Paolo che oggi sono custodite nei depositi. L'altare è considerato opera della bottega di Giovanni Martini<sup>133</sup>, nipote di Domenico da Tolmezzo. Da un documento, infatti, si è constatata la richiesta, nel 1520, al Martini di realizzare l'altare per la chiesa. Tale trittico può, pertanto, essere il resto dell'ancona a due piani che l'intagliatore aveva dovuto portare a termine.

Il secondo altare, il quale raffigura la *Madonna del latte tra i santi Pietro e Giovanni Battista* (cfr. FIG.35.1), proviene dalla chiesa della Beata Vergine delle Grazie ed è stato commissionato a Giovanni Martini nel 1534. Restaurato nel 1990, dopo che nel 1973 si rischiò di perderne le statue in seguito a un furto, l'altare si trova custodito in Museo. Al centro dell'opera è posizionata la Madonna che allatta il Bambino, a sinistra San Pietro e a destra San Giovanni Battista. Basata sull'idea del Martini, il quale morì nel 1535, quest'opera di bottega è definita in termini positivi per alcune caratteristiche, quali: la generale simmetria nelle proporzioni; l'attenzione nei confronti della resa delle figure, che vengono presentate in atteggiamenti diversi e privi di staticità; l'uso dell'oro che dona all'intera opera un aspetto prezioso e la struttura con basamento e trabeazione. Questa, infatti, è retta da quattro colonne scanalate, dietro le quali, i pilastri definiscono lo spazio delle nicchie.

Le due successive sculture raffigurano *San Giacomo* e *San Bartolomeo*. Opere della prima metà del XVI secolo, provengono dalla chiesa dei Santi Giacomo e Bartolomeo apostoli di Camino di Buttrio (UD) e furono donati al Museo nel 1954. Entrambe le sculture conservano la doratura originaria e sono caratterizzate da preziosità della materia e dell'intaglio. San Giacomo è avvolto da un'ampia veste e indossa il copricapo a turbante ma è privo della mano sinistra e manca l'attributo della mano destra. San Bartolomeo, in atteggiamento riflessivo, regge un libro con la mano sinistra e l'impugnatura del pugnale con quella destra. L'azione degli insetti xilofagi, ha purtroppo agito nell'area sinistra, interessando la spalla, il braccio e il libro.

Le due sculture che raffigurano *San Giacomo maggiore* e *Sant'Antonio abate* dovevano far parte di un'ancona commissionata a Giacomo Martini (documentato dal 1508 al 1545) fratello di Giovanni, nel 1543 per l'altare della chiesa di San Francesco a Moruzzo (UD), ora andata perduta. Arrivate in Museo nel 2007 dalla chiesa di San Tomaso

---

<sup>133</sup> Per un profilo dell'artista G. Martini, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/martini-mioni-giovanni/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

apostolo di Moruzzo, le due opere rivelano che l'autore, il quale lavorò sia come pittore che intagliatore e doratore, possiede buone capacità tecniche. I due Santi, a piedi scalzi, indossano, sopra la veste dorata, una mantellina blu, che, nel caso di San Giacomo, è accompagnata dalla conchiglia, simbolo del pellegrino. Il Santo, infatti, doveva probabilmente reggere nella mano destra il bastone, mentre, a sinistra, tiene un libro chiuso. San Antonio, invece, oltre al libro sulla sinistra e al bastone del pellegrinaggio, è accompagnato da un campanello e dal maialino, suoi attributi tradizionali.

L'opera successiva è il *San Valentino* del XVI secolo, della chiesa parrocchiale di San Vitale martire di Muzzana del Turgnano (UD). Questa fu donata al Museo nel 1963, anno dell'inaugurazione ufficiale presso il Seminario Arcivescovile, e mostra il giovane Santo con tunica lunga fino ai piedi, coperta da una casula mentre sta effettuando l'atto della parola con la mano destra. Con la testa leggermente inclinata e la gamba destra in avanti, lo scultore ignoto, di provenienza veneta, sembra dare una leggera movenza al corpo del Santo che si appoggia a sinistra tenendo sotto il braccio il libro chiuso. La scultura è scavata nel retro e, per tale motivo, doveva probabilmente essere inserita in un'ancona a più scomparti. Data l'impostazione generale e la resa del volto, la figura del Santo si caratterizza per un'espressività contenuta.

Le due sculture finali, *San Filippo* e il *Redentore* (cfr. FIG.35.2) facevano parte di un'ancora realizzata da Martino Mioni da Tolmezzo<sup>134</sup>, fratello di Domenico da Tolmezzo, e da suo figlio Giovanni Martini nel 1497 per la chiesa di Pozzo di Codroipo (UD). La struttura doveva contenere sedici sculture, delle quali ne rimasero dodici. Le sculture degli Apostoli, infatti, arrivarono in Museo nel 1983 quando, pochi anni prima, nel 1974, alcuni ladri avevano provato a rubarle. La figura di San Filippo, insieme a quelle di Tommaso, Giovanni e Paolo, è attribuita alla mano di Giovanni per una resa più naturale. Il Redentore, anch'esso attribuibile a Giovanni, fu portato in Museo nel 1962. La sua figura si caratterizza per robustezza plastica, proporzioni adeguate e risente degli influssi veneti di Vittore Carpaccio (Venezia, 1455/1456-Venezia, 1525/1526)<sup>135</sup>, in particolare, del dipinto per la chiesa di San Pietro Martire, con *Il Sangue del Redentore* (cfr. FIG.35.3), del 1496.

---

<sup>134</sup> Per un profilo dell'artista M. Mioni, vedasi: <<https://www.dizionario biografico dei friulani.it/mioni-martino-da-tolmezzo/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>135</sup> Per un profilo del pittore V. Carpaccio, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (ultima consultazione il 10/01/22)

#### Sala IV. Manierismo

La Sala IV dedicata al Manierismo si apre con le sculture di *San Giovanni Battista* e *San Paolo*<sup>136</sup>. Provenienti dalla chiesa di Sant'Andrea apostolo di Madrisio di Fagagna (UD) e giunte in Museo nel 1971, sono gli elementi che restano dell'ancona di Giovanni Martini, che, nel 1527, era stata quotata venti ducati. I due Santi sono posizionati al di sopra di un basamento con angoli smussati e decorazione a finto marmo. San Giovanni regge nella mano sinistra il libro chiuso con l'agnello e indossa una veste dorata al di sopra della quale tiene il mantello, sempre dorato. La sua figura si caratterizza per il volto dai lineamenti marcati che viene incorniciato dai capelli intagliati fittamente. Anche San Paolo, privo degli avambracci, è vestito d'oro con i risvolti in azzurrite ma il volto è più scarno e ritratto in atteggiamento riflessivo e penetrante. Da alcuni documenti, è stato possibile notare che lo stesso Martini avesse chiamato un certo Maestro Bolfo a intagliare tali sculture che lui avrebbe successivamente dipinto e dorato. Opere di Gerolamo Comuzzo (Gemona, 1591-Gemona 1670)<sup>137</sup> sono le due statue donate al Museo nel 1970 che raffigurano *San Pietro* e *San Paolo* (cfr. FIG.36.1). Originarie della chiesa di San Bartolomeo apostolo di Tricesimo (UD), vennero ricoperte di bianco per simulare il marmo. Ripulite grazie ai restauri del 1969 e 2003, sono oggi visibili con le policromie originarie. Le due sculture, tuttavia, si caratterizzano per una certa sproporzionalità nelle mani che sono troppo grandi e tozze rispetto alle dimensioni del corpo. L'artista, infatti, fu molto impegnato con la bottega nella realizzazione di altari barocchi all'interno dei quali le sculture spesso vennero trattate in modo sommario, fino a perdersi nel complesso di decorazioni poste intorno ad esse.

Alla fine del XVI secolo risale la *Madonna in trono* della chiesa di San Michele arcangelo di Collina (Forni Avoltri, Udine). L'opera di bottega della Slavia friulana<sup>138</sup>, può essere considerata già barocca per la posizione disinvolta del Bambino e l'effetto morbido del

---

<sup>136</sup> Delle opere lignee della Sala IV se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 200-201, 218-219, 214-215, 192-193, 194-195.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 60-65.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 40-44.

<sup>137</sup> Per un profilo della famiglia Comuzzo, vedasi:

<<https://www.dizionario biografico dei friulani.it/comuzzo-comucci-comucio-comuzzi/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>138</sup> Didascalia aggiornata nell'estate 2021 da G. Bergamini (Direttore), G. Pignagnoli (Restauratrice) e D. Nobile (Conservatrice).

panneggio. Data la struttura piatta del posteriore, la scultura doveva trovarsi inserita all'interno di un'ancona lignea a più scomparti andata, tuttavia, perduta.

I due *Angeli ceroferari* (cfr. FIG.36.2) arrivano dalla pieve di San Lorenzo in Monte a Buja (UD) e vennero depositati qui dopo il terremoto. Per la loro struttura simmetrica, con la disposizione delle braccia alternata, dovevano trovarsi ai lati dell'altare. Il modellato e l'intaglio sono raffinati e anticipano il riferimento che l'artista Giovanni Antonio Agostini (Fielis di Zuglio, 1550 ca-Udine, 1631)<sup>139</sup> creò nelle sue opere scultoree con gli stilemi propri dell'arte barocca<sup>140</sup>.

Il successivo *San Pietro* (cfr. FIG. 52.3) è stato realizzato da Antonio Tironi (Bergamo, 1470/1475-Udine, 1528)<sup>141</sup> nel 1516, per un polittico della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo apostoli di Pesariis (UD). Questa scultura, in particolare, venne acquistata nel 1981 dal Museo. Essa mostra San Pietro abbigliato con una lunga tunica, il libro chiuso sotto il braccio sinistro e la mano destra in atto di impugnare, probabilmente, le chiavi. Risulta di particolare interesse il volto, con barba corta e capelli mossi, in quanto molto espressivo e realistico.

Attribuite allo stesso Tironi sono le tre statue con la *Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Giovanni Evangelista* (cfr. FIG.36.3), provenienti dalla chiesa di San Giovanni Evangelista di Galleriano (UD). Queste furono portate in Museo nel 2001 e sono prive della struttura architettonica che doveva contenerle. Al centro, la Vergine è seduta sul trono tenendo il Bambino sulle sue ginocchia ed è vestita con abito e manto dorato dai risvolti in azzurrite. Alla sua destra, la figura di San Paolo, con il libro chiuso sul lato sinistro e il braccio destro ormai corroso dai tarli, si accompagna a quella di sinistra con San Giovanni con gli occhi rivolti al libro del Vangelo aperto. Opera realizzata verso la fine della sua vita, probabilmente intorno al 1525, si caratterizza per il realismo dei connotati dei volti dei personaggi e per la monumentalità plastica delle figure.

---

<sup>139</sup> Per un profilo dell'artista G.A. Agostini, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/agostini-giovanni-antonio/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>140</sup> MENIS, MARIONI BROS, *Inventario...*, in *Un museo nel terremoto*, cit., pp. 52-53.

<sup>141</sup> Per un profilo dell'artista A. Tironi, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tironi-antonio/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

## Sala V. Barocco

La prima opera della sala dedicata alla scultura barocca è la *Madonna di Loreto* (cfr. FIG. 37.1) della chiesa di Sant'Elena Imperatrice di Rubignacco (Cividale). Manufatto della Slavia friulana del XVII secolo, arrivò in Museo nel 1995. La scultura presenta il corpo della Vergine a tronco piramidale ricoperto dalla dalmatica rossa con la catena a giri concentrici. Dalla spalla sinistra fuoriesce la testina e il busto del Bambino che regge il mondo. Entrambi incoronati, la Madonna indossa la corona a forma di triregno. L'iconografia ricalca quella della Vergine di Loreto, che venne donata nel 1498 al santuario dalla comunità recanatese e che era presente in molte stampe circolanti all'epoca. Probabilmente l'autore riprese l'iconografia da una di queste stampe<sup>142</sup>.

Il giovane *San Giovanni Evangelista* (cfr. FIG.37.2), con il calice in mano, doveva far parte dell'insieme di sculture che componevano l'altare nella chiesa di San Giovanni Battista ad Andro (UD). L'intero complesso dell'altare e delle sculture venne realizzato da Bartolomeo Ortari (Jernej Vrtav) (Caporetto, 1647-1725), presente in Friuli e Slovenia. L'altare risulta ricco nell'impostazione e decorazione, mentre, le sculture, tra le quali lo stesso San Giovanni del Museo, sono scolpite in modo più sommario e veloce, senza porre molta attenzione alle proporzioni e ai dettagli.

Di bottega friulana della fine del XVI secolo sono *San Paolo* e *San Valentino* della chiesa di San Tomaso apostolo a San Tomaso di Majano (UD). Portate in Museo nel 1964, su entrambe rimangono piccole tracce di doratura e policromia originale. Il San Paolo è raffigurato mentre rivolge un discorso con il libro aperto tra le mani. Egli indossa una tunica ricoperta da un manto ampio. San Valentino, con la cotta e pianeta con manipolo, è invece presentato con un volto più denso di pathos. Entrambe le sculture, per equilibrio e impostazione classica richiamano modelli propri del 1500.

La coppia con *San Giovanni Battista* e *San Pietro* della chiesa di Sant'Antonio abate di Sedegliano (UD) risale al XVII secolo. La figura di San Giovanni è proporzionata e solida, come imponente risulta quella di San Pietro con la tunica e il pallio molto ampi che gli avvolgono il corpo.

---

<sup>142</sup> Delle opere lignee della Sala V se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 226-227, 220-221, 210-212, BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 64-65.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 44-49.

Gli ultimi esempi di scultura barocca esposti nella sala sono gli *Angeli ceroferari* (cfr. FIG. 37.3) del XVII secolo, della bottega di Gerolamo Comuzzo. Donati al Museo nel 1957, dovevano probabilmente far parte della mensa dell'altare della chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia di Paularo (UD) dalla quale provengono.

## **Sala VI. Rococò**

La prima scultura che cattura l'attenzione degli osservatori nella Sala dedicata al 1600 e 1700 è il *San Cristoforo* (cfr. FIG.38.1). Di dimensioni molto grandi, questa scultura era stata commissionata dalla Confraternita della chiesa di San Cristoforo di Udine per essere collocata in una nicchia della facciata dalla quale venne prelevata e sostituita con una copia in marmo nel 1976. Realizzata nel 1615, è in legno d'ulivo che venne dipinto di bianco per simulare il marmo. Il Santo, appoggiandosi al bastone fiorito, è presentato in posizione leggermente decentrata verso destra per sostenere Gesù Bambino in atto benedicente che regge il mondo, sul quale è posizionata la croce. L'autore della scultura è Girolamo Paleario (Udine, 1579-Venezia, 1634)<sup>143</sup>. L'artista tenne la bottega a Udine e si occupò di realizzare opere in legno, pietra e bronzo. Per quanto concerne lo stile, esso richiama a Giovanni Antonio Agostini con il quale probabilmente collaborò<sup>144</sup>.

Tutte di scuola friulana e risalenti al XVIII secolo sono le tre sculture raffiguranti la Vergine che vennero depositate in Museo nel 1972. La prima rappresenta la *Madonna Regina* della Chiesa di San Michele arcangelo di Collina di Forni Avoltri (UD). La Vergine, seduta su un trono ad ampie volute, regge sulle gambe il Bambino in atto benedicente e porta sul capo un'ampia corona. Di modesto autore, la figura della Vergine appare non molto articolata ma in sintonia con il gusto e la religiosità popolare. Di fianco ad essa è posizionata la *Madonna addolorata* della chiesa di San Gottardo vescovo di Sigiletto di Forni Avoltri (UD). La scultura richiama motivi iconografici tedeschi della "Pietà orizzontale" che presentano la figura della Vergine che regge il Cristo mentre viene trafitta al cuore da sette stilette che simboleggiano i sette dolori. Dalla stessa chiesa, arriva

---

<sup>143</sup> Per un profilo dello scultore G. Paleario, vedasi:  
<<https://www.dizionario biografico dei friulani.it/paleario-paleari-girolamo/>> (ultima consultazione il 10/01/22)

<sup>144</sup> Delle opere lignee della Sala VI se ne tratta nella seguente bibliografia: BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 216-217, 230-231, 228-229, 226-227, 288-289.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 65-67.; MENIS, *Il Patriarca...* cit., pp. 49-51.

la *Madonna Immacolata*. La Vergine è raffigurata in piedi sul mondo con la mezzaluna mentre calpesta il serpente con il piede destro e regge il Bambino che a sua volta tiene sulla mano sinistra il globo. Il vestito e il manto della Madonna sono di colore rosso e azzurro ed è stato fatto l'uso di lacche secondo il gusto popolare. Particolare è anche il manto che risulta piegato in maniera innaturale.

La scultura del *San Biagio* risale al periodo compreso tra la seconda metà del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Realizzato da una bottega della Slavia friulana per la chiesa di San Biagio a Noax (Como di Rosazzo, Udine), oggi non più esistente, venne affidata al Museo, intorno agli anni Sessanta del Novecento, dal parroco della chiesa di San Giacomo dove si trovava. Il Santo indossa una veste grigia con la cotta bianca e un'ampia stola rossa con il bordo in oro. Lo stesso motivo rosso e dorato è utilizzato anche per il piviale. Il Santo, inoltre, indossa la mitria e regge con la mano destra il pettine per filare la lana, oggetto con il quale fu martirizzato.

Di fianco al San Biagio, è posizionato *San Martino* della chiesa di San Martino Vescovo di Privano (Bagnaria Arsa, Udine). Opera che venne portata in Museo prima del 1953, presenta il Santo, molto giovane, a cavallo mentre sta donando il suo mantello. Vestito con il costume militare romano, ovvero tunica verde con bordi dorati e clamide rossa, il Santo, come il cavallo bianco maculato, è di fattura artigianale di bottega friulana e risale al XVIII secolo.

Le ultime tre sculture presentano il *Cristo Risorto* e il *Cristo in pietà*. Il primo *Cristo risorto* di scuola friulana e risalente al XVIII presenta il Cristo dipinto di bianco, a simulazione del marmo, con un manto a risvolti dorati. Il secondo *Cristo risorto*, della chiesa di San Michele arcangelo di Collina di Forni Avoltri (UD), presenta un basamento, con la scritta *Resurrexit*, sulla quale il Cristo è presentato in piedi, in atto benedicente, con la croce nella mano sinistra. L'opera è dipinta con colori vistosi quali il rosso e l'oro del manto ed è stata realizzata all'interno di una bottega friulana nel XVIII secolo. L'ultimo manufatto ligneo esposto è il *Cristo in pietà*. Si tratta di un'insegna processionale del XVIII secolo proveniente dalla Chiesa di San Bartolomeo apostolo di Ara Grande (Tricesimo, UD) raffigurante un Cristo passo. La figura del Cristo fuoriesce dalla struttura architettonica, a decorazione fitomorfa con cherubini, ed è presentata con un intaglio molto inciso che mostra il segno delle ossa e dei muscoli. Dalle ferite delle

mani, del costato e della corona di spine, inoltre, sgorga il sangue. La parte inferiore, infine, mostra un motivo a girali vegetali dorati con una testa di cherubino.

Il primo piano del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo è, così, completato e concluso da questa esposizione di sculture lignee che, attraversando un lungo arco cronologico permettono al visitatore di conoscere parte del patrimonio friulano che altrimenti sarebbe andato perduto.

