

PUBBLICAZIONI DELLA DEPUTAZIONE
DI STORIA PATRIA PER IL FRIULI

62



MILLYAN

FEDERICO ALTAN

Scritti sulla pittura friulana

*Memorie intorno alla Vita,
ed all'Opere dell'insigne Pittore
Pomponio Amalteo, 1753*

*Del vario stato della pittura in Friuli
dalla caduta del Romano Impero
fino a' tempi nostri, 1772*

a cura di Paolo Pastres

Deputazione di Storia Patria per il Friuli
Udine 2017



Deputazione di Storia Patria
per il Friuli

Pubblicazione realizzata con il sostegno di



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

Iniziativa realizzata nell'ambito del Progetto

ICF Identità
Culturale
del Friuli

ai sensi dell'art. 26, comma 4, L.R. 16/2014

© Deputazione di Storia Patria per il Friuli
ISBN: 978 88 99948 02 3

Deputazione di Storia Patria per il Friuli
Via Manin 18, 33100 Udine
Tel./Fax 0432 289848
deputazione.friuli@libero.it
www.storiapatriafrriuli.it

In antiporta: *Ritratto di Federico Altan*,
San Vito al Tagliamento, palazzo Altan-Rota,
ora Sede comunale, salone al primo piano
(foto Claudio Mansutti, San Vito al Tagliamento)

Presentazione

Nel 1753 e nel 1772 apparvero sul periodico veneziano «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», due brevi scritti del sanvitese Federico Altan, il primo intitolato *Memorie intorno alla Vita ed all'Opere dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo*, mentre il secondo, edito postumo, *Del vario stato della pittura in Friuli, dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri*. Il primo tratta la biografia e l'attività del pittore cinquecentesco Pomponio Amalteo, allievo e genero del Pordenone, nonché suo erede artistico, il quale egemonizzò la produzione pittorica nel Friuli dell'epoca; il secondo, invece, ripercorre le vicende della pittura friulana dal Medioevo alla metà del Settecento attraverso le personalità e le opere di maggiore rilievo, offrendo in tal modo quella sintesi sostanzialmente corretta e di notevole valore che ha condizionato tutte le successive ricostruzioni.

Quei testi, dunque, segnano l'avvio della letteratura artistica in Friuli, inoltre, essi presentano alcuni caratteri di notevole rilievo critico, in particolare il *Del vario stato*: sono l'importante testimonianza di una approfondita riflessione sull'identità culturale friulana, che proprio alla metà del XVIII secolo si andava delineando, la quale affondava le proprie radici soprattutto nella scoperta del proprio patrimonio artistico. Certo, alcune notizie e attribuzioni sono state corrette dalle ricerche successive, eppure, dopo oltre due secoli i testi di Altan restano fondamentali punti di riferimento e chiunque voglia affrontare lo studio della pittura friulana, dal Medioevo al Settecento, deve necessariamente consultarli. Ecco, quindi, che una loro moderna edizione critica risulta quanto mai utile e preziosa, e la Deputazione di Storia Patria per il Friuli, che fin dalla sua istituzione nel 1918 contempla appunto tra le proprie finalità la pubblicazione delle fonti per la storia friulana, ha inteso offrire agli studiosi un prezioso strumento di lavoro, che prosegue una prestigiosa tradizione di studi. Infatti, gli scritti dell'Altan si inseriscono in una serie avviata nel 1973 con il repertorio sulla pittura friulana redatto da Giovanni Battista Cavalcaselle, proseguita nel 2002 con le inedite *Notizie dei pittori del Friuli* di Girolamo Asquini, cui hanno fatto seguito nel 2007 *Le chiese di Udine* di Giovanni Tommaso Faccioli, e poi nel 2009 l'epistolario tra Luigi Lanzi e Mauro Boni. Una tradizione di studi, questa, che auspichiamo possa avere seguito, attraverso la pubblicazione, tra gli altri, delle opere sull'arte friulana di Angelo Maria Cortenovis e dell'inventario sulla pittura presente a Udine di Giovanni Battista De Rubeis.

I due scritti riproposti in questa sede sono corredati da un'ampia introduzione, che definisce il ruolo di Altan nella storiografia artistica del Settecento, e da un puntuale commento critico ai testi, a cura di Paolo Pastres, uno "specialista" nel settore, il quale, tra l'altro, proprio per la Deputazione friulana ha dato alle stampe le *Notizie* dell'Asquini (2002) e il carteggio tra Lanzi e Boni (2009). Ora, grazie a questa nuova edizione, la cultura friulana si arricchisce di un ulteriore ausilio per gli studiosi, che certamente contribuirà ad approfondire e ampliare le conoscenze sulla storia e identità locale.