A partire, infatti, dalla prima sala che presenta alcuni pezzi di scultura lignea del periodo romanico e gotico provenienti da botteghe delle aree nordiche e alpine; nelle sale dedicate al primo Rinascimento e Rinascimento maturo, trovano ricovero sculture di fattura veneta e quelle realizzate dalle due scuole più importanti in Friuli, sviluppatesi a partire dalla seconda metà del XV secolo. Un primo centro per la fioritura della scultura friulana è rappresentato dalla città di San Vito al Tagliamento. Qui nacque Bartolomeo di Biagio da San Vito, noto come Bartolomeo dall'Occhio. Documentato dal 1462 al 1511, delle sue opere rimane poco ma di lui gli studiosi affermano che tenne la sua bottega nel centro di Udine e fu prevalentemente intagliatore e conobbe e collaborò anche con Domenico da Tolmezzo. Il secondo polo, infatti, è la città carnica che diede i natali alla stirpe dei Mioni intagliatori da Tolmezzo, della quale Domenico fu il primo esponente. Noto in particolare come intagliatore, cominciò la sua attività artistica presso il pittore Giovanni Francia, detto il Francione per avvicinarsi, nelle strutture architettoniche, alla preziosità decorativa, di Antonio e Bartolomeo Vivarini, Giovanni d'Alemagna e Ludovico da Forlì. Oltre a Domenico, anche Martino Mioni da Tolmezzo collaborò con la bottega avviata dal fratello che venne poi ereditata dal figlio Giovanni di Domenico. Tuttavia, tra i membri più importanti, si deve ricordare il figlio di Martino, ovvero il nipote di Domenico, Giovanni Martini il quale ebbe un ruolo fondamentale per lo sviluppo della scultura lignea friulana nella prima metà del Cinquecento. Proseguendo nelle sale dedicate al Manierismo e Barocco, si osservano opere di altri scultori come, ad esempio, Antonio Tironi. Originario di Bergamo, arrivò a Udine nel 1500 presso la bottega di Bartolomeo dall'Occhio e già nel 1506 è attestato con la propria attività come scultore di altari. Giovanni Antonio Agostini, a cavallo tra il Cinquecento e il XVII secolo, si inserisce, invece, all'interno della cultura manieristica friulana, cercando di rinnovare gli



stilemi artistici rinascimentali. Di impostazione barocca, sono le opere di Gerolamo Comuzzo. Attivo in Friuli, Carnia, e Cadore come scultore di altari lignei e intagliatore, in un primo momento collaborò con Giovanni Antonio Agostini accostandosi alla pittura friulana di fine Cinquecento per poi allontanarsi e avvicinarsi maggiormente agli stilemi scultorei barocchi. Gli ultimi due artisti riconosciuti sono Girolamo Paleario e Bartolomeo Ortari. Del primo si attesta la presenza dal 1599 al 1622, all'inizio a Udine e poi a Venezia ed ebbe probabilmente dei contatti con il già menzionato Giovanni Antonio Agostini. Il secondo, di Caporetto, invece, risulta attivo dalla seconda metà del Seicento fino al primo ventennio del Settecento nelle aree della Slovenia, oltreché in Friuli. A tutti questi artisti, si uniscono le opere di intagliatori e botteghe che, seppur rimasti anonimi, hanno dato prova di quanto quest'arte fosse stata attiva e presente in tutta la regione friulana e quanto questa subì e fece proprie le influenze artistiche di tutti i territori ad essa confinanti<sup>145</sup>.

### V.2.3 Il piano nobile

#### La Biblioteca Patriarcale

Uscendo dall'ultima sala dedicata alla scultura lignea e percorrendo la scala a bovolo realizzata da Domenico Rossi nel 1708 e dipinta nel cupolino da Louis Dorigny (Parigi, 1654-Verona, 29 novembre 1742)<sup>146</sup> nel 1709 con l'affresco de *Il Divino Legislatore in una gloria di angeli*, si accede alla Biblioteca patriarcale (cfr. FIG.39)<sup>147</sup>.

La sua nascita si deve al dotto patriarca Dionisio Delfino, il quale, durante il suo mandato (1699-1734), attuò una politica ecclesiastica in cui la cultura ricoprì un ruolo

---

<sup>145</sup> G. BERGAMINI, *La scultura lignea nel Rinascimento*, in *Arte in Friuli dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 83-110.; BERGAMINI, TAVANO, *Storia...*, cit., pp. 282-311 e 422-428.

<sup>146</sup> Per un profilo del pittore L. Dorigny, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficofriulani.it/dorigny-louis/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>147</sup> Della Biblioteca Patriarcale se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 40-42.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. pp. 53-55.; PASTRES, *Seicento e Settecento...*, cit., pp. 221-304.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 39-44.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 69-75.; S. PIUSSI, *Introduzione*, in *La Biblioteca Patriarcale-Arcivescovile Codici e Manoscritti*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, giugno 2005), a cura di *Idem*, Udine, Arti Grafiche Friulane S.p.A, 2005, pp. 9-29.; *IDEM*, *Udine. La Biblioteca patriarcale-arcivescovile*, in "... a pubblico, e perpetuo commodo della sua Diocesi": libri antichi, rari e preziosi delle biblioteche diocesane del Friuli (secc. XV-XVIII), catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio abate e Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 30 ottobre 2009 - 15 gennaio 2010), a cura di G. Bergamini, Pasian di Prato (Udine), Lithostampa, 2009, pp. 41- 54.; MARIONI BROS, *Schede delle opere restaurate*, in *Il restauro come atto di fede...*, cit. pp. 69-83.

fondamentale. A lui, infatti, non si devono solo la ristrutturazione e il miglioramento architettonici e decorativi della sede patriarcale, grazie all'intervento dei più importanti artisti dell'epoca, ma anche, nel 1731, la creazione dell'*Accademia di Scienze*, ovvero, un circolo di intellettuali ecclesiastici e laici che, come tutti i membri della Diocesi, potevano trovare nella Biblioteca un'importante fonte di conoscenza. L'istituzione della Biblioteca Delfiniana si inserisce all'interno di un crescente fermento culturale che la Patria del Friuli stava vivendo agli inizi del XVIII secolo. Già prima, nel corso del Seicento, si svilupparono dibattiti su come allestire le biblioteche e ne nacquero di nuove, come, ad esempio, l'*Angelica* a Roma, nel 1604 e l'*Ambrosiana* a Milano, nel 1609. Avvertita la necessità di istruire il clero e i laici, il patriarca Dionisio volle la Biblioteca, non solo per attestare il prestigio culturale della Chiesa di Aquileia, ma soprattutto per migliorare la qualità dell'istruzione dei suoi concittadini. Tra essi, moltissimi letterati ne tessero le lodi. Di questi, si ricorda l'erudito Niccolò Madrisio (Udine, 26 gennaio 1656-Udine, 31 marzo 1729)<sup>148</sup>, il quale, nel 1711, dedicò al procuratore di San Marco Luigi Pisani, la sua *Orazione all'illustrissimo e Reverendissimo Dionigi Delfino, patriarca d'Aquileja*, nella quale elogiò il Patriarca per l'importante opera da lui avviata.

Edificata a partire dal 1708 e inaugurata nell'agosto del 1711 per pubblico utilizzo, la Biblioteca raccoglie le collezioni familiari del fratello Daniele Marco Delfino (Venezia, 5 ottobre 1653-Brescia, 4 agosto 1704)<sup>149</sup> e dello zio Giovanni (Venezia, 22 aprile 1617-20 luglio 1699)<sup>150</sup> alle quali fu aggiunta anche quella raccolta nel corso degli anni dallo stesso Dionisio. Il patrimonio iniziale doveva constatare circa 7.000 edizioni compresi, anche, gli acquisti fatti dal patriarca Dionisio di parte del lascito di Giovanni Battista Cornaro. Sulla base delle sue stesse disposizioni scritte nel proprio testamento, il Patriarca invitò i posteri a incrementare e migliorare la raccolta da custodire. Ciò avvenne con il successore, il nipote Daniele e, in particolare con l'arcivescovo Gian Girolamo Gradenigo (Venezia, 19 febbraio 1708- Udine, 30 giugno 1786)<sup>151</sup> con il quale il patrimonio

---

<sup>148</sup> Per un profilo dell'erudito N. Madrisio, vedasi

<<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/madrisio-nicolo/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>149</sup> Per un profilo di D. M. Delfino, vedasi:

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-dolfin\\_res-7b8ea5de-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-dolfin_res-7b8ea5de-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico))> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>150</sup> Per un profilo del patriarca G. Delfino, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/dolfin-giovanni/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>151</sup> Per un profilo dell'arcivescovo G.G. Gradenigo, vedasi:

<<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/gradenigo-gian-girolamo/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

raggiunse la consistenza attuale di circa 10.600 edizioni di cui 3.070 cinquecentine che risalgono a un arco cronologico compreso tra il XVI e XIX secolo. L'Arcivescovo si avvale di importanti eruditi dell'epoca, come G. Bini, D. Ongaro, G.G. Liruti, G. Scarsella, G. Garampi, G. Tiraboschi, G. Schioppalaba e F. Forster per l'acquisto di più di 2.8000 edizioni a stampa che fossero, in quel momento, le più aggiornate nel mercato librario europeo. Al prefetto alla Biblioteca A. Sabbatini e al sottobibliotecario P. Braidà, fece inoltre redigere alcuni cataloghi intorno agli anni Ottanta del 1700.

Le opere qui conservate, che consistono in libri rari; codici manoscritti greci ed ebraici; prime edizioni; incunaboli e libri a stampa trattano tutti i campi del sapere, dalle sacre scritture alla letteratura, storia, geografia e scienze. I libri sono disposti all'interno di imponenti scaffalature in legno alte due piani, che coprono l'intera superficie della grande sala rettangolare. Suddivise da un ballatoio percorribile, i volumi sono raggruppati per argomento con le lettere dell'alfabeto (una lettera, ad esempio A, per i libri disposti nella parte inferiore, e doppia lettera, AA, per quelli posizionati nella parte superiore). Ad essi si aggiungono quelli condannati nell'Indice dei Libri proibiti, conservati in una saletta al piano più alto, indicata con la dicitura AAA.

La Biblioteca assume un aspetto solenne e maestoso grazie alla presenza delle decorazioni lignee che incarnano valori allegorici. Osservando il ballatoio, infatti, è possibile notare la presenza, sui mensoloni, di venti protomi, di legno scuro, dai volti mostruosi e deformati che sembrano essere schiacciati dalla cornice, sulla quale sedici putti, di colore più chiaro, sostengono ciascuno i simboli delle arti, delle scienze e della fede. Quest'ultima è ricordata anche dalle figure dei quattro Dottori della Chiesa occidentale, Ambrogio, Girolamo, Agostino e Gregorio Magno, scolpite per gli angoli della cornice stessa. L'autore delle sculture e degli intagli è sconosciuto, tuttavia, l'effetto che ne deriva è di un trionfo del legno sul patrimonio librario.

Di rilevanza sono anche gli stucchi, di Abbondio Stazio che uniscono la parte lignea ai dipinti di Nicolò Bambini. Sulla parete lunga, sono presentati i quattro *Evangelisti*. Sui lati corti della sala, all'interno di fastose cornici, invece, sono raffigurati alcuni membri della famiglia Delfino. Nella parete nord, al centro, è presentato Dionisio, ritratto dal vivo, accompagnato dal fratello Marco Daniele e dallo zio Giovanni. Sulla parete opposta, in

corrispondenza di Dionisio, è raffigurato lo stemma con i tre delfini dorati in campo azzurro e, ai lati, le effigi dei cardinali Zaccaria e Giovanni.

Risultano molto importanti il telero del soffitto e i quattro sovrapporta che continuano e completano il percorso iconografico ideato dal patriarca Dionisio sulla base di due testi. Il *Compendium maleficarum* di padre Francesco Maria Guazzo, edito in ristampa nel 1626, nel quale sono presentate le illustrazioni di figure animalesche che rimandano alle varie forme in cui il Maligno si può presentare e l'*Iconologia* di Cesare Ripa, nell'edizione del 1618.

Il grande telero del soffitto, risalente al 1711, presenta, infatti, il *Trionfo della Sapienza Divina* (cfr. FIG.39.1). La *Sapienza*, accompagnata tra le nuvole dai simboli dei quattro Evangelisti, è vestita di bianco e sul capo regge il cimiero con il gallo, simbolo della Ragione. Con la mano sinistra tiene il libro delle profezie chiuso dai sette sigilli, sopra il quale è raffigurato l'*Agnello* pasquale e, con la destra, afferra lo scudo illuminato dalla *Colomba* dello Spirito Santo. Al di sotto di essa si stagliano una serie di figure che alludono alle varie arti e alle scienze. A partire da sinistra, la *Medicina*, la *Navigazione* e la *Geografia*, in centro la *Storia* alata sovrasta il *Tempo* di fianco al quale sono presentate la *Musica*, la *Matematica*, la *Geometria* e la *Pittura* e, per finire, a destra, la *Retorica*, la *Teologia* (l'unica figura in piedi), la *Filosofia* e la *Metafisica*.

Sopra l'ingresso dalla scala a chiocciola è posizionata la tela con *Il trionfo della Fede sull'Idolatria* che mostra la prima schiacciare il toro di bronzo. Sulla porta di ingresso del Bibliotecario, è invece, presentato *Il trionfo della Dottrina sull'Ignoranza* la quale è raffigurata in groppa ad un asino. Sul lato opposto, al di sopra della porta-armadio, si trova *Il trionfo della Verità sulla Bugia* dove la seconda innalza, ancora per poco, la maschera. Infine, sulla soglia che introduce alla Sala azzurra, è presentato *Il trionfo dell'Ortodossia cattolica sull'Eresia* la quale, sconfitta, si prostra ai piedi della prima.

Il progetto iconografico voluto da Dionisio Delfino, a partire dai mascheroni, simbolo dell'errore, della superstizione e di deviazione del pensiero che devono essere vinti grazie allo studio, rappresentato dai putti e i loro attributi, vuole trasmettere il messaggio secondo il quale l'uomo deve raggiungere la vera Sapienza, ovvero la conoscenza illuminata dalla Fede, per poter vincere contro il Male e le sue molteplici manifestazioni.

Le tre successive stanze prendono il loro nome dal colore delle tappezzerie che ricoprono le pareti murarie.

### **La Sala azzurra**

La Sala azzurra o Sala del baldacchino (cfr. FIG.40), nel Cinquecento, venne utilizzata come Sala del trono ma, nonostante i numerosi rifacimenti che subì il Palazzo nel corso dei secoli successivi, questa rimase invariata<sup>152</sup>. Grande importanza, infatti, rivestono le decorazioni a grottesca presenti sulla volta del soffitto (cfr. FIG.40.1). Attribuite secondo tradizione a Giovanni da Udine (Udine, 27 ottobre 1487- Roma, 1561)<sup>153</sup>, non tutti gli studiosi sono d'accordo e reputano più probabile che sia un'opera di collaborazione tra Giovanni e il figlio Micillo o di qualche suo collaboratore.

La decorazione, il cui significato simbolico e allegorico non è ancora del tutto stato chiarito, presenta un vero e proprio ricamo, dal quale il pittore è stato poi soprannominato il Ricamatore. In esso vengono raffigurati animali, di specie conosciute e ignote o inventate e cesti con fiori, frutta, nastri e festoni, il tutto accompagnato da figure umane. In alcuni casi quest'ultime sono riconoscibili come le Virtù (attorno al dipinto centrale con scena evangelica), mentre, in altri, presentano vari personaggi maschili e femminili che animano la composizione. Agli angoli della volta, sono affrescati alcuni paesaggi, ciascuno con un proprio elemento architettonico, ovvero un obelisco, un altare, un tempio rotondo e un tempio. Questi quattro elementi si collegano, sulla linea di raccordo, ai tondi, all'interno dei quali sono raffigurati rispettivamente un cane, una capra, un elefante e un leone. A questa decorazione minuziosa e dettagliata, entro cornici a stucco, si uniscono le scene evangeliche di ignoto pittore. Al centro della volta è presentato l'episodio con *Gesù risorto dà a Pietro il primato pastorale* (Giovanni, 21) che nel 1807 venne ritoccato e sistemato da Giovanni Battista Canal (Venezia, 1° settembre 1745- Venezia, 5 dicembre 1825)<sup>154</sup> in seguito a un parziale crollo del soffitto

---

<sup>152</sup> Della Sala azzurra se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp.39-40.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. p. 55.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 19-22.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp.77-83.;

<sup>153</sup> Per un profilo del pittore G. da Udine, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/giovanni-da-udine-detto-il-ricamatore/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>154</sup> Per un profilo del pittore G.B. Canal, vedasi <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/canal-giovanni-battista/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

avvenuto nel 1797. Sul lato delle finestre che si affacciano alla strada è raffigurato *Gesù che predica sul lago di Cafarnao* (Matteo, 13) e, di fronte ad esso, *Gesù loda la fede del centurione romano* (Matteo, 8). Ai lati, verso la Biblioteca, *Gesù dà agli Apostoli il potere di sciogliere e di legare* (Matteo, 18) e, verso la Sala gialla, *Gesù invia gli Apostoli a predicare* (Luca, 9).

Abbelliscono la sala i due soprapporta e la cornice a stucco di Giovanni Maria Andreoli. A intervallare la decorazione di tale cornice, sotto l'affresco con *Gesù loda la fede del centurione romano*, è posta una targa commemorativa, in marmo nero entro una cornice cordonata con festoni di foglie di alloro, a ricordo dei soggiorni di San Pio X, allora cardinale Giuseppe Melchiorre Sarto, e i cardinali Missia, arcivescovo di Gorizia e Gallegari, vescovo di Padova.

A completare la sala, sono esposti tre quadri e il *Busto di Giovanni da Udine* di Vincenzo Luccardi (Gemona del Friuli, 23 febbraio 1808- Roma, 14 novembre 1876)<sup>155</sup>. Commissionato da papa Pio IX nel 1866 perché fosse posizionato nelle Logge Vaticane, tale busto è la copia in gesso di quello in marmo conservato a Roma. Il Ricamatore è presentato con sguardo severo, busto eretto, volto con barba e baffi, e indossa il copricapo da pittore, la camicia e il mantello. Tale ritratto, tuttavia, non è basato su quello delle *Vite* di Giorgio Vasari, nell'edizione del 1568, ma consiste in un ritratto inventato dal Luccardi stesso<sup>156</sup>.

Alla parete centrale, di fronte alle finestre, è appeso il dipinto di Placido Costanzi (? 1702-Roma 1759)<sup>157</sup> con l'*Allegoria della soppressione del Patriarcato di Aquileia*. Il dipinto venne ordinato dal cardinale Domenico Orsini d'Aragona a Placido Costanzi per donarlo a papa Benedetto XIV in seguito all'emanazione della bolla *Iniuncta nobis* del 6 luglio 1751, con la quale il pontefice soppresse il patriarcato di Aquileia e diede origine alle due arcidiocesi di Udine e di Gorizia. La scena presenta Benedetto XIV in trono mentre indica le due figure femminili che si tengono per mano, in segno di pace, le quali alludono alla Repubblica Veneta, con il corno dogale e l'Impero Asburgico con la corona imperiale. Il riferimento alla nascita delle due arcidiocesi è dato anche dai due paggi che sostengono

---

<sup>155</sup> Per un profilo dello scultore V. Luccardi, vedasi <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/luccardi-vincenzo/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>156</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 234-235.

<sup>157</sup> Per un profilo del pittore P. Costanzi, vedasi <[https://www.treccani.it/enciclopedia/placido-costanzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/placido-costanzi_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

due mitre e due pastorali. Le figure allegoriche che accompagnano la scena sono la Pace, ai piedi del pontefice, la Giustizia, alla sua sinistra e la Religione tra le nuvole del cielo. Il dipinto, acquistato da un collezionista privato nel 2008 dalla Fondazione Crup, si caratterizza per una fredda ufficialità ma, al contempo, per una definizione gradevole delle vesti e del paesaggio e per un uso equilibrato di colori accesi<sup>158</sup>.

Il dipinto con l'*Interno del Duomo di Udine durante il Concilio Provinciale del 1596* è posizionato sulla parete che dà verso la Biblioteca. Importante come documento storico, l'opera del Museo può essere considerata una copia di pittore udinese, da un dipinto perduto attribuito a Lodewijk Toeput (Anversa o Malines, 1550 ca– Treviso, 1603-1605)<sup>159</sup>, italianizzato in Ludovico Pozzoserrato. Il quadro presenta il Duomo di Udine durante il Concilio indetto dal patriarca Francesco Barbaro dal 17 al 27 ottobre 1596 e permette di conoscere la struttura del Duomo prima della riforma del Settecento. L'interno gotico con volte ad ogiva mostra i capi delle diocesi di Aquileia seduti sugli scranni del presbiterio e, al suo esterno, persone di varia estrazione sociale. Incorniciano la scena festoni e stemmi con i nomi dei Vescovi delle diocesi aquileiesi<sup>160</sup>.

Di Francesco Leonarduzzi<sup>161</sup> è la *Mappa geografica raffigurante la Diocesi patriarcale di Aquileia* appesa alla parete adiacente alla Sala gialla. Firmata da Leonarduzzi, Pubblico perito, e datata 1748, la mappa raffigura i territori della Diocesi, fino all'Arcidiaconato di Villacco. Alla base della composizione, l'autore ha posto al centro la descrizione del soggetto, a sinistra l'indicazione della scala ("Scala di Miglia n:35") e, a destra la sua firma e un breve resoconto del lavoro eseguito. A coronare la mappa, tra le nuvole del cielo sono presentati, al centro lo stemma del patriarca Daniele Delfino, a sinistra l'evangelista Marco e, a destra i Santi Ermacora e Fortunato<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 128-131.

<sup>159</sup> Per un profilo del pittore L. Pozzoserrato, vedasi <<https://www.treccani.it/enciclopedia/pozzoserrato-lodovico-detto-anche-lodovico-pozzo-da-treviso>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>160</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 68-71.

<sup>161</sup> Per un profilo del pittore L. Leonarduzzi, vedasi <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/leonarduzzi-francesco/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>162</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 254-255.

L'ultimo elemento da ricordare è la stufa cilindrica in maiolica bianca di artigianato austriaco risalente al XIX secolo. Essa si caratterizza, alla sommità, per la presenza di una coroncina a otto punte<sup>163</sup>.

### **La Sala gialla**

La Sala gialla (cfr. FIG.41), utilizzata come studiolo, si caratterizza per una decorazione molto raffinata a stucchi bianchi su fondo oro realizzata da Giovanni Maria Andreoli, già attivo anche per altri ambienti del palazzo<sup>164</sup>. Il soffitto è occupato, all'interno di cornici mistilinee, dalle Tre Virtù Teologali (cfr. FIG.41.1). Al centro la *Fede* con il calice e la croce, a sinistra la *Speranza*, con l'ancora della salvezza e, a destra, la *Carità*, circondata da bambini e con il cuore ardente. Spezza l'equilibrio cromatico lo stemma di Dionisio Delfino con i tre delfini dorati su campo azzurro. Ad accompagnare le tre virtù sono le quattro Arti agli angoli della sala. Verso le finestre la *Pittura* e la *Scultura* e, infine, verso l'interno, la *Poesia* e la *Musica*. Tali soggetti sono accompagnati, nei gusconi di raccordo tra il soffitto e le pareti e nei tre sovrapporta, da decorazioni floreali, vegetali, animali e umane che, realizzate quasi a staccato, rendono la sala elegante e raffinata.

Anche in queste pareti sono appesi due dipinti. Sulla parete di contatto con la Sala azzurra è visibile *La pianta di Aquileia* di Giovanni Giuseppe Cosattini, mentre, su quella verso la Sala rossa, *L'arcidiaconato di Villacco nella Carinzia Superiore* di ignoto pittore.

Il primo venne commissionato al Cosattini (Udine, 18 febbraio 1625- Udine, 16 maggio 1699)<sup>165</sup> dal Capitolo Metropolitano di Udine per il 35° anniversario di insediamento di Giovanni Delfino il cui ritratto con relativa indicazione dei 26 canonici di Aquileia e dei tre vicari occupa il lato sinistro del dipinto, al di sotto di San Ermacora (con palma e pastorale). Il fratello Daniele, vescovo di Filadelfia, accompagnato da San Fortunato (con palma e libro), invece, viene presentato sulla destra, dove sono indicati i nomi dei 12 mansionari. Al centro, in alto, lo stemma indica il loro casato, mentre, quello in basso,

---

<sup>163</sup> Schede didattiche della Dott.ssa Mariarita Ricchizzi (Responsabile didattica).

<sup>164</sup> Della Sala gialla se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 39.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. p. 57.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 35-37.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 84-87.

<sup>165</sup> Per un profilo del pittore G.G. Cosattini, vedasi

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cosattini-giovanni-giuseppe/>> (ultima consultazione il 05/02/22)



rappresenta la carica patriarcale (un'aquila su campo azzurro con ai lati due anfore romane), accompagnata da San Marco che sta scrivendo il Vangelo. Tutto il resto del dipinto è occupato dalla rappresentazione della mappa della città di Aquileia circa una quindicina di anni dopo la conquista veneziana. L'autore la descrive in modo dettagliato definendo l'impianto viario con le mura medioevali; la via Giulia Augusta, la quale divide in due parti la città collegando la *Porta Utinae* a nord e la *Porta Belinae* a sud; il fiume Natissa che scorre lungo la fascia meridionale e i maggiori centri religiosi e laici<sup>166</sup>.

Un altro importante documento storico è dato dal dipinto realizzato durante il mandato di Marco Gradenigo (Venezia, 14 ottobre 1589- Venezia, 16 febbraio 1656)<sup>167</sup>, tra il 1633 e il 1656, che raffigura l'area controllata dalla diocesi di Aquileia compresa tra il fiume Drava e il ducato di Carinzia. Di autore ignoto, è interessante osservare i riferimenti agli *oppida*, segnati con un cerchietto, ai *pagus*, con un triangolino, e all' *arx et oppidum* di Weissenfels (Fusine)<sup>168</sup>.

Anche in questa sala è presente una stufa. Si tratta di una stufa cilindrica in marmo grigio chiaro risalente al XIX secolo e di manifattura Canali. A differenza della precedente, questa è conclusa alla sommità da un tondo di ignoto scultore, nel quale, in altorilievo, è descritto il profilo del volto di Antonio Canova, intorno al quale si legge: "ANTONIO CANOVA SCVULTORE VENETO"<sup>169</sup>.

## La Sala rossa o del tribunale

La Sala rossa (cfr. FIG.42) ebbe anticamente la funzione di sala utilizzata per le sedute del Tribunale ecclesiastico<sup>170</sup>. Giambattista Tiepolo, attivo nel Palazzo fin dal 1726, lavorò anche in questa stanza, apportando il suo ultimo contributo per l'apparato pittorico richiesto dal patriarca Dionisio. Qui, infatti, realizzò sul soffitto il *Giudizio di Salomone*

---

<sup>166</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 98-101.

<sup>167</sup> Per un profilo del patriarca M. Gradenigo, vedasi:

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-gradenigo\\_res-3acf4328-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-gradenigo_res-3acf4328-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>168</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 94-95.

<sup>169</sup> Schede didattiche della Dott.ssa Mariarita Ricchizzi (Responsabile didattica).

<sup>170</sup> Della Sala rossa se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 37-38.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. pp. 57-58 e 63-77.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 31-35.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 87-97; PASTRES, *Seicento...*, cit., pp. 221-304.; BERGAMINI, *Quaglio e Tiepolo in Friuli*, cit., pp. 371-390.

(cfr. FIG.42.1) e, agli angoli, i quattro profeti *Isaia*, *Geremia*, *Ezechiele* e *Daniele* (cfr. FIG.42.2).

L'affresco con *Il Giudizio di Salomone* racconta l'episodio biblico durante il quale il re venne convocato per risolvere la lite tra due madri che rivendicavano la maternità di un bambino ancora in vita, accusandosi entrambe di aver partorito quello che, nel frattempo, era morto. Alla sentenza di dividere in due parti uguali il neonato vivo, la madre vera, pur di salvarlo da tale sorte, rinunciò a riaverlo, svelando così la verità. Il Tiepolo, che si firma in un angolo, posiziona i personaggi su una scalinata per recuperare spazio e creare l'illusione di profondità, considerando il soffitto basso e piatto. Sulla destra, re Salomone, seduto in trono, è accompagnato da una ricca e varia corte che comprende: il paggio (nel quale forse è ritratto il figlio Domenico da bambino), il nano con il levriero, l'eunuco, il combattente e altre figure che riempiono lo spazio. A sinistra, indicati dallo stesso re, sono presentati il boia che tiene per un piede il bambino vivo che si contrappone a quello morto, dall'incarnato grigio, sugli scalini, e le due madri. Sullo sfondo, vestita di verde e dal volto accigliato, la madre finta si contrappone a quella vera, in bianco e azzurro, che tenta di bloccare l'azione dell'uomo. La scena, inserita all'interno di uno sfondo con statue, sembra, proprio grazie a queste, raggiungere un'estensione maggiore di quella che effettivamente possiede. Per l'effetto scenografico e decorativo, l'uso di colori intensi e la generale impostazione quasi teatrale dell'evento, il Tiepolo ricorda le composizioni di Paolo Veronese. Agli angoli, all'interno di cornici mistilinee, sono stati eseguiti dal Tiepolo i quattro Profeti maggiori. Dipinti con visione dal basso verso l'altro e inseriti in paesaggi appena accennati, presentano effetti coloristici interessanti. *Isaia* è raffigurato mentre un angelo gli purifica le labbra con una pietra infuocata e *Geremia* nel momento in cui, sconsolato, piange per le sorti di Gerusalemme ridotta in schiavitù. *Ezechiele*, invece, si rivolge alla mano che gli offre un cartiglio da mangiare affinché si potesse istruire e svolgere la sua missione e, infine, *Daniele* siede su una roccia con i leoni ammansiti.

A completare l'apparato decorativo e iconografico sono gli stucchi di Giovanni Maria Andreoli che realizza quattro scene dell'Antico Testamento legati al tema della giustizia di Dio. Questi episodi si svolgono all'interno di paesaggi semplici e raffinati con un cielo verde-azzurro e rappresentano *Giaele uccide Sisara*, *Giuditta e Oloferne* (cfr. FIG.42.3), *Giuseppe e la moglie di Putifar* e *Susanna e i vecchioni*. Nella prima, Giaele, moglie di

Eber sta alzando il martello contro Sisara, il generale di Jabin, re dei Cananei. Nella seconda, Giuditta di Betulia, aiutata dall'ancella, getta nella sacca la testa di Oloferne, re degli Assiri. Nella terza, invece, la moglie del consigliere del Faraone, Putifar, cerca di sedurre, contro la sua volontà, Giuseppe, il quale, accusato di averla tentata, è, in realtà, assolto. Nell'ultima scena, Susanna, uscendo dalla vasca dell'acqua, viene minacciata da due anziani qualora decidesse di non cedere al loro desiderio, ma grazie alle sue preghiere, è salvata da Dio. Tali stucchi, realizzati con precisione ed eleganza, si accompagnano a quelli decorativi dei sovrapporta e delle aree attorno ai profeti che mostrano putti giocare con i simboli del patriarcato, come lo stemma del patriarca Dionisio o i tondi con la sua effigie.

Questo interessante ciclo iconografico che inizia nello Scalone d'onore per poi proseguire nella Galleria degli Ospiti, si conclude nella Sala rossa con l'episodio narrato nel *Libro dei Re* nel quale Dio, scegliendo Salomone, figlio di Davide, permette di offrire al popolo d'Israele pace e giustizia. Infatti, anche gli episodi in stucco dell'Andreoli, richiamano a esempi in cui la giustizia divina ha difeso e aiutato i più deboli e gli oppressi. In tale programma iconografico per il quale Dionisio Delfino venne affiancato nella scelta da suoi consiglieri e collaboratori, tra i quali Francesco Florio (Udine, 8 gennaio 1705-Udine, 16 marzo 1792)<sup>171</sup> direttore, dal 1747, dell'Accademia Ecclesiastica, è stato affermato da alcuni studiosi che l'episodio del Giudizio di Salomone possa avere anche un significato politico. Il boia intento a tagliare in due il corpicino del bambino, infatti, alluderebbe al tentativo di Kollonitz, vescovo di Vienna, di dividere il patriarcato di Aquileia: cosa che accadde nel 1751 con la bolla di papa Benedetto XIV.

Alle pareti sono appese cinque incisioni tratte dai quadri che Charles Le Brun (Parigi, 24 febbraio 1619-Parigi, 12 febbraio 1690)<sup>172</sup> aveva realizzato nel 1660 per il re Luigi XIV. Il soggetto racconta le *Storie della vita di Alessandro (Batailles d'Alexandre)* che vennero poi incise da Gérard Audran (Lione 1640- Parigi 1703) e dal suo seguace Gérard Edelinck (Anversa, 20 ottobre 1640- Parigi, 2 aprile 1707)<sup>173</sup> per il volume *Batailles d'Alexandre*.

---

<sup>171</sup> Per un profilo dell'erudito F. Florio, vedasi: <<https://www.dizionariobiograficodefriulani.it/florio-francesco/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>172</sup> Per un profilo del pittore C. Le Brun, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-le-brun\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-le-brun_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>173</sup> Per un profilo dell'incisore G. Edelinck, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-edelinck\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-edelinck_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

*Gravées par G. Audran sur les tableaux de M. Le Brun premier peintre du Roy* donato dal re Luigi XIV al patriarca Dionisio in segno di amicizia. I rapporti tra le due autorità erano stati proficui già con Giovanni Delfino, zio di Dionisio e con il fratello Daniele Marco, nunzio apostolico presso la corte francese<sup>174</sup>.

Sula parete verso la strada, sono visibili le due incisioni che raffigurano *L'ingresso trionfante di Alessandro in Babilonia* e *Alessandro e la famiglia di Dario*. La prima, di Gérard Audran (1675), presenta Alessandro sul carro di guerra, accompagnato dai suoi combattenti e dagli schiavi che trasportano il vaso della vittoria. La folla anima la scena che si svolge tra le mura dei palazzi e dei monumenti della città. La seconda, di Gérard Edelinck, mostra Alessandro recarsi presso la tenda dello sconfitto Dario dove si trovano i membri della sua famiglia. Tra questi, la madre di Dario si inginocchia ai piedi del vittorioso e, vicino a lei, la moglie, lo guarda tenendo tra le braccia il figlio. Le altre tre sono state eseguite tutte da G. Audran. Sul lato interno, centralmente, è visibile la scena con *La vittoria di Alessandro su Dario ad Arbela* (1674). Questa raffigura il momento della battaglia tra i due eserciti nella pianura fra Gaugamela e Arbela, dalla quale Dario scappa, riuscendosi a salvare. La scena, drammatica e ricca di personaggi, si caratterizza per la concitazione e il movimento delle figure e risulta simile a quella presentata nell'incisione appesa verso la Sala del trono con *Alessandro mette in fuga i persiani sul fiume Granico* (1672). Sul lato verso la Sala gialla, invece, la scena con *La grandezza d'animo di Alessandro verso i valorosi vinti* (1678) mostra la fine del combattimento dopo il quale i Macedoni raccolgono i loro compagni feriti e morti, mentre i Persiani sconfitti, ai quali Alessandro tende le braccia in segno di magnanimità, sono prelevati e fatti prigionieri. Tutte le incisioni descritte si accompagnano a iscrizioni che indicano il soggetto rappresentato e gli autori delle opere.

Una terza stufa cilindrica è presente anche in questa stanza. Di produzione austriaca e dello stesso periodo delle precedenti, è realizzata in maiolica grigia e si caratterizza per la presenza del busto in marmo di papa Pio X (Riese, 2 giugno 1835- Roma, 20 agosto 1914)<sup>175</sup> realizzato da un ignoto scultore friulano.

---

<sup>174</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, cit., pp. 244-249.

<sup>175</sup> Per un profilo di papa Pio X, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-x-papa-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-x-papa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

## La Sala del trono o dei ritratti

Questa grande sala a due piani, divisa da un ballatoio ligneo, era utilizzata per tenere le udienze pubbliche durante le quali il patriarca si sedeva sul trono (cfr. FIG.43)<sup>176</sup>. Tale stanza, tuttavia, è ricordata anche come la Sala dei ritratti per la decorazione ad affresco che corre lungo le pareti del piano inferiore. Questa venne ideata dal patriarca Francesco Barbaro, il quale chiamò Lodewijk Toeput (Ludovico Pozzoserrato), ad affrescarla con i ritratti dei Vescovi di Aquileia e dei Patriarchi. Con Dionisio Delfino e i successori, la tradizione di affrescare i rappresentanti della Chiesa friulana continuò con le raffigurazioni, a partire dal 1751, degli Arcivescovi di Udine. A Dionisio, tuttavia, si deve il rifacimento dell'intera decorazione grazie all'intervento del Tiepolo e del suo collaboratore Girolamo Mengozzi Colonna, nel 1729. Ai ritratti, vennero aggiunte delle iscrizioni in latino dettate dal canonico Angelo Bernardino Serlio. Il ciclo di tali effigi ha inizio dalla fascia sopra la finestra a serliana con la raffigurazione di *San Marco* mentre scrive il Vangelo e *Sant'Ermacora*, primo vescovo di Aquileia, che elegge *San Fortunato* come suo successore. Da qui, a partire dal registro più alto, si scende man mano verso quello inferiore che termina con il ritratto dell'arcivescovo Pietro Brollo (Tolmezzo, 1° dicembre 1933-Udine, 5 dicembre 2019)<sup>177</sup>. Altri spazi, lungo la parete del trono, sono ancora vuoti e rimangono disponibili per commemorare i futuri arcivescovi di Udine. I ritratti, in totale 118, rappresentano un importante documento storico che permette di conoscere i volti e le opere realizzate dai rappresentanti della Chiesa aquileiese e udinese dalle origini fino ai giorni nostri. Al Tiepolo, sono attribuiti i ritratti di alcuni vescovi sopra le porte di ingresso alla Galleria (Agapito e Benedetto), alla Cappella palatina (Augustino e Adelfo) e sulla porta murata (Marcelliano). Attribuiti, per l'eleganza del segno, al Tiepolo sono i cinque tondi dei sovrapporta raffiguranti le quattro *Virtù Cardinali* e la *Sapienza*, a monocromo su fondo giallo ocre contornate da motivi vegetali realizzati da Girolamo Mengozzi Colonna. I ritratti eseguiti dopo Dionisio Delfino vennero commissionati ad artisti molto validi attivi in Friuli tra il XVIII e XX secolo, ma

---

<sup>176</sup> Della Sala del trono se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 34-35.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. p. 59.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 44-46.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 99-101.

<sup>177</sup> Per un profilo dell'arcivescovo P. Brollo, vedasi: <<https://www.diocesiudine.it/mons-pietro-brollo-e-salito-al-cielo-lutto-nella-chiesa-friulana/>> (ultima consultazione il 05/02/22)

alcuni di quelli realizzati tra il Settecento e Ottocento subirono interventi di restauro, più o meno accorti tra i quali quelli del 1863, compiuti da Giacomo Lorio e Marco Bardusco. Tra gli altri elementi decorativi, si ricorda il fregio a monocromo giallino, al di sotto dell'ultima linea di ritratti, che vede raffigurati una serie di insegne religiose, tra le quali croci, pastorali, mitre ed altri oggetti sacri. Inoltre, dietro al trono, è presentato lo stemma dell'arcivescovo Pietro Zamburlini. All'arcivescovo Luigi Trevisanato, invece, si deve, la scelta di aver fatto affrescare il soffitto con *San Marco presenta San Ermacora a San Pietro* (cfr. FIG.43.1), dopo il crollo del 1855. Opera di Domenico Fabris, essa presenta, all'interno di una cornice, elementi architettonici di stile neoclassico, dove, sulla parte più alta della gradinata, San Marco presenta San Ermacora, vestito di bianco, a San Pietro, il quale viene ritratto a braccia allargate e con le chiavi. Al di sopra di loro, retta da una serie di angeli, è raffigurata la *Carità*.

### **La Cappella palatina**

Alla Cappella palatina (cfr. FIG.44) si accede dal portale a bugnato aperto esattamente di fronte al trono della sala attigua<sup>178</sup>. Voluta dal patriarca Francesco Barbaro nel 1593 con il soffitto a vela quadrangolare, durante il mandato di Dionisio Delfino, questo venne fatto abbassare rendendolo piatto. Utilizzata per particolari liturgie, la Cappella ha una struttura rettangolare. Sulla parete di fondo, l'altare a stucchi con putti e cherubini che reggono l'architrave e festoni è attribuito a Giovanni Maria Andreoli. Inserita al suo interno è la tela con *La Vergine con Bambino* di Palma il Giovane (cfr. FIG.44.1) eseguita, probabilmente, per il primo altare della Cappella, intorno al 1595. Il dipinto ritrae la Vergine seduta sulle nuvole, sostenuta da due angioletti, mentre regge il Bambino che la abbraccia<sup>179</sup>.

Decorati con motivi a stucco sono anche i due sovrapporta che immettono sulla piccola sacrestia retrostante, all'interno dei quali sono racchiusi due tondi con *Sant'Antonio da Padova e San Carlo Borromeo*. Attribuiti al Tiepolo, sono datati al 1732-1733.

---

<sup>178</sup> Della Cappella palatina se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 35-36.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. pp. 59-60.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 37-39.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 101-103; PASTRES, *Seicento...*, cit., pp. 221-304.; BERGAMINI, *Quaglio e Tiepolo in Friuli*, cit., pp. 371-390.

<sup>179</sup> MARIONI BROS, *Schede delle opere restaurate*, in *Il restauro come atto di fede...*, cit. pp. 60-62.

Posizionata sulla parete destra, è la tela dello stesso autore con *La Crocifissione e Santi*, del 1730-1735. Si tratta del dipinto che l'artista veneziano realizzò su commissione di Biagio Masolini per l'altare della cappella Masolina all'interno del Duomo di Udine e oggi conservata nel Museo. La struttura, lunga e stretta, mostra il Cristo in croce tra la Vergine e San Giovanni, con, in primo piano, San Biagio e la Maddalena. La prima coppia è presentata in un atteggiamento più contenuto, mentre, la seconda è ritratta in modo più intenso e patetico<sup>180</sup>.

Sul soffitto, invece, sono posizionate tre tele di Nicolò Bambini. Al centro è visibile *La vergine assunta con i santi Ermacora e Fortunato*. La Vergine, circondata da cherubini alati, è accompagnata alla base della composizione da San Ermacora, a sinistra, con mitra, pastorale e libro aperto, e da San Fortunato, a destra, in atteggiamento di contemplazione. Ai lati di tale dipinto, due tele più piccole e rettangolari presentano *Angeli e cherubini in volo*<sup>181</sup>.