Giuseppe Bergamini

Presidente della Deputazione di Storia Patria per il Friuli

PAOLO PASTRES

Introduzione
agli scritti di Federico Altan
sulla pittura friulana

Non avendo antenati,
il guerriero venuto su dal nulla
elesse a Padre il Sole
W. H. Auden

***Gli scritti di Federico Altan sulla pittura friulana, tra erudizione,
storia artistica e identità culturale***

Nel 1753 sul tomo XLVIII della veneziana «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici» di Calogerà fu pubblicato il saggio epistolare del conte e abate Federico Altan di Salvarolo *Memorie intorno alla Vita, ed all'Opere dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo*; mentre nel 1772 apparve, postumo, il ragionamento intitolato *Del vario stato della pittura in Friuli, dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri*, nel tomo XXIII della calogeriana «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici»¹.

¹ F. ALTAN, *Memorie intorno alla Vita ed all'Opere dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo*, in «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XLVIII (1753), pp. 111-141; F. ALTAN, *Del vario stato della pittura in Friuli, dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri*, in «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIV (1772), pp. 3-29. D'ora in avanti i due testi saranno citati dalla presente edizione. Sugli scritti artistici di Altan si veda: J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, ed. a cura di O. KURZ, Firenze, Nuova Italia, 1964, (ed. or. Vienna 1924), p. 599; G. BERGAMINI, *La letteratura artistica del Friuli dalle "Vite" del Vasari all'inedito manoscritto di Antonio Zurico*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine», s. VIII, (1973-1975), 2, pp. 191-192; F. BERNABELI, *La letteratura artistica*, in *Storia della cultura veneta*, V, *Il Settecento*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 485-508, a p. 487; C. FURLAN, *Cultura antiquaria, storiografia artistica e «riflessioni pittoresche» in Friuli nell'età di Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo, forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, Catalogo della mostra (Udine, 1996), a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1996, pp. 107-124; ora in C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. CALLEGARI e P. PASTRES, Udine, Forum, 2007, pp. 77-105, alle pp. 83-88; P. PASTRES, *Federico Altan e la nascita della letteratura artistica in Friuli*, in *Arte, storia, cultura e musica nell'età del Tiepolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Udine, 19-20 dicembre 1996), a cura di C. FURLAN e G. PAVANELLO, Udine, Forum, 1998, pp. 139-145; G. BERGAMINI, *La storiografia artistica in Friuli prima del di Maniago*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Pordenone-Udine, 25, 26 e 27 novembre 1999), a cura di C. FURLAN e M. GRATTONI D'ARCANO, Udine, Forum, 2001, pp. 21-30, alle pp. 25-26. C. FURLAN, *Pomponio Amalteo, "pictor Sancti Viti"*,

I due brevi scritti, che in questa sede vengono riproposti e commentati, rappresentano le prime riflessioni critiche sulla pittura friulana ad opera di un autore locale e si pongono alla base della letteratura artistica della regione². Essi, inoltre, segnano il distacco dell'arte friulana da quella veneta, cui era stata intrinsecamente legata dalla precedente tradizione storiografica³. In effetti, le pagine che Altan dedica alla pittura, oltre ad essere importanti fonti artistiche, sono anche un'interessante testimonianza della cultura friulana negli anni successivi alla soppressione del Patriarcato (1751) e specialmente il *Del vario stato* si inserisce, a proprio modo, in un percorso che cercava di definire un'identità culturale collettiva, affiancando la rivalutazione delle vicende figurative a quella della storia e letteratura locale (come avevano fatto Bernardo Maria de' Rubeis nei *Monumenta Ecclesiae Aquilietensis* del 1740, e Gian Giuseppe Liruti con *Le notizie de' letterati friulani* del 1760-1762), alla ricerca della costruzione di un *pantheon* artistico friulano, tra erudizione e cosmogonia.

I nostri due contributi sono incentrati sulla pittura, poiché il loro autore riteneva che essa fosse la più nobile e degna tra le arti⁴, inserendo così la propria voce

in *Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 13-67, alle pp. 13-15. Sui periodici del Calogerà si veda M. CUAZ, *Giornali e gazzette*, in *Storia della cultura veneta*, cit., pp. 113-129, alle pp. 119-120; A. NIERO, *L'erudizione storico ecclesiastica*, in *Storia della cultura veneta*, cit. V/II, pp. 97-121, a p. 121, dove la raccolta calogeriana è definita: «summa della erudizione ecclesiastica e laica del secolo». Interessanti considerazioni sul ruolo dei periodici settecenteschi per la critica l'arte, pur senza occuparsi specificamente delle «Raccolte» del Calogerà, sono offerte dal saggio di G. PERINI, *Nuove fonti per la "Kunstlitteratur" settecentesca in Italia: i giornali letterari*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classi di Lettere e Filosofia, s. III, 14, 2 (1984), pp. 797-827.