Alla parete sinistra sono appesi *Gli Evangelisti Matteo, Marco, Luca e Giovanni* di Nicola Grassi (Formesano di Zuglio, 7 aprile 1682- Venezia, 6 ottobre 1748)<sup>182</sup>. Realizzati per la chiesa di Sant'Odorico di Flaibano, vennero portati in Museo nel 1998. I quattro Evangelisti sono descritti in modo realistico ponendo attenzione al dato emotivo ed espressivo dei personaggi. L'autore, nel presentare tali soggetti, intenti a scrivere i loro Vangeli, risalta i colori e i contrasti cromatici delle vesti e degli incarnati con gli sfondi neutri e scuri ma non privi di effetti chiaroscurali<sup>183</sup>.

## La Galleria degli ospiti

La Galleria degli ospiti (cfr. FIG.45-45.1) è l'ambiente lungo e stretto posto di fianco alla Cappella palatina e voluto dal patriarca Dionisio per accogliere gli ospiti prima di essere ricevuti nella Sala del trono<sup>184</sup>. A partire dal 1727 il Tiepolo vi affrescò una serie di scene

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 51-54.

<sup>181</sup> *Ibidem*, pp. 63-65.

<sup>182</sup> Per un profilo del pittore N. Grassi, vedasi: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultima consultazione il 05/02/22)

<sup>183</sup> BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 118-121.; MARIONI BROS, *Schede delle opere restaurate*, in *Il restauro come atto di fede...*, cit. pp. 55-57.

<sup>184</sup> Della Galleria degli ospiti se ne tratta nella seguente bibliografia: BIASUTTI, *Storia...*, cit., pp. 36-37.; MENIS, *Il Patriarca...*, cit. pp. 61-77.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Catalogo generale...*, pp. 25-31.;

tratte dalla seconda parte della Genesi, con le *Storie degli antichi patriarchi: Abramo, Isacco e Giacobbe*. Gli otto episodi, che si trovano inseriti in particolari architetture dipinte da Gerolamo Mengozzi Colonna, rappresentano, in ordine di vicenda narrata nel libro sacro, i seguenti momenti: *Abramo accoglie gli angeli nel querceto di Mamre*, *Sara rimproverata dall'Angelo*, *l'Angelo conforta l'egizia Agar* (cfr. FIG.45.2), *il Sacrificio di Isacco* (cfr. FIG.45.4), *il Sogno di Giacobbe* (cfr. FIG.45.3), *Rachele che nasconde gli idoli*, e, infine, i due monocromi con *Giacobbe lotta con l'Angelo* e la *Riconciliazione tra Esaù e Giacobbe*. Queste scene rappresentano la seconda fase del ciclo biblico che ha inizio nello Scalone d'onore con la narrazione della prima parte della Genesi (il Peccato originale alla base della nascita dell'umanità) e che termina con il *Giudizio di Salomone* nella Sala rossa (Salomone agisce secondo la giustizia di Dio, portando il regno di Israele all'apice del suo splendore). Nella Galleria, infatti, sono narrate le vicende dei primi patriarchi che, con la fede in Dio e il suo aiuto, diedero inizio alla formazione del popolo eletto.

Il primo episodio, affrescato proprio all'ingresso, sulla destra, mostra Abramo inginocchiato e con le mani giunte che ascolta e accetta l'annuncio dei tre angeli, in piedi sulla nuvola, che gli rivelano che sarà prossimo alla paternità nonostante l'età avanzata. Collegata a questo episodio, è la scena sul fondo della Galleria nella quale la moglie di Abramo, Sara, incredula, ride alla notizia che ha sentito origliando alla porta e per questo viene rimproverata dall'Angelo. Interessante è la resa contrastante tra, da un lato, la semplicità nell'ambientazione povera e il volto anziano e sdentato di Sara, e, dall'altro, la ricchezza dell'abito della donna, simbolo della sua nobiltà d'animo. Di particolare interesse è la resa minuziosa della veste damascata dell'Angelo che rende la sua figura seducente.

I prossimi tre episodi sono leggibili sul soffitto. Nel primo ovale a nord, leggermente ruotato per ovviare a un restringimento del soffitto, è raffigurato il momento in cui l'Angelo indica il cammino ad Agar, schiava di Abramo, la quale, con il figlio Ismaele, era stata cacciata da Abramo nel deserto. Al centro del soffitto, invece, è presentato l'episodio nel quale Abramo, sulla sinistra, è pronto a sacrificare Isacco, sull'ara di pietra, ma viene bloccato dall'arrivo dell'Angelo. Sulla destra, tra i cespugli, è visibile l'ariete

---

BERGAMINI, MARIONI BROS, *Guida breve...*, cit., pp. 105-119.; PASTRES, *Seicento...*, cit., pp. 221-304.; BERGAMINI, *Quaglio e Tiepolo in Friuli*, cit., pp. 371-390.



che, come indica il testo biblico, verrà sacrificato al posto del giovane. Nell'altro ovale, è raccontata la quinta scena, nella quale Giacobbe giace addormentato e sogna una scala che porta al cielo, piena di angeli e Dio che gli promette una lunga discendenza.

Ritornando alla parete centrale, la sesta scena descrive un episodio non molto noto. Costruito su un impianto quasi teatrale grazie all'arco di proscenio circondato da festoni con foglie dorate e fiori, la scena mostra, al centro, Labano, sua figlia Rachele con il marito Giacobbe e il loro figlio Giuseppe. Giacobbe, Rachele e tutto il seguito sono giunti dalla terra di Canaan alla montagna di Galaand dove incontrano Labano. A lui Rachele sta nascondendo, sotto la veste, i *tarafin*, delle statuette di divinità familiari il cui possesso assicura il diritto di ereditarietà. La scena, tuttavia, si anima grazie alla presenza di altri personaggi. Sulla destra, sotto la tenda, sono riconoscibili Lia, la prima moglie di Giacobbe, che tiene l'anfora; la sua schiava Zilpa; un fratello di Labano e vari figli di Giacobbe da cui avranno origine le dodici tribù di Israele. Sulla sinistra, invece, dà spalle allo spettatore Bila, schiava di Rachele, con Dan, Neftali e Giuda al quale Giacobbe trasmetterà l'eredità e dalla cui tribù nasceranno Davide, Salomone e Gesù. Di difficile interpretazione, la scena è presentata dal Tiepolo in modo pacato, privo di drammaticità e quasi come un momento di intima quotidianità. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che il Tiepolo abbia ritratto sé stesso nel volto di Giacobbe, la moglie Cecilia Guardi in quello di Rachele e, infine, il figlio Domenico in quello di Giuseppe. Interessante è il paesaggio che, sulla sinistra, ricorda le montagne friulane, e, sulla destra, gli ambienti e animali tipici del Medio Oriente. Le ultime due scene sono raffigurate a monocromo violetto con lueggiate di bianco su fondo oro. La settima, a destra dell'episodio appena descritto, presenta Giacobbe lottare con l'Angelo sulla riva del fiume Jabbok. Al termine dello scontro l'Angelo stesso lo consacra a progenitore delle dodici tribù di Israele. L'ultima, a sinistra, vede Esaù e Giacobbe abbracciarsi e, con tale riconciliazione, Giacobbe viene pubblicamente riconosciuto come capostipite.

A completare la decorazione sono le sei *Profetesse* dell'Antico e Nuovo Testamento che rappresentano coloro le quali hanno saputo conoscere in anticipo le sorti dell'umanità. Sulla parete principale sono raffigurate Maria e Debora. La prima, sorella di Aronne, chiamò altre donne e intonò inni al Signore dopo che seppe che i soldati del Faraone erano stati travolti dal mare. La seconda, moglie di Lapidoth, cantò le lodi a Dio per la morte di Sisara. Sulla parete verso la strada, tra le finestre, sono raffigurate Anna, figlia di Fanuele,

che narrava già la nascita del Salvatore; Elisabetta, madre di Giovanni Battista; Anna, madre di Samuele, la quale votò al Signore suo figlio e, infine, Holda, moglie di Sallum, che intonò la salvezza concessa al re di Giuda. Infine, a celebrazione del patriarca committente, di fronte all'episodio di Rachele è presente un ritratto di Dionisio e sopra le porte, il suo stemma.

L'intero ciclo affrescato dal Tiepolo, che narra la storia della salvezza si collega anche ad altri temi. Tra essi, uno dei più importanti è l'allusione alla legittimità dell'eredità patriarcale. Infatti, gli episodi che riguardano Giacobbe, i quali rimandano alla legittimazione della sua investitura, creano un'associazione con l'eredità del patriarcato di Aquileia a Udine. Nel *Sogno di Giacobbe*, la scala che raggiunge il cielo ricorda, infatti, le origini apostoliche della Chiesa di Aquileia. Così, la *Lotta con l'angelo* allude all'atto con il quale il patriarca Marino Grimani decise di far diventare Udine la nuova sede patriarcale nel 1524. Collegato a questo episodio, la *Riconciliazione tra Esau e Giacobbe* si riferisce all'antica relazione tra le due città che portò Aquileia a riconoscere in Udine la sua unica erede. Infine, la scena con *Rachele che nasconde gli idoli* ricorda il trasferimento dei titoli patriarcali da Aquileia a Udine. Di fronte a tale episodio, infatti, è posto il ritratto di Dionisio Delfino. Alcuni studiosi, pertanto, hanno dato a questa scena un significato storico e politico secondo il quale il patriarca avrebbe voluto rappresentarsi come un diretto discendente di coloro che hanno dato origine alla Chiesa cristiana e riaffermare, dunque, il potere del patriarcato che era messo in dubbio, in quegli anni, da Vienna, Gorizia e dalle diocesi di lingua tedesca.

Da un punto di vista artistico, la Galleria degli ospiti rappresenta un importante tappa nell'attività pittorica del Tiepolo. La struttura lunga e stretta della Galleria ha costretto il pittore a organizzare lo spazio adottando nuove soluzioni. L'effetto che ne deriva è di pienezza di figure e colori. Questi ultimi diventano molto luminosi e chiari sulla parete principale e più caricati nel soffitto, per ovviare alla mancanza di luce diretta proveniente dall'esterno. Interessanti sono le note paesaggistiche e agli abiti dei personaggi che richiamano al dato reale contemporaneo dell'epoca in cui sono stati realizzati.

### **V.3 Valorizzazione e fruizione**

Visitando il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo si ripercorrono secoli di storia e di arte. Se già prima degli eventi sismici l'arcivescovo Alfredo Battisti aveva espresso come desiderio il trasferimento del Museo Diocesano dal Seminario Arcivescovile al Palazzo Patriarcale, la catastrofe dei terremoti rallentò il trasloco in questa sede. Infatti, furono necessari quasi vent'anni perché la dimora arcivescovile potesse diventare la nuova sede museale. La storia del Palazzo si intrecciò, così, con gli avvenimenti storici più recenti. Le opere esposte al primo piano del Palazzo, infatti, sono state raccolte dall'allora Museo Diocesano d'Arte Sacra nel corso della sua attività prima e dopo i sismi del 1976. A testimoniare, ancora oggi, quell'evento traumatico, sono alcune opere oggi qui custodite per permetterne una conservazione e fruizione adeguate. Prima però di ricordarle, è giusto ripercorrere a ritroso alcuni momenti significativi che, a partire dal 1976 fino agli anni più recenti, hanno avuto un ruolo fondamentale per la diffusione della conoscenza di queste opere d'arte e che hanno visto il Museo direttamente coinvolto nella loro organizzazione.

#### **V.3.1 Le mostre d'arte come strumento di conoscenza e valorizzazione del patrimonio**

Il Museo Diocesano d'Arte Sacra e il Centro di Catalogazione e Restauro, poco tempo dopo le prime scosse, si attivarono per allestire alcune importanti mostre. La prima, dal titolo significativo *Capolavori d'arte in Friuli. Una cultura da salvare*, si tenne presso la Villa Manin dal 5 settembre al 31 dicembre 1976. Questa venne organizzata in collaborazione con le Biennali d'Arte antica di Udine, dirette da Aldo Rizzi, e con la Soprintendenza del Friuli-Venezia Giulia. Gli organizzatori scelsero di dare priorità all'esposizione di opere d'arte locali perché fosse fatta luce sulla quantità e la qualità del patrimonio artistico friulano e sui danni che i sismi avevano causato. La prima sezione, *Capolavori d'arte in Friuli*, infatti, propose 95 opere d'arte (codici manoscritti, sculture e opere lignee, dipinti e oreficerie) rappresentative dell'arte locale e risalenti al periodo storico compreso tra il Trecento e il Novecento. La seconda parte, invece, venne dedicata all'arte ferita. Una serie di fotografie, infatti, illustrò i danni inferti dalle scosse sia ad alcune opere mobili (sculture in legno e in pietra e dipinti) che a strutture architettoniche come chiese, abbazie, pievi, castelli e cinte murarie. Far conoscere il patrimonio artistico della Regione doveva essere il primo passo attraverso il quale i Friulani, ma non solo,

avrebbero potuto sviluppare una coscienza collettiva sul significato storico e culturale di queste testimonianze e agire per salvare parte della loro storia.

Il secondo evento importante coinvolse il Museo di Udine e il Museo Diocesano di Vienna. La mostra *Friaul lebt- 2000 Jahre Kultur im Herzen Europas* (Friuli vive- 2 000 anni di civiltà nel cuore dell'Europa) venne proposta da Walter Horn, presidente del Comitato carinziano di aiuti per il Friuli e fu supportata dagli arcivescovi König e Battisti, rispettivamente di Vienna e di Udine, che diffusero la notizia con due conferenze stampa il 2 e l'11 dicembre 1976. Lo scopo fu quello di raccogliere fondi utili alla ricostruzione di edifici sacri in Friuli attraverso questa mostra itinerante che espose quasi un centinaio di opere (oreficerie, sculture in pietra e in legno, corredi e dipinti), provenienti da musei e collezioni private e risalenti dall'epoca preistorica all'età moderna. La mostra, che voleva ricordare e sancire il legame religioso, storico e artistico con la città austriaca, venne organizzata in Italia dal Museo Diocesano di Udine e, in Austria, dal Dom-und Diözesanmuseum di Vienna. L'esposizione venne inaugurata il 4 maggio 1977 presso il monastero di Dürnstein e proseguì nei mesi successivi in altre città austriache. Dal 9 dicembre 1977 al 15 gennaio 1978 fu ospitata alla Künstlerhaus di Vienna; dal 22 gennaio al 12 marzo 1978 a Klagenfurt, presso la Kärntnerlerhaus. Successivamente, dal 18 marzo al 1 maggio venne presentata al Landesmuseum di Bregenz e, infine, a Salisburgo, presso il Diözesanmuseum dal 6 maggio al 15 ottobre 1978. Dopo più di un anno di trasferta, le opere ritornarono nelle loro sedi e il ricavato venne donato per la ricostruzione del Duomo di Venzone<sup>185</sup>.

Curata da Giuseppe Bergamini, attuale direttore del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, fu la mostra *Civiltà friulana di ieri e di oggi* allestita presso la Villa Manin. Inaugurata il 10 maggio, rimase nella sede fino al novembre 1980 per poi, dal 1982, essere ospitata in numerose città italiane ed estere. La Fogolârs Federation of Canada<sup>186</sup> aveva richiesto alla Regione che fosse organizzata un'esposizione che potesse divulgare vari aspetti della cultura friulana. Vennero così convocati studiosi ed esperti di molteplici

---

<sup>185</sup> Delle mostre post sismi se ne tratta nella seguente biografia: A. RIZZI, *Capolavori d'arte in Friuli. Una cultura da salvare*, cit. pp. 11-134 e pp. 5-56.; G.C. MENIS, *La riappropriazione sociale dei beni culturali, in Un Museo nel terremoto*, cit., pp. 23-26.; PASTRES, *La salvaguardia e la conoscenza...* (2016), cit., pp. 31-88.; IDEM, *La salvaguardia e la conoscenza...* (2019), cit., pp. 9-54.

<sup>186</sup> Per ulteriori informazioni sulla federazione si consulti il sito:  
<<https://www.fogolarsfederation.com/index.php>> (ultima consultazione 27/05/22)

settori (storia, letteratura, lingua, tradizioni popolari, toponomastica, economia, arte ed emigrazione) che diedero origine a un'eloquente antologia. Dopo la presentazione in Friuli, la mostra, organizzata dalla Società Filologica Friulana e il cui catalogo venne tradotto in sette lingue (oltre all'italiano e friulano, anche inglese, francese, tedesco, spagnolo e portoghese), fu allestita in altri centri italiani e in importanti città europee, canadesi, statunitensi, latino-americane ed australiane. Anche questa esposizione si inserì nel contesto più ampio del supporto alla ricostruzione del Friuli.

La Villa Manin di Passariano venne scelta anche successivamente come sede per la *Mostra della scultura lignea in Friuli* qui presentata dal 18 giugno al 31 ottobre 1983. L'esposizione venne organizzata dal Centro di Catalogazione e Restauro, dalla Soprintendenza del Friuli-Venezia Giulia e dalle Biennali di Arte antica che decisero di presentare al pubblico circa una sessantina di opere lignee. La volontà del personale coinvolto fu, non soltanto quella di divulgare la conoscenza di questo patrimonio, tipico della regione e il più colpito dai sismi, ma si pose come obiettivo anche quello di analizzare e approfondire la questione del restauro del materiale ligneo. Infatti, vennero esposte opere, ancora in corso di restauro o restaurate dalla Soprintendenza e dal Centro. Alcune di esse erano state vittime dei sismi e vennero trasportate dai rispettivi laboratori proprio in occasione dell'esposizione, altre, invece, pur non essendo state coinvolte nei danni delle scosse, riuscirono ad essere recuperate e restaurate per renderle ancora fruibili testimonianze del passato artistico della regione. L'allestimento della mostra, infatti, permise di osservare esempi di opere lignee come sculture, stalli, ancone, cori, altari, polittici, trittici, compresi tra la fine del XI e l'inizio del XVIII secolo<sup>187</sup>.

Intorno alla fine degli anni Ottanta, il Palazzo Arcivescovile riuscì ad essere restaurato secondo le nuove funzionalità richieste così da ospitare la residenza dell'arcivescovo all'ultimo piano e aprire il primo e il secondo al pubblico, inaugurando così il nuovo Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo nel 1995. Tra gli svariati e importanti compiti, parte fondamentale del suo ruolo fu quello di salvaguardare le opere sotto la sua tutela. Fin dagli inizi dell'attività, il Museo venne dotato di un laboratorio di restauro al piano

---

<sup>187</sup> PASTRES, *La salvaguardia e la conoscenza...* (2016), cit., pp. 31-88.; IDEM, *La salvaguardia e la conoscenza...* (2019), cit., pp. 9-54.; RIZZI, *Mostra della scultura lignea in Friuli...* cit. pp. 11-50.

terra dove, i restauratori hanno svolto e continuano a effettuare servizi di manutenzione ordinaria per le opere esposte al pubblico e quelle conservate nei depositi.

A testimoniare l'importanza del restauro nell'azione di tutela e salvaguardia dei beni museali è stata la mostra intitolata *il Restauro come atto di fede* del 2001. L'esposizione ha voluto rendere noti al pubblico i lavori di restauro e ripristino eseguiti da una squadra esperta di restauratori nei primi cinque anni di attività su opere del Palazzo Arcivescovile e sui beni acquisiti dal Museo. I beni coinvolti riguardarono la scultura lignea, i dipinti e i vetri della collezione Ciceri. Tra le opere di scultura lignea si ricordano la *Dormitio Virginis* dell'oratorio di San Giuseppe di Artegna, oggi esposta nella sala II. Nella sala III, invece, sono visibili *San Giacomo e San Bartolomeo*, provenienti dalla chiesa dei Santi Giacomo e Bartolomeo apostoli di Camino di Buttrio, e *San Valentino* della chiesa parrocchiale di San Vitale martire di Muzzana del Turgnano. Per concludere l'elenco delle sculture lignee restaurate, nella sala IV, si rammentano *San Paolo*, della chiesa di Sant'Andrea apostolo di Madrisio di Fagagna e *La Madonna col Bambino e Giovanni Evangelista*, giunti dalla chiesa di San Giovanni Evangelista di Galleriano. Per quanto concerne i dipinti, devono essere citati il *San Diego d'Alcalà* di Alessandro Maganza, al primo piano del Museo; *La Crocifissione e Santi* di Giambattista Tiepolo, che, con *I quattro Evangelisti* di Nicola Grassi e *La Vergine con il Bambino* di Palma il Giovane decorano la Cappella Palatina. Qui, anche *La vergine assunta con i santi Ermacora e Fortunato e Angeli e Cherubini in volo* di Nicolò Bambini sono stati restaurati e presentati per la medesima occasione. Dello stesso autore, furono oggetto di restauro anche i teleri della Biblioteca con il *Trionfo della Sapienza Divina*, i quattro sovrapporta e i ritratti dei membri del casato Delfino.

Di pochi anni successiva è la mostra *Capolavori salvati. Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*. In occasione dei trent'anni dagli eventi sismici del 1976, il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo promosse una mostra che potesse ricordare l'operato del Museo stesso, del Centro di Catalogazione e Restauro e della Soprintendenza nel recupero e restauro dei beni terremotati. La mostra, infatti, espose all'incirca una trentina di beni che riuscirono ad essere salvati. Si tratta di opere lignee come sculture e altari e di dipinti sia su tela che su tavola. Del lungo elenco, tre sono le opere che fanno parte della collezione permanente attuale. Per la scultura lignea, si deve ricordare la già nominata *Dormitio Virginis*. Per quanto concerne i dipinti, invece, si elencano le due tele

di Giovanni Battista Grassi con *San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri* e *San Lorenzo davanti al prefetto di Roma* della pieve di San Lorenzo in Monte a Buja.

L'importanza data al ruolo del restauro nel restituire una corretta leggibilità e approfondire le conoscenze sul patrimonio e la volontà di ricordare ciò che sconvolse il Friuli e i Friulani rimase ed è una costante nelle attività svolte dal Museo. Nel 2016 infatti, l'ente museale, in collaborazione con la Deputazione di Storia Patria per il Friuli, organizzò la mostra *dalla polvere alla luce. arte sacra nel terremoto 1976-2016*. Quarant'anni erano passati dagli eventi sismici e, pertanto, si rese necessario non solo fare un bilancio delle operazioni eseguite nell'immediato post sisma, ma, in particolare, delineare quelli che sono stati i successivi sviluppi in merito alle tecniche di prevenzione dei rischi sismici sulle opere d'arte mobili. Così, alla sezione fotografica che ricorda i danni causati dai sismi, si uniscono i contributi degli studiosi che descrivono le azioni intraprese nel processo di ricostruzione e riappropriazione del patrimonio culturale in generale e, in particolare il ruolo svolto da parte del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo<sup>188</sup>.

Le mostre qui esposte rappresentano alcuni degli eventi culturali che dopo il 1976 vennero promossi per non dimenticare la tragedia del terremoto e per valorizzare l'operato di esperti e volontari nel recupero di questo patrimonio ricostruito. In particolare, si è visto quanto il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo ebbe un ruolo fondamentale nella tutela di questi beni salvati e nella loro promozione e valorizzazione. La sua storia si lega al Palazzo Patriarcale che può essere considerato sia il contenitore che custodisce, attraverso i beni in esso contenuti, secoli di arte e storia ma, allo stesso tempo, un contenuto, perché esso stesso è un monumento storico di ineguagliabile importanza storica, artistica, religiosa e culturale. Il piano nobile, con gli affreschi del Tiepolo e la Biblioteca Delfiniana, è ciò che rimane maggiormente impresso nel visitatore. I colori degli affreschi dipinti, l'abbondanza di stucchi, la presenza di teleri e la maestosità delle strutture lignee della Biblioteca impressionano i visitatori che si sentono immersi in un'atmosfera vivace

---

<sup>188</sup> MENIS, MARIONI BROS, *Il restauro come atto di fede...*cit. pp. 5-7 e pp. 18-92.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Capolavori salvati, Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*, cit., pp. 36-148.; PASTRES, *La salvaguardia e la conoscenza...* (2016), cit., pp. 31-88.; NOBILE, *A quarant'anni dal terremoto: esperienze, gestione e prospettive future...*cit., pp. 89-120.

e piena di colori. Più mesto e contenuto, invece, è l'effetto scenico dell'allestimento al primo piano dove sono conservate le opere raccolte dal Museo dalle origini della sua attività. Infatti, in questo piano, i toni si fanno più soffusi, più pacati quasi a voler riproporre un'ambientazione sacrale simile a quella dei luoghi di culto di origine. Qui sono custoditi oggetti che vennero presentati, in occasione di varie mostre precedenti e, soprattutto, successive ai sismi, come rilevanti testimonianze della cultura artistica friulana.

Nella Saletta delle oreficerie, la *Copertura di Evangelario* che proviene dalla Pieve di San Pietro di Carnia (Zuglio) e *La Benedizione (Madonna in trono con Bambino)* di Odorico Politi, collocata sulla parete verso la strada, sono entrambe ricordate in occasione della mostra *Capolavori d'arte in Friuli* del 1976 e oggi sono qui conservate e fruibili da parte del pubblico. Allo stesso modo, nel percorso delle sei sale dedicate alla scultura lignea, trovano posto esempi importantissimi di opere che rendono particolarmente interessante e degno di nota il patrimonio ligneo friulano. Riconosciute anch'esse come capolavori d'arte e descritte nella mostra del 1983 sono il *San Nicolò*, proveniente dalla chiesa di San Nicolò di Majaso e la *Santa Eufemia* dalla chiesa omonima di Segnacco, entrambe contenute nella prima sala e il *Redentore* di Giovanni Martini, nella sala III<sup>189</sup>.

### **V.3.2 I beni terremotati nella fruizione museale attuale**

Oltre a questi e agli altri capolavori, donati dalle comunità o prelevati dai luoghi originari per motivi di conservazione e tutela, sono presenti anche altre opere che testimoniano, questa volta, l'evento che ha profondamente cambiato il Friuli e che ha avuto un forte impatto sui Friulani. Si tratta, infatti, dei beni che, dopo le sequenze sismiche, si scelse di portare qui perché potessero continuare a vivere. Infatti, sono numerose le opere che riuscirono ad essere salvate e che oggi sono fruibili in questa sede<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> RIZZI, *Capolavori d'arte in Friuli. Una cultura da salvare...* cit. pp. 11-134 e pp. 5-56.; IDEM, *Mostra della scultura lignea in Friuli...*cit. pp. 54-202;

<sup>190</sup> Dei beni terremotati esposti nella collezione permanente se ne tratta nella seguente bibliografia: MENIS, MARIONI BROS, *Inventario...*in *Un museo nel terremoto*, cit., pp. 31-348.; RIZZI, *Mostra della scultura lignea...*cit. pp. 54-202.; BERGAMINI, MARIONI BROS, *Capolavori salvati...*cit., pp. 36-148.; NOBILE, *A quarant'anni dal terremoto...*cit., pp. 89-120.



Delle opere pittoriche si ricordano i due dipinti del 1553 di Giovanni Battista Grassi con *San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri* e *San Lorenzo davanti al prefetto di Roma*. Provenienti dalla pieve di San Lorenzo in Monte di Buja, furono portate insieme al *Martirio di San Lorenzo* nella chiesa di San Francesco il 19 maggio 1976. Quest'ultimo dipinto, dopo il restauro del 2004, venne ricollocato nella sede originaria come pala per l'altare maggiore mentre i due laterali rimangono oggi esposti in Museo.

Si è visto come, tuttavia, i sismi e i successivi studi abbiano fatto luce sul ricco patrimonio rappresentato dalla scultura lignea. L'allestimento permanente del Museo, infatti, non poteva e non può tralasciare questo aspetto così rilevante del patrimonio artistico regionale. Le sei sale, infatti, in ordine cronologico, espongono, al pubblico, capolavori dell'arte dell'intaglio. Anche in questa sezione, quindi, al visitatore è offerta la possibilità di osservare alcune opere che riuscirono ad essere recuperate.

Un esempio nella prima sala è la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Lorenzo in Monte di Buja dove oggi è presente una copia. Proveniente dallo stesso luogo e qui conservata nella sala IV è la coppia di *Angeli ceroferari* di Giovanni Antonio Agostini.

Mentre per queste opere non ci sono particolari indicazioni sulla loro storia e sul recupero che ne è stato fatto, un pannello esplicativo omaggia e rende note alcune sculture lignee conservate nella sala II, dedicata al primo Rinascimento. Qui, infatti, sono custoditi tre complessi scultorei che sono diventati il simbolo dell'arte salvata dalle macerie.

Il primo complesso è ciò che rimane dell'*Altare della Maternità* della chiesa di San Giovanni Battista a San Tomaso di Majano. Esso giunse in pezzi nella chiesa di San Francesco il 14 maggio 1976 insieme agli altri due altari della stessa chiesa, uno dedicato al santo titolare e accompagnato da due tele attribuite a Giovanni Maria Furnio e l'altro denominato *Altare della Pietà*. Quest'ultimo è ritornato come altare centrale nella chiesa ricostruita, il secondo, invece, si trova nei depositi del Museo e il primo è esposto al pubblico. Il pannello esplicativo mostra, attraverso una foto precedente il 1929, la disposizione dei tre altari nella chiesa. I motivi che determinarono la scelta di custodire questo complesso nel Museo furono molteplici. Il primo problema, infatti, riguardò la necessità di evitare che il complesso scultoreo potesse essere trafugato nuovamente come era accaduto nel 1929 quando le due sculture dei santi Volfango e Lorenzo vennero rubate (quest'ultima venne ritrovata molti anni dopo). Il secondo fattore, invece, fu determinato

dal fatto che lo stato di conservazione delle opere e, in particolare, della struttura architettonica che le conteneva, era troppo precario. Si è scelto, pertanto, che le sculture rimaste, restaurate negli anni Ottanta (con l'ultimo recupero estetico del *Cristo Redentore* effettuato tra il 2010 e il 2011) fossero conservate adeguatamente nella sede museale per evitare che potessero essere ulteriormente disperse o subire altri danni.

Lo stesso giorno, il 14 maggio 1976, venne trasportata nella chiesa di San Francesco anche il rilievo con la *Dormitio Virginis* originario della chiesa di San Giuseppe di Artegna. Quest'opera testimonia due aspetti fondamentali. Da un lato, rammenta l'importanza del Museo nel divenire la nuova casa per quelle opere che non possedevano più un luogo dove rientrare. Nel caso specifico, infatti, l'oratorio privato di San Giuseppe non venne più ricostruito dopo i sismi. Dall'altro, lo studio attento e il restauro conclusosi intorno al 2000 hanno messo in luce come l'azione del restauro possa molto spesso restituire all'antico splendore opere prima non riconosciute per il loro importante valore storico e artistico.

Dopo le scosse di settembre, l'11 ottobre 1976, venne trasferita al centro di raccolta di San Francesco la pala d'altare di Domenico da Tolmezzo proveniente dalla pieve di Santa Maria Maddalena di Invillino. L'opera venne restaurata nel 1982 dalla Soprintendenza ma, considerando l'alto valore artistico e la paura che il complesso scultoreo potesse essere oggetto di furto, la comunità stessa di Invillino richiese che l'originale fosse conservato in Museo. Nella sede originaria, infatti, si trova una copia realizzata per la fruizione devozionale tra il 1996 e il 1997 da Engelbert Demetz e altre maestranze. Infatti, precedentemente, anche altre opere erano state trafugate dai loro ambienti di culto. Nella stessa sala, sono visibili *San Sebastiano* e *San Rocco*, uniche due sculture rimaste dalla pieve di San Floriano a Illegio. Allo stesso modo, l'uso della copia nei luoghi di origine è stato scelto anche da parte di altre comunità. Queste, infatti, riconosciuto l'alto valore artistico, constatarono che, per l'uso devozionale che doveva esserne fatto, anche una copia, fedele ma non con la presunzione di imitare l'originale, avrebbe comunque potuto veicolare adeguatamente il messaggio religioso. Infatti, sono custodite in Museo anche altri originali che sono stati acquisiti nel corso del tempo dall'ente museale. Sempre nella sala II si ricorda il *San Mauro abate* della chiesa di San Mauro a Nimis. Nella prima sala, invece, sono gli originali di copie il *Crocifisso tabulato* della chiesa di San Floriano martire di Sanguarzo, la *Madonna col Bambino* proveniente dalla chiesa di San Nicolò a

Vuezzis, la già nominata *Madonna con Bambino* di San Lorenzo in Monte a Buja e, infine, il capolavoro della *Santa Eufemia* di Segnacco.

Quest'ultima descrizione permette di riflettere su alcuni aspetti che hanno contribuito a dare origine al Museo e continuano ad animarne lo spirito. Di fronte alla catastrofe del terremoto tutta la comunità friulana scelse di ripartire dai beni culturali. Davanti al rischio di perdere queste testimonianze storiche, culturali e artistiche si avvertì la necessità di agire. Agire, tuttavia, non significò semplicemente recuperare questi beni in modo provvisorio ma, piuttosto, salvaguardarli in previsione del futuro. Ecco allora che la sfida mossa dalla tragedia fu vinta. Gli uomini e le donne di allora riuscirono, non solo a non perdere ciò che la Storia aveva loro consegnato ma furono in grado di offrirlo a quella Storia che sarebbe arrivata successivamente. Il Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo rappresenta questa Storia che è fatta di passato ma, soprattutto, di futuro. Le sue opere raccontano, parlano ai visitatori di oggi di quello che c'è stato e, come una luce costante, il Museo illumina la memoria di quel 1976 che tanto sconvolse il Friuli e il mondo intero. Così scrisse nell'ormai lontano 1979 l'attuale direttore Giuseppe Bergamini: «Diranno, queste opere, della travagliata storia del Friuli; diranno del lungo e sofferto processo artistico; parleranno ad una comunità allargata e saranno, nello stesso tempo, valida testimonianza del nostro passato, simbolo di speranza per il nostro futuro<sup>191</sup>».

---

<sup>191</sup> BERGAMINI, *Tutela recupero e promozione del patrimonio artistico friulano...cit.*, p. 72.



## CAPITOLO VI

### L'uomo e la catastrofe naturale

La Terra è un pianeta attivo che subisce continuamente mutamenti dovuti a complesse dinamiche interne ed esterne ad esso. Le attività endogene comprendono fenomeni che riguardano l'origine, l'evoluzione e la risalita del magma, come, ad esempio, i vulcani e, tutti quei fenomeni che modificano la Crosta terrestre, come i terremoti (in modo improvviso) o come i movimenti delle masse continentali (che avvengono in tempi geologici molto più lunghi). Per quanto riguarda, invece, le attività esogene queste comprendono gli effetti dell'atmosfera, delle acque marine e continentali e in parte degli organismi, sulla superficie terrestre. Rientrano in questa categoria le frane, le alluvioni e le valanghe.

L'Italia è un Paese giovane e gli effetti dei fenomeni endogeni ed esogeni, di cui è sempre stato oggetto, sono risultati spesso catastrofici non solo per le condizioni geofisiche che rendono vulnerabile il territorio ma anche per la presenza di infrastrutture storiche spesso molto fragili. Inoltre, l'alta densità di popolazione si lega inevitabilmente alla necessità di sostentamento che ha aumentato, di conseguenza, l'azione di sfruttamento del territorio rendendolo sempre meno adatto a resistere a fenomeni naturali più gravi.

L'uomo, infatti, nei confronti della natura ha avuto e continua ad assumere molteplici atteggiamenti. Da un lato, apprezza la natura per la bellezza dei paesaggi e per l'abbondanza di quanto può offrire. Tuttavia, nel corso degli ultimi secoli, si è visto quanto l'uomo abbia cercato e stia tutt'ora tentando di modificare l'ambiente in cui vive per rispondere alla cieca volontà di supremazia sull'ordine naturale delle cose. La natura, da luogo ameno e, in un certo senso, quasi sacro e degno di rispetto, è diventata un organismo sempre più controllato, modificato e sfruttato all'insegna della produttività e della crescita economica. Ad ogni modo, è proprio quando la natura non riesce più ad essere controllata e si manifesta in tutta la sua potenza che la si considera come qualcosa di negativo e crudele, addossandole la colpa di aver modificato il corso quotidiano della vita degli uomini. Ecco, quindi, che si parla di catastrofe o calamità.

Questo concetto, tuttavia, necessita di una spiegazione. In natura, infatti, non esiste la calamità. I cambiamenti di stato che avvengono sulla superficie terrestre non sono altro

che l'esito di processi endogeni ed esogeni che modificano gli equilibri preesistenti originandone di nuovi.

L'idea di catastrofe, pertanto, è una considerazione puramente umana. Un evento che in natura si verifica normalmente, nel momento in cui coinvolge direttamente e in modo negativo l'uomo, viene percepito come qualcosa al di fuori dall'ordinario e, quindi, come un fenomeno catastrofico. A seconda, infatti, dell'impatto che provoca nei confronti dell'uomo e della sua normale quotidianità, assume un'importanza e un ruolo più o meno rilevante all'interno della comunità colpita<sup>192</sup>.

Sicuramente, però, il fenomeno naturale definisce, con la sua manifestazione, un prima e un dopo. In particolare, in seguito all'impatto dell'evento naturale su una società organizzata, questa si ritrova spaesata e assume un atteggiamento di agitazione, paura, sconforto e tristezza. Dopo la prima fase di emergenza, infatti, segue il momento della riorganizzazione e della ripresa, con la ricostruzione di ciò che è andato perduto. Questo periodo può essere più o meno lungo a seconda della gravità della situazione e delle risorse disponibili da poter usare per la ripartenza. Generalmente, però, si tratta di un periodo piuttosto lento, in cui la società coinvolta deve fare i conti con ciò che è rimasto e con quello che deve essere progettato per il futuro<sup>193</sup>.

Il caso dell'Italia è emblematico. Terremoti, eruzioni vulcaniche, frane, alluvioni hanno interessato tutta l'Italia, fin dai tempi di cui si ha memoria. L'impatto di questi eventi naturali, tuttavia, non riguarda solamente la Comunità di individui ma si allarga anche al contesto urbano. Secoli di costruzioni, distruzioni e ricostruzioni caratterizzano le città e i piccoli borghi che altro non sono che esempi di come l'uomo di fronte alla catastrofe naturale abbia sempre cercato di porvi rimedio. L'uomo che modifica la natura perché, dopo che è stato sopraffatto la sua potenza, deve ritornare all'ordine, alla normalità di tutti i giorni è l'effetto che segue a ogni evento naturale di una certa intensità. A volte si è cercato di recuperare ciò che era possibile, altre volte, invece, si è ritenuto più opportuno demolire e ricostruire in luoghi più sicuri ciò che la furia della natura aveva spazzato via.

---

<sup>192</sup> Del concetto di catastrofe naturale se ne tratta nella seguente bibliografia: B. MARTINIS, *Le calamità naturali in Italia. Origine, prevenzione e rimedi*, Milano, Mursia Editore, 1987, in particolare, vedasi, pp. 7-23 e 180-191.; C. TOSCO, *Dopo le catastrofi: ripartire dal paesaggio*, in *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, a cura di C. Belmonte, E. Scirocco, G. Wolf, Venezia, Marsilio Editori, 2019, pp. 45-55.

<sup>193</sup> C. BELMONTE, E. SCIROCCO, *La storia dell'arte nelle città post-catastrofe: indagini, metodi e prospettive transdisciplinari*, in *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, cit., pp. 9-27.

Sicuramente, però, stratificazioni di macerie e sedimenti sono state spesso motivi di ulteriore peggioramento della risposta edilizia e urbana ai fenomeni naturali più recenti<sup>194</sup>.

In particolare, di tutti i gli eventi naturali che hanno piegato e che mettono in ginocchio l'Italia, gli eventi sismici rappresentano una porzione molto rilevante. Il nostro Paese, infatti, trema continuamente. Anche se spesso accade in modo impercettibile, non sono mancati, tuttavia, episodi gravissimi che hanno lasciato il segno nella nostra memoria.

Tutta l'Italia è interessata da attività sismiche, più o meno intense. Le aree dove l'intensità è maggiore si trovano lungo le Alpi Meridionali che coinvolgono il Friuli e parte del Veneto; nella Liguria occidentale, lungo l'Appennino Settentrionale, nella Puglia settentrionale e, in particolare, lungo la fascia dell'Appennino Centro-Meridionale che comprende le regioni di Umbria, Lazio, Abruzzo, Campania, Basilicata, per poi proseguire in Calabria e in Sicilia orientale e parte di quella occidentale. Nell'ultima decina di anni, proprio la fascia appenninica centro-meridionale è stata interessata da gravi terremoti. A partire da quello aquilano del 2009 e quello del 2012 in Emilia, diverse città dell'Appennino Centrale rimasero distrutte dalla sequenza sismica che da agosto 2016 a gennaio 2017 ha coinvolto le regioni di Marche, Umbria, Lazio e Abruzzo. Le uniche zone meno coinvolte dall'attività sismica rimangono ben poche. Oltre alla Pianura Padana occidentale, la Sardegna e la Puglia meridionale, anche la fascia che si affaccia sul Mar Tirreno e che inizia da Genova arrivando alla costa della Basilicata, risulta essere meno interessata da fenomeni sismici.

Come si è detto in precedenza, il territorio italiano risulta, sotto molteplici punti di vista, un luogo in cui gli effetti dei fenomeni naturali provocano molto spesso danni ingenti. Il rischio sismico in Italia è elevato. Infatti, per la frequenza e il grado di intensità dei terremoti, l'Italia è considerata un Paese con una pericolosità sismica medio-alta. A causa, inoltre, dell'alta densità di popolazione, l'esposizione al rischio raggiunge anch'essa livelli elevati. L'ultimo elemento che considera, invece, la vulnerabilità degli edifici, indica la capacità delle infrastrutture a resistere alle scosse. Ad aumentare la vulnerabilità concorrono essenzialmente due aspetti. Il primo riguarda il fatto che circa il 65-70% degli edifici è di natura storica e, proprio per questo, più soggetto a degrado. Il secondo, invece,

---

<sup>194</sup> Della sismicità in Italia, se ne tratta nella seguente bibliografia: E. GUIDOBONI, *Azzardo sismico, vulnerabilità e ricostruzioni nei centri storici italiani*, in *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, cit., pp. 31-43.

concerne l'azione dell'uomo contemporaneo che, con mancata cura e manutenzione, l'uso di materiali scadenti e la concessione di edificazione in aree inadeguate, non solo amplifica la vulnerabilità degli edifici antichi e recenti ma mette in serio pericolo anche chi usufruisce di tali infrastrutture<sup>195</sup>.