² Per una sintesi dello sviluppo storico della letteratura artistica friulana si veda G. BERGAMINI, *La letteratura artistica*, cit.; ID., *La storiografia artistica*, cit. Si veda anche M. CAPUCCI, *La storiografia artistica nella cultura del Settecento*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, I, Brescia, Paideia, 1973, p. 269-290, secondo il quale la letteratura artistica friulana del Settecento operò un «vero e proprio disseppellimento di un passato artistico ignorato» (p. 279).

³ Analoga operazione era stata effettuata per la pittura veronese da Bartolomeo Dal Pozzo, ne *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti veronesi*, del 1718, ed in seguito, con maggior incisività, da Scipione Maffei nella *Verona illustrata* del 1732; su tali aspetti si veda in particolare, L. PUPPI, «A laude de Verona e de sua gloria» *osservazioni sul mito di una scuola pittorica come appunti di storia della storiografia*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. BRUGNOLI, Verona, Fiorini, 1974, pp. XV-XXVI.

⁴ In questo volume, alle pp. 107, 127.

nell'antica polemica, invero mai sopita, sul "paragone" tra pittura e scultura, che proprio alla metà del Settecento si stava riaccendendo⁵.

Federico Altan conte di Salvarolo, era nato il 16 settembre 1714 da nobile e illustre famiglia a San Vito al Tagliamento, elegante e colta cittadina del Friuli Occidentale sottoposta alla giurisdizione del Patriarca di Aquileia. Ebbe una prima formazione locale, allievo del grande naturalista sanvitese Anton Lazzaro Moro, per poi studiare legge all'Università di Padova e quindi ricevere l'ordinazione sacerdotale. Dopo aver visitato Roma a più riprese nel corso degli anni Quaranta (nel 1743, nel 1745 e nel 1747), nel 1748 divenne, su incarico del cardinale Girolamo Colonna, vicario generale dell'abbazia di Sesto al Reghena. Morì a San Vito il 28 dicembre del 1767⁶.

La prima opera edita dall'Altan nel 1749 a Padova ha per titolo *Lettera al molto rev. Padre Filippo da Verona cappuccino, contenente la spiegazione di un celebre battesimale geroglifico, ed alcuni inediti documenti sopra le cerimonie del battesimo*; poi nel 1751, nella «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici» del

⁵ La questione del "paragone" tra le arti, sorta nel Cinquecento con la celebre *Inchiesta* di Benedetto Varchi, nel Settecento è affrontata soprattutto dal pittore e letterato trentino Adamo Chiusole, il quale, in particolare, dedicò a tale diatriba l'opuscolo intitolato, *Componimenti Poetici sopra la Pittura Trionfante*, Siena 1751. Sul secolare "paragone" e il relativo dibattito critico, nell'enorme bibliografia disponibile, si segnalano i recenti contributi di J. LICHTENSTEIN, *La tâche aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003; e S. HENDLER, *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2013. Inoltre, per il ruolo della scultura nel dibattito settecentesco si veda R. CINÀ, *La scultura nella letteratura artistica del Settecento*, in *Temi di critica*, 1, a cura di S. LA BARBERA, Palermo, Università degli studi di Palermo, 2010, pp. 31-85.

⁶ Per la biografia di Altan, si vede soprattutto: A. ALTAN, *Memorie storiche della terra di San Vito al Tagliamento*, Venezia, Picotti, 1832, pp. 63-65; *Elogio del conte Federico d'Altan letto nel Seminario di Portogruaro l'anno MDCCCXXXIII in occasione della dispensa dei premi, pubblicato per le cospicue nozze d'Altan-d'Attimis*, San Vito, Pascatti, 1842; P. G. SCLIPPA, *Addenda al carteggio di Anton Lazzaro Moro: dieci lettere inedite a Federico Altan*, in *Memor fui dierum antiquorum, studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P. C. IOLY ZORATTINI, A. M. CAPRONI, Udine, Campanotto, 1995, pp. 327-336; ID., *La biblioteca Altan*, in *Nel Friuli del Settecento: biblioteche, accademie e libri*, a cura di U. ROZZO, 2, Tavagnacco, Arti grafiche friulane, 1996, pp. 23-27; P. CEOLIN, *Vita del conte Federico Altan dei signori di Salvarolo scritta da Antonio della medesima casa. S. Vito al Tagliamento 1784*, in «La bassa», 45 (2002), pp. 115-119; P. G. SCLIPPA, *Altan Federico, poligrafo*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 193-196 (con bibliografia precedente).