Tutto ciò permette di comprendere la portata dell'impatto che gli eventi sismici hanno provocato e causano, ogni volta che si ripetono, sulla popolazione e su tutto ciò che ad essa si collega. Il terremoto, infatti, non distingue tra abitazioni, fabbriche, scuole, negozi, luoghi di culto e siti d'arte, strade o ferrovie ma invade ogni aspetto della vita personale e sociale degli individui coinvolti. L'ambiente e le opere degli uomini in esso create, quindi, si trovano ad essere, completamente modificati e resi inagibili per molto tempo, o addirittura distrutti. È bene ricordare, però, che ogni evento naturale, anche se della medesima tipologia (terremoti, eruzioni vulcaniche, alluvioni, frane), non è mai uguale ad un altro, in termini di impatto sulla popolazione e sui luoghi nei quali viene a manifestarsi. Questo perché ogni fenomeno naturale avviene in tempi e luoghi diversi. Ne consegue, pertanto, che la gestione post catastrofe naturale è, molte volte, diversa proprio perché deve tenere in considerazione molteplici aspetti ed essere valutata caso per caso. Lo stesso vale anche nel momento in cui si sceglie come operare nel campo del patrimonio storico-artistico compromesso.

L'Italia possiede un patrimonio storico artistico di inestimabile valore, bellezza e importanza e, proprio per essere una caratteristica peculiare del nostro territorio, anch'esso subisce le sorti dei fenomeni naturali avversi. Con i crolli dovuti alle scosse, sono stati molti gli edifici storici danneggiati o, in altri casi, persi per sempre, e con loro, di conseguenza, anche i beni mobili.

Le opere d'arte sono frutto della mente e della creatività umana. Sono documenti storici che permettono di capire qualcosa in più sulle vicende storiche, religiose, culturali e sociali del passato. Esse assumono in loro stesse il corso del tempo. Ecco, quindi, che, nel momento in cui anche l'opera d'arte viene compromessa dalla calamità naturale, l'uomo percepisce che la storia e i valori di cui è portatrice stanno per svanire. È per questo motivo

---

<sup>195</sup> GUIDOBONI, *Azzardo sismico, vulnerabilità e ricostruzioni nei centri storici italiani*, cit., pp. 31-43.; MARTINIS, *Le calamità naturali in Italia. Origine, prevenzione e rimedi*, cit., pp. 35-39 e 53-66; Sito della Protezione Civile: <<https://rischi.protezionecivile.gov.it/it/pagina-base/rischio-sismico>> (ultima consultazione il 07/06/22).



che perdere anche queste espressioni artistiche e culturali, nelle quali una determinata società si identifica, rappresenta un fatto ancora più negativo nella percezione del disastro naturale. Perché l'uomo è un animale sociale e, come tale, vive e comunica con gli altri divenendo parte di una Comunità. Le opere d'arte rappresentano queste comunità e il loro passaggio nella storia.

Ripartire dal recupero dei beni culturali perché rappresentativi di una determinata Comunità costituisce la base di partenza per ritrovare, nella negatività della catastrofe, parte di sé stessi e per poter offrire, alle Comunità del domani, un'altra testimonianza della propria storia. Il caso del Friuli dimostra quanto sia stato difficile recuperare i beni mobili e procedere con il restauro ma, allo stesso tempo, testimonia la capacità di una Comunità, che unita nel dolore della perdita, sentì la necessità di ricostruire il tessuto sociale proprio grazie alla consapevolezza del legame identitario e indissolubile tra Uomo e Arte.



## Conclusione

Questo elaborato ha ripercorso la storia dell'attuale Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, analizzando processi ed eventi che, a partire dalla sua nascita nel 1963 come Museo Diocesano d'Arte Sacra presso il Seminario Arcivescovile di Udine, lo hanno portato ad essere inaugurato nella sede del Palazzo Arcivescovile nell'aprile del 1995.

La prima parte della tesi, infatti, ha descritto, in ordine cronologico le prime mostre d'arte promosse dal Museo Diocesano, voluto fortemente dall'arcivescovo Giuseppe Zaffonato e diretto da Gian Carlo Menis. Al 1963 risale la mostra *Oreficeria Sacra in Friuli*, il 1968 vide, invece, la *Mostra di codici liturgici aquileiesi* e, infine, nel 1972 venne organizzata l'esposizione inerente a *La miniatura in Friuli*.

Il 1976 è un anno di non ritorno.

Le scosse di maggio e settembre di quell'anno misero in ginocchio l'intera regione. Prima di descrivere nel dettaglio cos'è accaduto quell'anno, si è scelto di inserire i movimenti tellurici del secolo scorso all'interno di una premessa che circoscrive la storia sismica della regione e dei territori confinanti a partire dal XII secolo fino ad arrivare a quelli del 1976. In questa sezione sono state definite le caratteristiche degli eventi sismici, indicando quando si sono verificati, le intensità, l'area epicentrale e i centri colpiti. Inoltre, sono stati illustrati i metodi utilizzati nella prima fase emergenziale, dalla suddivisione della regione in comuni disastriati, gravemente danneggiati e danneggiati, fino all'inizio della costruzione dei prefabbricati.

A seguire, l'elaborato si concentra sulla questione dei danni al patrimonio storico artistico della regione, di cui, il settore architettonico e urbanistico risentì delle conseguenze peggiori. L'interesse della tesi è stato rivolto, in particolare, alle ferite inferte al patrimonio architettonico sacro e, di conseguenza, ai beni culturali mobili in esso contenuti. Si è proceduto, infatti, con il resoconto delle tipologie di opere interessate e delle loro condizioni conservative. L'elenco, la cui analisi ha permesso di constatare che tutti questi beni vennero compromessi nel loro stato di conservazione non solo dai sismi ma anche da secoli di mancata cura e tutela, ha compreso affreschi, dipinti su tela e su tavola, opere in pietra e legno, materiale archivistico e suppellettile sacra.

Dalla constatazione dell'importanza dei beni culturali come espressione viva della Comunità a cui appartengono, la tesi espone i metodi di recupero del patrimonio mobile

effettuato dalla Regione, attraverso il Centro regionale per la catalogazione e l'inventario del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia e, in particolare, dalla Chiesa, attraverso il Museo Diocesano d'Arte Sacra, entrambi diretti, al momento dei fatti e negli anni immediatamente successivi, da Gian Carlo Menis.

Il recupero è stato svolto suddividendo il territorio terremotato in otto zone, ciascuna delle quali diretta da un coordinatore che aveva il compito di far prelevare e trasportare le opere nei centri di deposito stabiliti a seconda delle tipologie di opere da custodire. Il centro più grande venne stabilito a Udine, presso la chiesa sconscrata di San Francesco. Nella città, altri depositi furono allestiti nel Seminario Arcivescovile e nella Chiesa di San Bernardino. Ulteriori locali vennero individuati a Venzone, Tolmezzo, Moggio e Pordenone. A conclusione del recupero, i beni non ancora ritornati nei luoghi di origine vennero distribuiti tra il Centro di catalogazione e restauro e il Museo Diocesano e, dal 1982, furono trasferiti nella Villa Miotti a Borgobello di Tricesimo, dotata di attrezzature adeguate al restauro.

L'elaborato prosegue con il tema del restauro del patrimonio mobile recuperato. Dopo un'introduzione sul dibattito a livello nazionale con il riferimento all'emanazione della Carta del Restauro del 1972, si sviluppa il caso del Friuli. Di fronte all'ingente mole di opere da restaurare ci si rese conto che mancava personale esperto che potesse agire correttamente sui beni terremotati. Per questo motivo la Regione istituì la Scuola Regionale di restauro in un'altra ala di Villa Manin dove si trovava già il Centro di Catalogazione e Restauro. Anche la Scuola venne diretta da Gian Carlo Menis. Questo fatto permise di concentrare su poche persone la gestione dei vari enti coinvolti, permettendo una comunicazione più fluida e veloce tra il personale coinvolto (che comprese anche la Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia). In seguito alla descrizione dell'organizzazione della Scuola, vengono illustrati i principi teorici che gli studiosi e gli esperti seguirono nelle operazioni di restauro.

Una volta restaurati, non tutti i beni riuscirono ad essere riportati nei luoghi di origine poiché, spesso, non vennero ricostruiti o, in altri casi, perché furono reputati inadeguati per la sicurezza delle opere. La tesi continua, infatti, con la narrazione della storia e delle maggiori vicende di ristrutturazione del Palazzo Arcivescovile che divenne la sede del

nuovo Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo. Per volere dell'arcivescovo Alfredo Battisti e degli studiosi, il Palazzo Arcivescovile, edificio di importante valore storico e artistico, venne ritenuto un luogo consono a custodire e presentare le opere salvate.

Nella seconda sezione della tesi, infatti, è illustrato, in un primo momento, il contesto nel quale il Museo venne concepito. Cominciando dal pensiero condiviso da numerosi studiosi in occasione del convegno internazionale sul tema dei *Musei e società*, tenutosi a Udine nel 1973, che constatò una generale crisi del ruolo del museo nella società contemporanea e, proseguendo, con le motivazioni che spinsero l'arcivescovo Battisti a esprimere nell'omelia del novembre 1974 il suo desiderio di trasferire il Museo Diocesano d'Arte Sacra nel Palazzo Arcivescovile, aprendo il piano nobile al pubblico, si giunge all'inaugurazione dell'attuale Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo nel 1995.

L'elaborato traccia, a questo punto, la struttura del percorso museale attuale che si suddivide in tre piani. Il piano terra comprende, all'esterno, l'ingresso e il giardino, e, all'interno, la sala del Lapidario e l'Atrio di ingresso con lo Scalone d'onore. Il primo piano, invece, custodisce una collezione di ex-voto, un'altra di vetri dipinti, una Saletta delle oreficerie, una collezione di dipinti e un'ultima di incisioni, per poi proseguire nelle sei sale successive con le opere lignee dal periodo Romanico al Rococò. Il piano nobile, infine, vede in successione la Biblioteca Patriarcale, la Sala azzurra, la Sala Gialla, la Sala rossa, la Sala del trono o dei ritratti, la Cappella palatina e la Galleria degli ospiti.

Dopo la descrizione dell'allestimento, la tesi pone l'attenzione sulla fruizione e la valorizzazione del patrimonio artistico della regione e sui beni terremotati a partire da una presentazione dei maggiori eventi culturali e mostre promossi dall'allora Museo Diocesano d'Arte Sacra e, successivamente dalla sua variazione in Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo. È stato dato particolare rilievo alle sculture lignee esposte nelle sei sale del primo piano perché simbolo di un patrimonio ferito, recuperato e reso fruibile alla Comunità odierna e futura proprio grazie al lavoro svolto dal Museo in seguito agli eventi sismici.

Per concludere, sono state fatte delle riflessioni generali a proposito del rapporto tra uomo e catastrofe naturale. In particolare, di fronte alla devastazione che un sisma provoca sulle persone e sulle cose, è stato ribadito quanto sia importante recuperare, restaurare e tutelare le opere d'arte che rappresentano la nostra storia e costituiscono la nostra identità.



## Illustrazioni



Fig.\_1: Grado. Basilica di Santa Eufemia. *Capsella ellittica*, fine V-inizio VI secolo.



Fig.\_2: Cividale. Museo Archeologico. *Croce aurea del Duca Gisulfo*, fine VI secolo.



Fig.\_3: Donadino di Brugnone, *Busto reliquiario di S. Donato*, Cividale, Museo Cristiano e Tesoro del Duomo, 1374.



Fig.\_4: Domenico Bellino, *Busto reliquiario di S. Anastasia*, Cividale, Museo Archeologico Nazionale, 1522.



Fig.\_5: Udine. Archivio Capitolare. *Sacramentario fuldense*, XI secolo, pagina 5: lettera miniata.

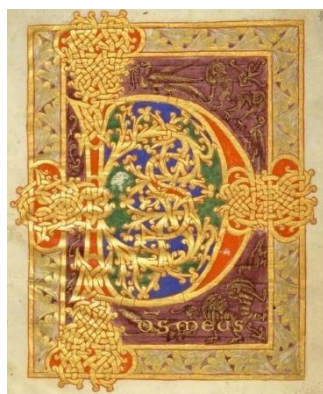


Fig.\_6: Cividale del Friuli. Museo Archeologico Nazionale, Archivi e Biblioteca. *Salterio di Egberto*, fine X-IX secolo, pagina 81: lettera miniata.

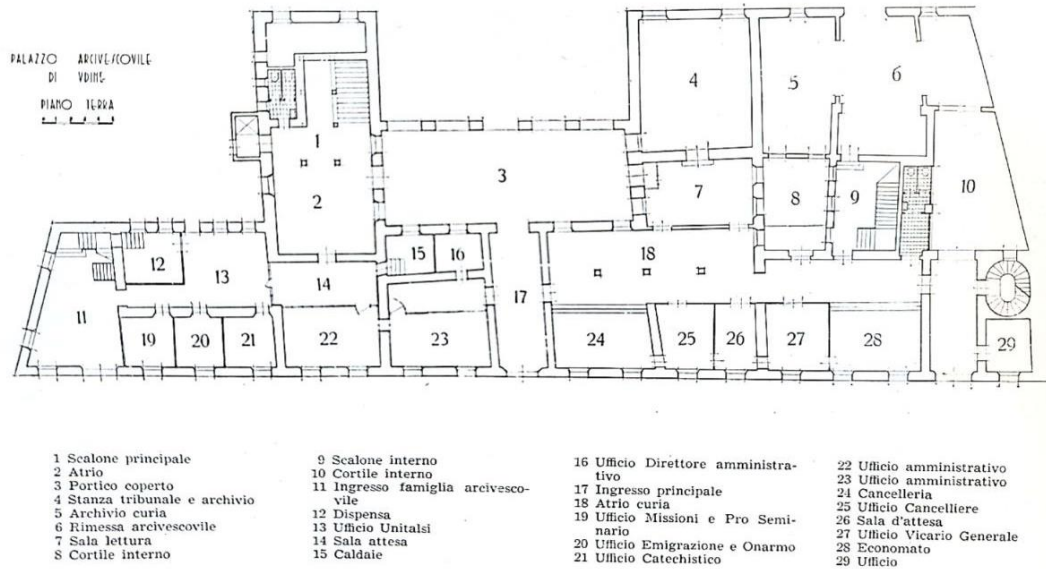


Fig. 7: Piano terra del Palazzo Arcivescovile.

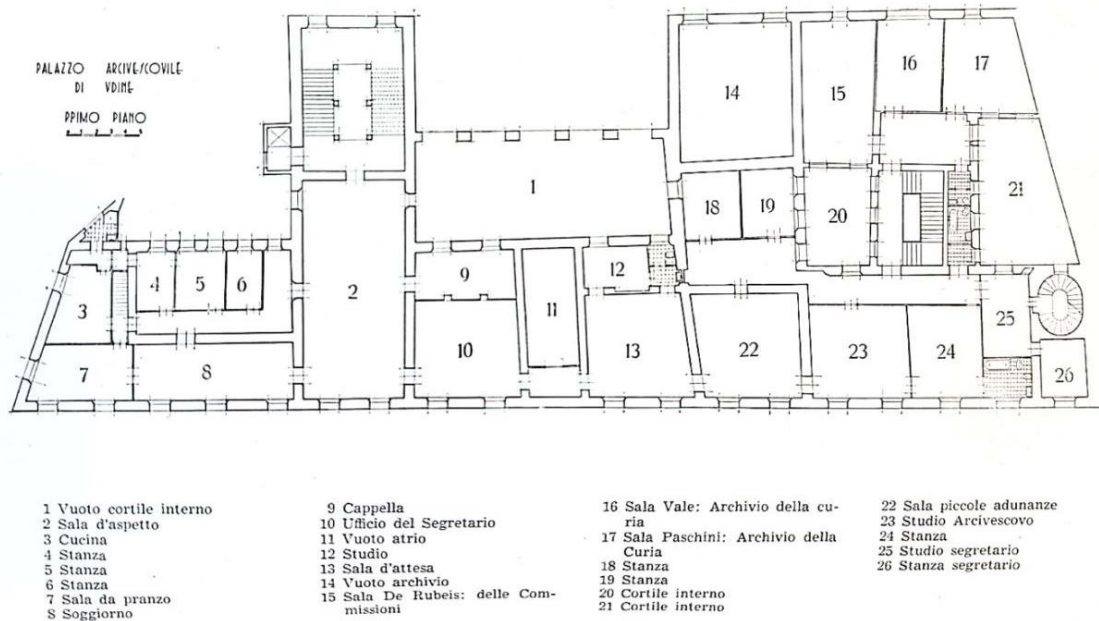


Fig. 8: Primo piano del Palazzo Arcivescovile.



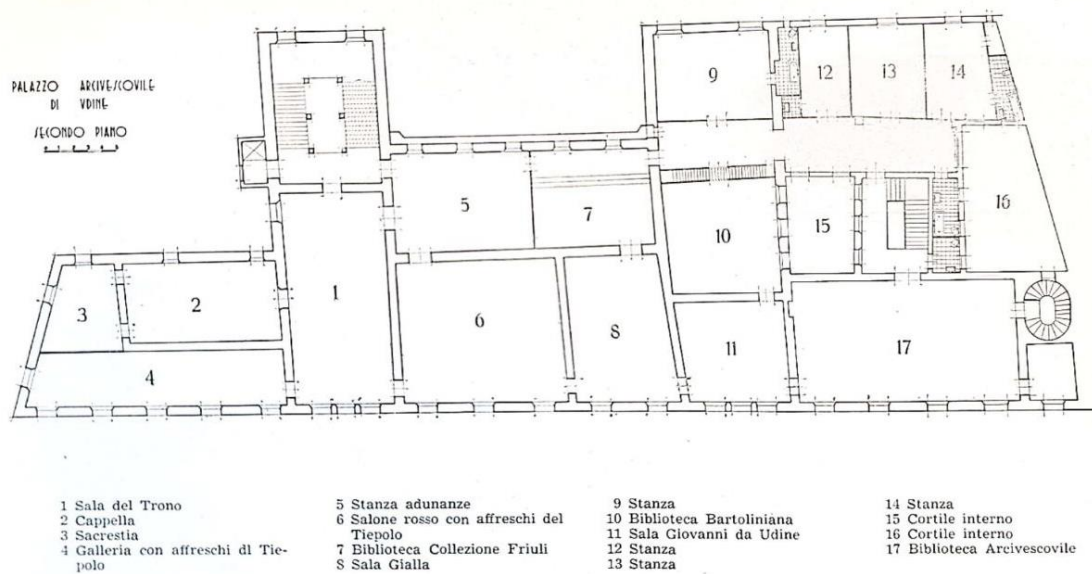


Fig.\_9: Secondo piano del Palazzo Arcivescovile.

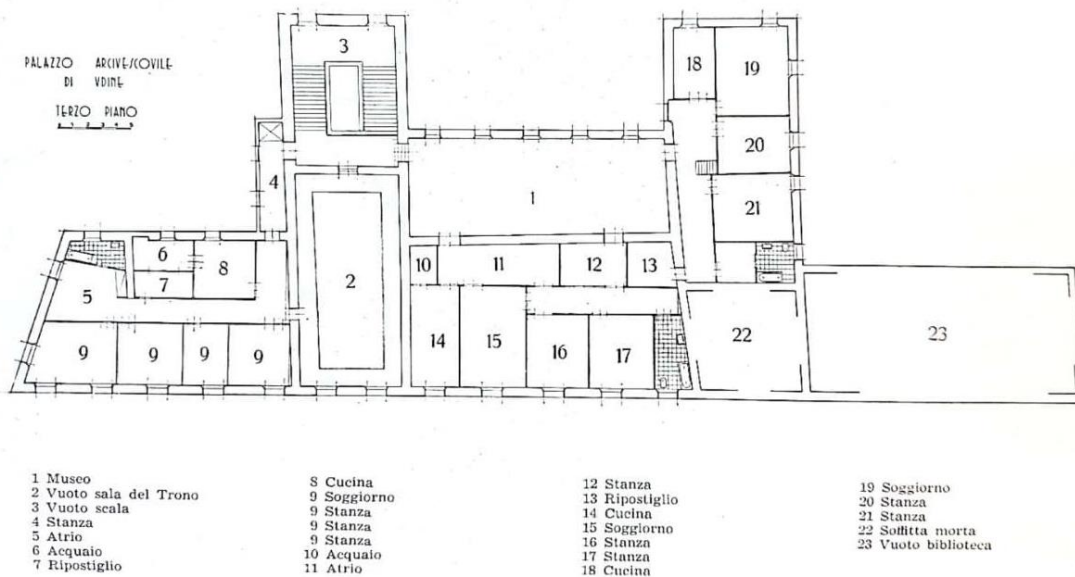


Fig.\_10: Terzo piano del Palazzo Arcivescovile.



Fig.\_11: Atrio di ingresso dal giardino interno.



Fig.\_12: Giardino.



Fig.\_13: Sala del Lapidario.



Fig.\_14: Domenico Rossi, *Scalone d'onore*, 1725.



Fig.\_15: Giambattista Tiepolo, *La caduta degli angeli ribelli e Storie della Genesi*, ca. 1726, affresco.

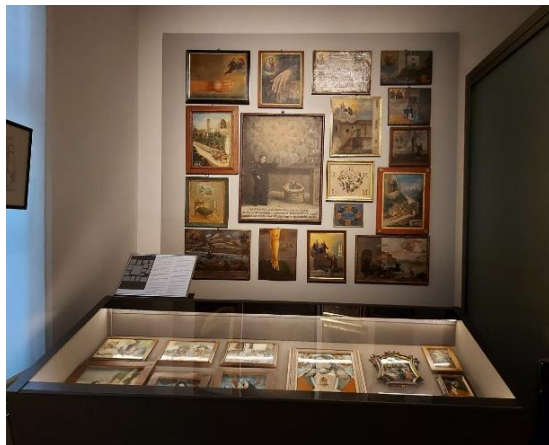


Fig.\_16: Dettaglio della Sala di ingresso del primo piano con ex-voto e vetri dipinti (A).



Fig.\_17: Dettaglio della Sala di ingresso del primo piano con ex-voto e vetri dipinti (B).



Fig.\_18: Sala di ingresso del primo piano (A).

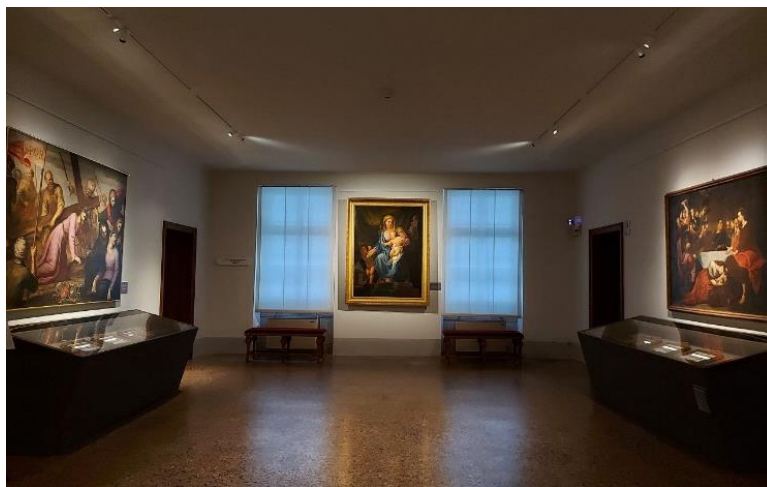


Fig.\_19: Sala di ingresso del primo piano (B).



Fig.\_20: Saletta delle oreficerie.



Fig.\_21: Ignoto pittore, *Un'inferma sanata da Sant'Antonio da Padova*, 1744, olio su tavola, 25x35cm.



Fig.\_22: Ignoto pittore, *Un giovane investito da una carrozza*, 1849, olio su tavola, 30x45cm.



Fig.\_23: Ignoto pittore austriaco, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, fine del sec. XVIII, vetro dipinto, 29x26cm.

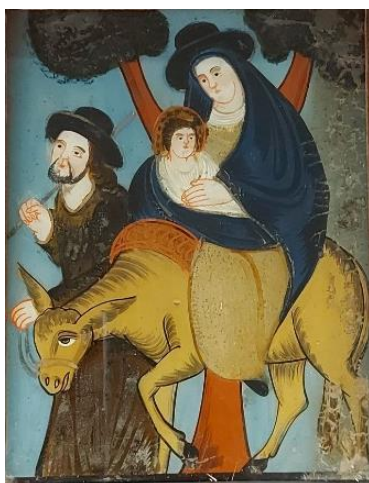


Fig.\_24: Bottega della Selva Boema, *La fuga in Egitto*, metà del sec. XIX, vetro dipinto, 43x35cm.



Fig.\_25: Bottega della Selva Boema, *La fuga in Egitto*, metà del sec. XIX, vetro dipinto, 41x30,5cm.



Fig.\_26: Ignoto pittore veneto, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù*, fine del sec. XIX, vetro dipinto.



Fig.\_27: Ignoto pittore italiano, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù e la Madonna*, inizio del sec. XIX, vetro dipinto.



Fig.\_28: Giovanni Battista Grassi, *San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri*, 1553, olio su tela, 84x98cm.



Fig.\_29: Giovanni Battista Grassi, *San Lorenzo davanti al prefetto di Roma*, 1553, olio su tela, 84x98cm.



Fig.\_30: Marco Alvisi Pitteri, *San Giovanni Battista*, 1742, carta acquaforte a bulino, 437x332mm.



Fig.\_31: *Copertura di Evangelario*, atelier di Costantinopoli (avori), sec. X-XI, bottega orafa friulana (parti metalliche), sec. XIII-XV.



Fig.\_32: vetrina con le opere di oreficeria sacra (Saletta delle oreficerie).



Fig.\_33: Sala I, dal Romanico al Gotico.



Fig.\_33.1: Scuola friulana, *Madonna col Bambino*.  
sec. XV, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_33.2: Maestro di Sant'Eufemia di Segnacco  
*Sant'Eufemia*, 1360 (?), legno intagliato dorato e  
dipinto.





Fig.\_34: Sala II, primo Rinascimento.



Fig.\_34.1: Scuola veneta (?), *Angeli musicanti* (a sinistra) e *Annunciazione* (a destra), fine XV-inizio XVI, Altare della Maternità, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.2: Scuola veneta (?), *Cristo Redentore*, fine XV-inizio XVI, Altare della Maternità, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.3: Scuola veneta (?), *San Lorenzo* (a sinistra) e *Madonna orante col Bambino* (a destra), fine XV-inizio XVI, Altare della Maternità, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.4: Domenico da Tolmezzo, *San Sebastiano e San Rocco*, 1497, Altare di San Floriano, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.5: Domenico da Tolmezzo, *Santa Maria Maddalena e santi.*, 1488, pala d'altare, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.6: Bartolomeo Dall'Occhio, *Madonna col Bambino*, 1495, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_34.7: Ambito nord tirolese-stiriano, *Dormitio Virginis.*, fine del sec. XV, rilievo, legno di tiglio intagliato, dorato e dipinto.



Fig.\_34.8: Leonardo Thanner, *Madonna*, ante 1498.



Fig.\_35: Sala III, Rinascimento.



Fig.\_35.1: Giovanni Martini (bottega), *Madonna del latte tra i santi Pietro e Giovanni Battista*, 1534, altare, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_35.2: Giovanni Martini, *Redentore*, primo quarto del sec. XVI, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_35.3: Vittore Carpaccio, *Il Sangue del Redentore*, 1496, olio su tela.



Fig.\_36: Sala IV, Manierismo.



Fig.\_36.1: Gerolamo Comuzzo, *San Pietro e San Paolo*, sec. XVII, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_36.2: Giovanni Antonio Agostini, *Angeli ceroferari*, 1590 (?), legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_36.3: Antonio Tironi (attr.), *Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Giovanni Evangelista*, 1525 (?), legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_37: Sala V, Barocco.



Fig.\_37.1: Bottega della Slavia friulana, *Madonna di Loreto*, sec. XVII, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_37.2: Bartolomeo Ortari (attr.), *San Giovanni Evangelista*, inizi del sec. XVIII, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_37.3: Gerolamo Comuzzo (bottega), *Angeli ceroferari*, sec. XVII, legno intagliato dorato e dipinto.



Fig.\_38.1: Girolamo Paleario, *San Cristoforo*, 1615, legno d'ulivo intagliato (originariamente dipinto).



Fig.\_38: Sala VI, Rococò.





Fig.\_39: Biblioteca Patriarcale, 1708-1711.



Fig.\_39.1: Nicolò Bambini, *Trionfo della Sapienza Divina*, 1711-1712, olio su tela, 1040x423cm.



Fig.\_40: La Sala azzurra.



Fig.\_40.1: Giovanni da Udine, Decorazione del soffitto a grottesca e scene evangeliche di ignoto pittore.



Fig.\_41: La Sala gialla.



Fig.\_41.1: Giovanni Maria Andreoli, *Le Tre Virtù Teologali*.



Fig.\_42: La Sala Rossa.



Fig.\_42.1: Giambattista Tiepolo, *Il Giudizio di Salomone*, 1729.



Fig.\_42.2: Giambattista Tiepolo, *Il profeta Daniele*, 1729.



Fig.\_42.3: Giovanni Maria Andreoli, *Giuditta e Oloferne*.



Fig.\_43: La Sala del trono o dei ritratti.



Fig.\_43.1: Domenico Fabris, *San Marco presenta San Ermacora a San Pietro*, 1857-1859.



Fig.\_44.1: Altare con stucchi di Giovanni Maria Andreoli e *La Vergine con il Bambino* di Palma il Giovane.



Fig.\_44: La Cappella palatina.



Fig.\_45: Girolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo, *La Galleria degli ospiti*, affresco.



Fig.\_45.1: Girolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo, facciata interna della Galleria degli ospiti, affresco.



Fig.\_45.2: Giambattista Tiepolo, *L'Angelo conforta l'egizia Agar*, affresco.



Fig.\_45.3: Giambattista Tiepolo, *Sogno di Giacobbe*, affresco.



Fig.\_45.4: Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Isacco*, affresco.





## Indice delle illustrazioni

Qualora non specificato diversamente, le fotografie sono state effettuate nella sede museale dalla sottoscritta nell'ottobre-dicembre 2021.

Fig.\_1: Fig.\_1: Grado. Basilica di Santa Eufemia. *Capsella ellittica*, fine V-inizio VI secolo. Fonte: BERGAMINI GIUSEPPE, TAVANO SERGIO, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (UD), Chiandetti Editore, 1984, pp. 125-126.

Fig.\_2: Cividale. Museo Archeologico. *Croce aurea del Duca Gisulfo*, fine VI secolo. Fonte: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/0600003142>>

Fig.\_3: Donadino di Brugnone, *Busto reliquiario di S. Donato*, Cividale, Museo Cristiano e Tesoro del Duomo, 1374. Fonte: *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria sacra in Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 20 giugno-15 novembre 1992) a cura di G. Bergamini, Milano, Electa, 1992, p. 57.

Fig.\_4: Domenico Bellino, *Busto reliquiario di S. Anastasia*, Cividale, Museo Archeologico Nazionale, 1522. Fonte: *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria sacra in Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 20 giugno-15 novembre 1992) a cura di G. Bergamini, Milano, Electa, 1992, p. 191.

Fig.\_5: Udine. Archivio Capitolare. *Sacramentario fuldense*, XI secolo, pagina 5: lettera miniata. Fonte: <<https://www.librideipatriarchi.it/libri/sacramentario-fuldense/>>

Fig.\_6: Cividale del Friuli. Museo Archeologico Nazionale, Archivi e Biblioteca. *Salterio di Egberto*, fine X-IX secolo, pagina 81: lettera miniata. Fonte: <<https://www.librideipatriarchi.it/libri/salterio-di-egberto-codex-gertrudianus/>>

Fig.\_7/ Fig.\_8/ Fig.\_9/ Fig.\_10: Piante dei quattro piani del Palazzo Arcivescovile. Fonte: G. Biasutti, *Storia e guida del palazzo arcivescovile di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1958.

Tutte le opere da qui in poi fanno parte del complesso architettonico del Palazzo Arcivescovile e dell'allestimento attuale del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine (tale indicazione è omessa nelle didascalie specifiche per opera).

Fig.\_11: Atrio di ingresso dal giardino interno. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_12: Giardino. Fonte: Materiali reperibili sui social-media del Museo: <<https://www.facebook.com/MuseoDiocesanoUdine>>

Fig.\_13: Sala del Lapidario.

Fig.\_14: Domenico Rossi, *Scalone d'onore*, 1725.

Fig.\_15: Giambattista Tiepolo, *La caduta degli angeli ribelli e Storie della Genesi*, ca. 1726. Fonte: <<https://guidartefvg.it/elenco/il-palazzo-dei-patriarchi-udine/>>

Fig.\_16/Fig.\_17/Fig.\_18/Fig.\_19: varie vedute della Sala di ingresso del primo piano.

Fig.\_20: Saletta delle oreficerie.

Fig.\_21: Ex-voto: Ignoto pittore, *Un'inferma sanata da Sant'Antonio da Padova*, 1744. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_22: Ex-voto: Ignoto pittore, *Un giovane investito da una carrozza*, 1849. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_23: Vetro dipinto: Ignoto pittore austriaco, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, fine del sec. XVIII. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_24: Vetro dipinto: Bottega della Selva Boema, *La fuga in Egitto*, metà del sec. XIX. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_25: Vetro dipinto: Bottega della Selva Boema, *La fuga in Egitto*, metà del sec. XIX. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_26: Vetro dipinto: Ignoto pittore veneto, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù*, fine del sec. XIX. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_27: Vetro dipinto: Ignoto pittore italiano, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino Gesù e la Madonna*, inizio del sec. XIX. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_28: Dipinto: Giovanni Battista Grassi, *San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri*, 1553. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_29: Dipinto: Giovanni Battista Grassi, *San Lorenzo davanti al prefetto di Roma*, 1553. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_30: Incisione: Marco Alvisè Pitteri, *San Giovanni Battista*, 1742. Fonte: Materiali inviati dal Museo stesso. Dicembre 2021.

Fig.\_31: Copertura di Evangelionario, atelier di Costantinopoli (avori), sec. X-XI, bottega orafa friulana (parti metalliche), sec. XIII-XV.

Fig.\_32: Dettaglio della vetrina con le opere di oreficeria sacra, all'interno della Saletta delle oreficerie.

Fig.\_33: Sala I, dal Romanico al Gotico.

- Fig.\_33.1: Scuola friulana, *Madonna col Bambino*, sec. XV.
- Fig.\_33.2: Maestro di Sant'Eufemia di Segnacco, *Sant'Eufemia*, 1360 (?).

Fig.\_34: Sala II, primo Rinascimento.

- Fig.\_34.1/Fig.\_34.2/Fig.\_34.3: Scuola veneta (?), varie sculture, fine XV-inizio XVI, Altare della Maternità.
- Fig.\_34.4: Domenico da Tolmezzo, *San Sebastiano e San Rocco*, 1497, Altare di San Floriano.
- Fig.\_34.5: Domenico da Tolmezzo, *Santa Maria Maddalena e santi*, 1488.
- Fig.\_34.6: Bartolomeo Dall'Occhio, *Madonna col Bambino*, 1495.
- Fig.\_34.7: Ambito nord tirolese-stiriano, *Dormitio Virginis*, fine del sec. XV.
- Fig.\_34.8: Leonardo Thanner, *Madonna*, ante 1498. Fonte: *Il restauro come atto di fede*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 2001), a cura di G.C. Menis e L. Marioni Bros, Udine, Lithostampa Pasian di Prato Udine, 2001, p. 108.

Fig.\_35: Sala III, Rinascimento.

- Fig.\_35.1: Giovanni Martini (bottega), *Madonna del latte tra i santi Pietro e Giovanni Battista*, 1534.
- Fig.\_35.2: Giovanni Martini, *Redentore*, primo quarto del sec. XVI.
- Fig.\_35.3: Vittore Carpaccio, *Il Sangue del Redentore*, 1496. Fonte: <http://arte.cini.it/Opere/212453>

Fig.\_36: Sala IV, Manierismo.

- Fig.\_36.1: Gerolamo Comuzzo, *San Pietro e San Paolo*, sec. XVII.

- Fig.\_36.2: Giovanni Antonio Agostini, *Angeli ceroferari*, 1590 (?).
- Fig.\_36.3: Antonio Tironi (attr.), *Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Giovanni Evangelista*, 1525 (?).

Fig.\_37: Sala V, Barocco.

- Fig.\_37.1: Bottega della Slavia friulana, *Madonna di Loreto*, sec. XVII,
- Fig.\_37.2: Bartolomeo Ortari (attr.), *San Giovanni Evangelista*, inizi del sec. XVIII.
- Fig.\_37.3: Gerolamo Comuzzo (bottega), *Angeli ceroferari*, sec. XVII.

Fig.\_38: Sala VI, Rococò.

- Fig.\_38.1: Girolamo Paleario, *San Cristoforo*, 1615.

Fig.\_39: Biblioteca Patriarcale, 1708-1711.

- Fig.\_39.1: Nicolò Bambini, *Trionfo della Sapienza Divina*, 1711-1712. Fonte: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/heritage/work/5935663/Bambini+N.+%281712%29%2C+Il+trionfo+della+Sapienza+Divina>

Fig.\_40: La Sala azzurra.

- Fig.\_40.1: Giovanni da Udine, Decorazione del soffitto a grottesca e scene evangeliche di ignoto pittore. Fonte: <https://guidartefvg.it/elenco/il-palazzo-dei-patriarchi-udine/>

Fig.\_41: La Sala gialla.

- Fig.\_41.1: Giovanni Maria Andreoli, *Le Tre Virtù Teologali*. Fonte: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5935356/Andreoli+G.M.+%281730%29%2C+Allegoria+delle+Virt%C3%B9+teologali>

Fig.\_42: La Sala Rossa.

- Fig.\_42.1: Giambattista Tiepolo, *Il Giudizio di Salomone*, 1729. Fonte: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5935243/Tiepolo+G.B.+%281729%29%2C+Giudizio+di+Salomone>
- Fig.\_42.2: Giambattista Tiepolo, *Il profeta Daniele*, 1729. Fonte: <https://guidartefvg.it/elenco/il-palazzo-dei-patriarchi-udine/>
- Fig.\_42.3: Giovanni Maria Andreoli, *Giuditta e Oloferne*.

Fig.\_43: La Sala del trono o dei ritratti.

- Fig.\_43.1: Domenico Fabris, *San Marco presenta San Ermacora a San Pietro*, 1857-1859.

Fig.\_44: La Cappella palatina.

- Fig.\_44.1: Altare con stucchi di Giovanni Maria Andreoli e *La Vergine con il Bambino* di Palma il Giovane.

Fig.\_45: La Galleria degli ospiti.

- Fig.\_45.1: Girolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo, Facciata interna della Galleria degli ospiti.
- Fig.\_45.2: Giambattista Tiepolo, *L'Angelo conforta l'egizia Agar*. Fonte: <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5935474/Tiepolo+G.B.+%281727-1728%29%2C+Agar+confortata+dall%27angelo>>
- Fig.\_45.3: Giambattista Tiepolo, *Sogno di Giacobbe*. Fonte: <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5935577/Tiepolo+G.B.+%281727-1728%29%2C+Sogno+di+Giacobbe>>
- Fig.\_45.4: Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Isacco*. Fonte: <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5935240/Tiepolo+G.B.+%281727-1728%29%2C+Abramo+sacrifica+Isacco+a+Dio>>



## Bibliografia

*Ricostruire la memoria. Il patrimonio culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, Atti del Convegno di studi (Udine, 11-12 maggio 2016), a cura di C. Azzolini e G. Carbonara, Udine, Forum Editrice, 2016.

BARNABA DARIO, *Il restauro del patrimonio culturale danneggiato dal terremoto 1976-1986*, in *Mostra «Friuli ricostruzione '76-'86» Villa Manin di Passariano*, a cura di Direzione generale dell'istruzione, della formazione professionale delle attività e dei beni culturali, Passariano, Centro regionale di catalogazione e restauro, 1986.

BELLUNO EZIO, *Aspetti e problemi del patrimonio storico-artistico della regione*, a cura della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Udine (estratto dal Bollettino ufficiale, numeri 1 e 2, gennaio e febbraio) Udine, Tipografia Doretti, 1967.

*Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, a cura di C. Belmonte, E. Scirocco, G. Wolf, Venezia, Marsilio Editori, 2019.

BERGAMINI GIUSEPPE, *Danni al patrimonio artistico del Friuli*, «Sot la nape», 028/2-3, 1976, pp. 45-53.

–, *Considerazioni sull'arte friulana dopo il 6 maggio*, «Quaderni della F.A.C.E» 48, Udine, Tipografia Arti Grafiche Friulane, 1976, pp. 6-13.

–, *Palazzi del Friuli Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 2001.

*"... a pubblico, e perpetuo commodo della sua Diocesi": libri antichi, rari e preziosi delle biblioteche diocesane del Friuli (secc. XV-XVIII)*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio abate e Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 30 ottobre 2009 - 15 gennaio 2010), a cura di Giuseppe Bergamini, Pasian di Prato (Udine), Lithostampa, 2009.

BERGAMINI GIUSEPPE, MARIONI BROS LUCIANA, *Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo. Guida breve*, Basaldella di Campoformido (Udine), La Tipografica Srl., 2012.

–, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo Catalogo generale*, Udine, Arti Grafiche Friulane/IMOCO spa, 2015.

*Oreficeria sacra...e altro*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, giugno 2005) a cura di G. Bergamini e L. Marioni Bros, Udine, Arti Grafiche Friulane S.p.A, 2005.

*Capolavori salvati, Arte sacra 1976-2006. Trent'anni di restauri*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Antonio Abate, 22 settembre-31 dicembre 2006), a cura di G. Bergamini e L. Marioni Bros, Udine, Arti Grafiche Friulane/IMOCO spa, 2006.

BERGAMINI GIUSEPPE, TAVANO SERGIO, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (UD), Chiandetti Editore, 1984.

*Oreficeria sacra in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Museo diocesano d'arte sacra, 9 novembre-1 dicembre 1963), a cura di P. Bertolla e G.C. Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1963.

*Ferite da rimarginare. Il recupero dei beni culturali colpiti dal sisma del 6 maggio 1976*, a cura di Z.P. Biasatti, Udine, Forum Editrice, 2003.

BIASUTTI GUGLIELMO, *Storia e guida del palazzo arcivescovile di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1958.

*La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-87): bollettino dell'attività della Soprintendenza*, collana diretta da F. Bocchieri, Trieste, Litografia Ricci, 1991.

*Friuli 1976-1996. Contribuiti sul modello di ricostruzione*, a cura di P. Bonfanti, Udine, Forum Editrice, 1996.

BRANDI CESARE, *Teoria del restauro*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2020 (I ediz. 1963).

BOSCHI ENZO, FERRARI GRAZIANO, GASPERINI PAOLO, GUIDOBONI EMANUELA, SMRIGLIO GIUSEPPE, VALENSISE GIANLUCA, *Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a.C. al 1980*, Bologna, SGA Storia Geofisica ambiente, 1995.



*Mostra di codici liturgici aquileiesi*, catalogo della mostra (Udine, Museo diocesano d'arte sacra, 26 agosto- 1 settembre 1968), a cura di M. Casarsa, P. Bertolla, G.C. Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1968.

CREMONESI ARDUINO, *Storia dei terremoti nel Friuli*, Udine, Arti grafiche friulane, 1977.

*Musei e società, convegno internazionale sul tema* (Udine, 11-13 dicembre 1973), a cura di Comitato Scambi Culturali Provincia di Udine, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1974.

Cjase di Diu, *cjase nestre: Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto*, atti del Convegno Ecclesiale, Udine, s.e., 1979.

DURANTE FRANCESCO, *Terremoti in Friuli*, Udine, Editrice Cartolnova, 1976.

FRULLO NADIA, *Memoria della ricostruzione e Ricostruzione della memoria. Processi e politiche di tutela post terremoto nella Valle del Belice e nel Friuli*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2019, relatore C. Bartolozzi.

GEIPEL ROBERT, *Friuli aspetti sociogeografici di una catastrofe sismica*, a cura di G. Valussi, Milano, Franco Angeli Editore, (I. ediz. 1977), 1979.

*L'esperienza internazionale nella conservazione dei beni culturali nelle zone terremotate*, congresso internazionale: parte 1.: aspetti giuridico-amministrativi (Udine, 3-4 dicembre 1976); parte 2.: istanze culturali e individuazione di concrete direttrici per la ricostruzione del Friuli (Udine, 23-24-25 aprile 1977), a cura di Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Friuli-Venezia-Giulia, Udine, Grafiche Fulvio, 1982.

MARIONI BROS LUCIANA, *Esperienze di cinque mesi nella chiesa di S. Francesco*, «La Panarie» 009/33-34, 1976, pp. 11-17.

–, *Notiziario del Museo Diocesano negli anni 1994-2000*, «Vultus Ecclesiae Rassegne dal "Museo Diocesan e Galariis dal Tiepolo" di Udin», 1, 2000, pp. 71-78.

MARTINIS BRUNO, *Le calamità naturali in Italia. Origine, prevenzione e rimedi*, Milano, Mursia Editore, 1987.

MENIS GIAN CARLO, *Museo friulano d'Arte Sacra*, «Sot la nape», 012/2, 1960, pp. 38-39.

–, *Notiziario 1964*, «Rivista Diocesana Udinese», 55, 1964, pp. 33-35.

–, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo*, «Sot la nape», 046/4, 1994, pp. 7-11.

–, *Il Patriarca e il Tiepolo. Guida breve al Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo nel Palazzo patriarcale di Udine*, Udine, Arti Grafiche Friulane/ IMOCO Spa, 2007 (I. ediz. 1995).

*Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro*, a cura di G.C. Menis, Trieste, Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni della Regione autonoma Friuli Venezia Giulia, 1983.

*La miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo Comunale, 9 settembre-15 ottobre 1972) a cura di G.C. Menis e G. Bergamini, Milano, Electa, 1972.

*Un museo nel terremoto. L'intervento del Museo Diocesano di Udine a favore dei beni culturali mobili coinvolti nel terremoto del 1976*, a cura di G.C. Menis, schede di L. Marioni Bros, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1988.

*Il restauro come atto di fede*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 2001), a cura di G.C. Menis e L. Marioni Bros, Udine, Lithostampa Pasion di Prato Udine, 2001.

*Friuli 6 maggio 1976*, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto (Trieste, 11 gennaio-5 aprile 1977), a cura di Museo Civico di Storia Naturale e Pro Natura Carsica, Opicina (TS), Tipografia Villaggio del Fanciullo, 1977.

NIGLIO OLIMPIA, *Le Carte del Restauro. Documenti e Norme per la Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali*, Roma, Aracne Editrice S.r.l., 2012.

*dalla polvere alla luce- arte sacra nel terremoto 1976-2016*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio Abate e Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, 15 aprile-22 maggio 2016), a cura di D. Nobile e P. Pastres, Reana del Rojale, Chiandetti, 2016.

PASTRES PAOLO, *La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili religiosi colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione*, in Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A, Milano, Scalpendi Editore, 2019, pp. 9-54.

*La Biblioteca Patriarcale-Arcivescovile Codici e Manoscritti*, catalogo della mostra (Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, giugno 2005), a cura di S. Piussi, Udine, Arti Grafiche Friulane S.p.A, 2005.

Cjase di Diu, cjase nestre: *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli*, atti del 1 e 2 convegno (Udine 2011-2012), a cura di S. Piussi e D. Omenetto, Pasian di Prato, Lithostampa, 2013.

*Leggi e disposizioni sull'emergenza dopo il terremoto e sulla ricostruzione del Friuli*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Trieste, Topografia Nazionale, 1983.

*Restauro nel Friuli Venezia Giulia: memorie della scuola regionale di restauro*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali, Fiume Veneto, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1990.

*La Scuola regionale di restauro di Villa Manin*, a cura di Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali Villa Manin di Passariano, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 1999.

RIZZI ALDO, *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, «Ce fastu?» 052, 1976, pp.171-183.

*Capolavori d'arte in Friuli: una cultura da salvare*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976), a cura di A. Rizzi, Milano, Electa Editrice, 1976.

*Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 18 giugno-31 ottobre 1983), a cura di A. Rizzi, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1983.

SIBILLE-SIZIA SILVANA, *Religiosità popolare nei vetri dipinti della collezione Luigi Ciceri*, Reana del Rojale, Cartostampa Chiandetti, 1998.

*The 1976 Friuli Earthquake: Lessons Learned*, a cura di D. Slejko, I. Cecić, M. Riuscetti, Udine, Forum Editrice, 2019.

TAMBURRINO GIUSEPPE, *Il restauro del libro dell'Abbazia di Praglia 1951-2001*, Bressio di Teolo (PD), Edizioni Scritti Monastici Abbazia di Praglia, 2001.

## Sitografia e bibliografia on-line

**Arcidiocesi di Udine:** <<https://www.diocesiudine.it/>>

- Articolo sulle esequie dell'arcivescovo Pietro Brollo:  
<<https://www.diocesiudine.it/mons-pietro-brollo-e-salito-al-cielo-lutto-nella-chiesa-friulana/>> (ultima consultazione febbraio 2022)

**Arcidiocesi di Udine Beni Culturali:** <<https://bbcc.diocesiudine.it/>>

- Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e i Beni Culturali:  
<<https://bbcc.diocesiudine.it/commissione-per-larte-sacra/>> (ultima consultazione novembre 2021)

**Alfredo Battisti Arcivescovo:** <<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/>>

Biografia: <<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/index.php/biografia/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

Omellerie: <<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/index.php/omelie/>> (ultima consultazione aprile 2022)

- Omelia del 25/11/1974:  
<[http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/04/19741125\\_consegna\\_statua\\_s\\_eufemia.pdf](http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/04/19741125_consegna_statua_s_eufemia.pdf)> (ultima consultazione dicembre 2021)
- Omelia del 16/05/1976:  
<[http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/03/19760516\\_speranza\\_umana\\_speranza\\_cristiana.pdf](http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wpcontent/uploads/2016/03/19760516_speranza_umana_speranza_cristiana.pdf)> (ultima consultazione aprile 2022)
- Omelie del 03/12/1994:  
<<http://www.alfredobattistiarcivescovo.it/wp-content/uploads/2016/08/18.1994.pdf>> (ultima consultazione dicembre 2021)

**Camera dei Deputati Portale storico:**

Vita e attività di Giuseppe Zamberletti: <<https://storia.camera.it/deputato/giuseppe-zamberletti-19331217#nav>> (ultima consultazione marzo 2022)

**Istituto Centrale per il Restauro di Roma:**

<<http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=1>> (ultima consultazione maggio 2022)

**Ente Regionale Patrimonio Culturale FVG:**

<<http://erpac.regione.fvg.it/>> (ultima consultazione maggio 2022)

**Patrimonio Culturale Friuli-Venezia Giulia:**

<<http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/Home.aspx?idAmb=107&idMenu=-1&liv=0>>

(ultima consultazione maggio 2022)

**Dizionario biografico dei Friulani:** <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/>>

In particolare:

E. Ellero, *Zamburlini Pietro Arcivescovo*, in Dizionario biografico dei Friulani:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/zamburlini-pietro/>> (ultima consultazione novembre 2021)

S. Piussi, *Zaffonato Giuseppe Arcivescovo*, in Dizionario biografico dei Friulani:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/zaffonato-giuseppe/>> (ultima consultazione novembre 2021)

S. Piussi, *Bertolla Pietro Ecclesiastico, Bibliotecario*, in Dizionario biografico dei

Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bertolla-pietro/>> (ultima consultazione novembre 2021)

P. Goi, *Donadino da Brugnone Orafo*, in Dizionario biografico dei Friulani:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/donadino-da-brugnone/>> (ultima consultazione novembre 2021)

P. Goi, *Nicolò di Lionello Orafo*, in Dizionario biografico dei Friulani:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/nicolo-di-lionello/>> (ultima consultazione novembre 2021)

V. Masutti, *Bellino Domenico Orafo*, in Dizionario biografico dei Friulani:

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bellino-domenico/>> (ultima consultazione novembre 2021)

G. Trebbi, *Barbaro Francesco Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei

Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/barbaro-francesco/>>(ultima consultazione novembre 2021)

G. Cuscito, *Ottocari (degli) Poppone Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ottocari-degli-poppone/>> (ultima consultazione novembre 2021)

A. Tilatti, *Saint-Gènes di Bertrando*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/saint-genies-di-bertrando/>> (ultima consultazione novembre 2021)

P. Casadio, *Vitale da Bologna pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/vitale-da-bologna/>> (ultima consultazione novembre 2021)

C. Scalon, *Guarniero D'Artegna Vicario patriarcale, Umanista, Bibliofilo*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/guarniero-dartegna/>> (ultima consultazione novembre 2021)

G. Bergamini: *Cramariis (De) Giovanni Miniatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cramariis-de-giovanni/>> (ultima consultazione novembre 2021)

P. Stih, *Sighardinger (di) Sigeardo Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/sighardinger-di-sigeardo/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Gullino, *Barbo Marco Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/barbo-marco/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Gullino, *Grimani Domenico Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grimani-domenico/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Gullino, *Grimani Marino Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grimani-marino/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

C. Donazzolo, *Francesco Floreani Pittore Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/floreani-francesco/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

C. Moro, *Dolfin Dionisio Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dolfin-dionisio/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

M. Visentin, *Andreoli famiglia di architetti*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/andreoli-andrioli/#>>(ultima consultazione dicembre 2021)

M. Visentin, *Rossi Domenico Architetto*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/rossi-domenico/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

M Visentin, *Massari Giorgio Architetto, Altarista*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/massari-giorgio/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Tiepolo Giambattista Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tiepolo-giambattista/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

M. Visentin, *Andreoli Giovanni Maria Stuccatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/andreoli-giovanni-maria/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

C. Moro, *Dolfin Daniele Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dolfin-daniele/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

T. Sguazzero, *Lodi Emanuele Vescovo*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/lodi-emanuele/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

T. Sguazzero, *Trevisanato Luigi Giuseppe Arcivescovo*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/trevisanato-giuseppe-luigi/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Fabris Domenico Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/fabris-domenico/>> (ultima consultazione dicembre 2021)



M. Buora, *Giampaoli Pietro, Celestino e Vittorio Medaglisti*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/giampaoli-pietro-celestino-e-vittorio>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Grassi Giovanni Battista Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/grassi-giovanni-battista/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Cosattini Giovanni Giuseppe*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cosattini-giovanni-giuseppe/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Carneo Antonio Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/carneo-antonio/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

V. Gransinigh, *Politi Odorico Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/politi-odorico/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

P. Pastres, *Tiani Giovanni Battista Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tiani-giovanni-battista/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

E. Francescutti, *Verona Maffeo Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/verona-maffeo/>> (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Bergamini, *Fuluto Pietro Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/fuluto-pietro/>> (ultima consultazione gennaio 2022)

P. Casadio, *Del Zotto Gianfrancesco (da Tolmezzo)*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/del-zotto-gianfrancesco/>> (ultima consultazione gennaio 2022)

- C. Gaberscek, *Giovanni detto Griglio Scultore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/giovanni-detto-griglio/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- G. Bergamini, *Mioni Domenico Pittore Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mioni-domenico/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- P. Pastres, *Dall'Occhio Bartolomeo Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dalocchio-bartolomeo/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- G. Bergamini, *Thanner Leonardo Pittore Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/thanner-leonardo/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- G. Bergamini, *Martini (Mioni) Giovanni Pittore Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/martini-mioni-giovanni/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- G. Bergamini, *Mioni Martino da Tolmezzo Intagliatore Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mioni-martino-da-tolmezzo/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- M. Visentin, *Comuzzo Famiglia di scultori*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/comuzzo-comucci-comucio-comuzzi/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- P. Pastres, *Agostini Giovanni Antonio Pittore Intagliatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/agostini-giovanni-antonio/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- G. Bergamini, *Tironi Antonio Scultore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tironi-antonio/>> (ultima consultazione gennaio 2022)
- P. Pastres, *Paleario (Paleari) Girolamo*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/paleario-paleari-girolamo/>> (ultima consultazione gennaio 2022)

- P. Pastres, *Dorigny Louis Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dorigny-louis/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- R. Gorian, *Madrisio Nicolò, Medico, Erudito, Verseggiatore, Viaggiatore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/madrisio-nicolo/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- C. Moro, *Dolfin Giovanni Patriarca di Aquileia*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dolfin-giovanni/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- C. Moro, *Gradenigo Gian Girolamo Teatino, Arcivescovo di Udine*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/gradenigo-gian-girolamo/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- C. Furlan, *Giovanni da Udine detto Il Ricamatore*, Pittore, Architetto: in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/giovanni-da-udine-detto-il-ricamatore/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- V. Gransinigh, *Canal Giovanni Battista Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/canal-giovanni-battista/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- G. Bergamini, *Luccardi Vincenzo Scultore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/luccardi-vincenzo/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- A. Cittadella, *Leonarduzzi Francesco Pubblico Perito*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/leonarduzzi-francesco/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- G. Bergamini, *Cosattini Giovanni Giuseppe Ecclesiastico Pittore*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cosattini-giovanni-giuseppe/>> (ultima consultazione febbraio 2022)
- D. Padovan, *Florio Francesco Ecclesiastico, Giurista, Letterato*, in Dizionario biografico dei Friulani: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/florio-francesco/>> (ultima consultazione febbraio 2022)

**Risorse digitali tratte da “Treccani il portale del sapere ”:**

*Enrico IV Re di Germania e imperatore del Sacro romano impero*, in Dizionario di Storia: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-iv-re-di-germania-e-imperatore-del-sacro-romano-impero\\_\(Dizionario-di-Storia\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-iv-re-di-germania-e-imperatore-del-sacro-romano-impero_(Dizionario-di-Storia)/>) (2010) (ultima consultazione dicembre 2021)

N. Mandarano, *Mengozzi Girolamo*, in Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 73: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-mengozzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-mengozzi_%28Dizionario-Biografico%29/>) (2009) (ultima consultazione dicembre 2021)

N. Ivanoff, *Bambini Nicolò*, in Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 5: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini_(Dizionario-Biografico)/>) (1963) (ultima consultazione dicembre 2021)

F. Sorce, *Morlaiter Giovanni Maria*, in Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 76: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morlaiter\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morlaiter_%28Dizionario-Biografico%29/>) (2012) (ultima consultazione dicembre 2021)

F. Barbieri, *Cassetti Giacomo*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 21: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cassetti\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cassetti_(Dizionario-Biografico)/>) (1978) (ultima consultazione dicembre 2021)

A. Serafini, *Maganza Alessandro*, in Dizionario Biografico degli Italiani-Vol. 67: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-maganza\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-maganza_%28Dizionario-Biografico%29/>) (2006) (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Lorenzetti, *Pitteri Marco Alvisè*, in Enciclopedia Italiana: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri_%28Enciclopedia-Italiana%29/>) (1935) (ultima consultazione dicembre 2021)

G. Fiocco, *Carpaccio Vittore*, in Enciclopedia italiana: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio_%28Enciclopedia-Italiana%29/>) (1931) (ultima consultazione gennaio 2022)

G. Benzoni, *Dolfin Daniele*, in Dizionario Biografico degli Italiani-Vol. 40: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-dolfin\\_res-7b8ea5de-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-dolfin_res-7b8ea5de-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/>) (1991) (ultima consultazione febbraio 2022)

M. Cordaro, *Costanzi Placido*, in Dizionario Biografico degli Italiani- Vol. 30:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/placido-costanzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/placido-costanzi_%28Dizionario-Biografico%29/)>  
(1984) (ultima consultazione febbraio 2022)

*Pozzoserrato, Lodovico, detto anche Lodovico Pozzo da Treviso*, in Enciclopedia online:  
<<https://www.treccani.it/enciclopedia/pozzoserrato-lodovico-detto-anche-lodovico-pozzo-da-treviso>> (ultima consultazione febbraio 2022)

M. Gaddi, *Gradenigo Marco*, in Dizionario Biografico degli Italiani-Vol. 58:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-gradenigo\\_res-3acf4328-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-gradenigo_res-3acf4328-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/)> (2002) (ultima consultazione febbraio 2022)

P. Lavedan, *Le Brun Charles*, in Enciclopedia Italiana:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-le-brun\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-le-brun_%28Enciclopedia-Italiana%29/)>  
(1933) (ultima consultazione febbraio 2022)

M. Devigne, *Edelinck Gérard*, in Enciclopedia Italiana:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-edelinck\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-edelinck_%28Enciclopedia-Italiana%29/)>  
(1932) (ultima consultazione febbraio 2022)

M. Guasco, *Pio X papa, santo*, in Dizionario Biografico degli Italiani- Vol. 84:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-x-papa-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-x-papa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/)> (2015) (ultima consultazione febbraio 2022)

Michele Di Monte, *Grassi Nicola*, in Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 58:  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/)>  
(2002) (ultima consultazione febbraio 2022)

**Risorse digitali tratte da “ResearchGate”:** <<https://www.researchgate.net/>>

G.B. Carulli, F. Giorgetti, R. Nicolich, D. Slejko, *Friuli zona sismica: sintesi di dati sismologici strutturali e geofisici*, in *Guida alla geologia del Sudalpino centro-orientale. Guide geol. Reg. S.G.I.*, a cura di A. Castellarin e G.B Vai, Società Geologica Italiana, Bologna, 1982, pp. 361-370.

<[https://www.researchgate.net/publication/275649129\\_Friuli\\_zona\\_sismica\\_sintesi\\_di\\_dati\\_sismologici\\_strutturali\\_e\\_geofisici](https://www.researchgate.net/publication/275649129_Friuli_zona_sismica_sintesi_di_dati_sismologici_strutturali_e_geofisici)> (ultima consultazione marzo 2022)