Calogera, fu pubblicato *In quoddam altare portatile epistolaris dissertatio*; e a Venezia nel 1753 *De calendariis in genere, et speciatim de calendario ecclesiastico dissertatio, cui adnectuntur complura per vetusta agiologia nunc primum edita, atque illustrata, index martyrologicus nec non tres epistolicae dissertationes alia sacra monumenta exornantes iter, baptisimale*. Nella Raccolta calogerina del 1752 appaiono le *Memorie intorno alla vita di Antonio Altano conte di Salvarolo con un saggio delle rime di lui* (ma il testo è datato 1742), nella stessa sede pubblica nel 1753 le *Memorie su Amalteo* e nel 1755 le *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Giulio Camillo Delminio*: un trittico dedicato ad altrettanti illustri rappresentanti della cultura locale del XVI secolo. Molte delle notizie impiegate per questi saggi sono tratte dal dialogo di Girolamo Cesarino, *Dell'origine del castello di S. Vito con la descrizione di tutte le cose segnalate che vi sono; arricchito di varie annotazioni e di una epistolare dissertazione*, da lui curato nel 1745, ma apparso postumo nel 1771, nella «Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici». Nel 1763 Altan edita a Venezia una lettura tenuta all'Accademia di Udine nel 1760: *Della somiglianza che passa tra il regno vegetabile, ed il regno animale, e de' vantaggi, che da quel regno a questo si apportano*. Postumi sono apparsi diversi scritti: il *Saggio dell'antica storia civile, ecclesiastica, letteraria, delle arti e del commercio della provincia del Friuli in due ragionamenti*, nel 1772; nello stesso anno *Del vario stato*; e nel 1773 le *Osservazioni in sulla voce breviarum che serve di nome a' nostri ecclesiastici officj* (datate 1750)⁷.

Gli scritti artistici di Altan non occupano dunque una posizione centrale nel suo percorso di studio⁸, eppure essi assumono un particolare significato, poiché – lo vedremo – lo impegnarono a lungo con ricerche specifiche e riflessioni generali, i cui esiti, indubbiamente preziosi nonostante alcune lacune, si sono rivelati fondamentali per lo sviluppo della storiografia artistica friulana, che con loro esordisce in veste ormai matura e a un livello decisamente elevato.

Essi appartengono a due generi distinti della letteratura artistica: la biografia e la storia artistica. Alla prima categoria, d'ascendenza vasariana e largamente utilizzata anche nel corso del XVIII secolo, appartiene la trattazione mo-

⁷ Sulla bibliografia di Altan si rinvia a SCLIPPA, *Altan Federico*, cit.

⁸ Del resto, non si conoscono altri particolari interessi artistici del conte Federico, il quale, tra l'altro, «rimase sostanzialmente estraneo ad episodi di mecenatismo», nonostante la famiglia fosse piuttosto attiva in tal senso, specie nel ricco palazzo di San Vito al Tagliamento, come notato in S. ALOISI, *Gli Altan e il barocco, committenza artistica tra Seicento e Settecento di una nobile famiglia friulana*, Udine, Campanotto, 1999, p. 95.

nografica, novità questa pienamente settecentesca, dedicata all'Amalteo nelle *Memorie*⁹; mentre nel *Del vario stato* la tradizionale struttura biografica risulta ormai superata, a favore della ricostruzione d'insieme¹⁰, un modello che si stava lentamente affermando dopo la *Geschichte* di Winckelmann¹¹, sebbene, in

⁹ Sul genere delle biografie degli artisti, resta fondamentale M. CAPUCCI, *Dalla biografia alla storia. Note sulla formazione della storiografia artistica nel Seicento*, in «Studi seicenteschi», 9 (1968), pp. 81-125; cui aggiungiamo, per uno sguardo generale, *Les «Vies» d'artistes*, Actes du colloque international (Parigi-Louvre, 1-2 ottobre 1993), con la direzione scientifica di M. WASCHEK, Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996; M. SPAGNOLO, *La biografia d'artista: racconto, storia e leggenda*, in *Enciclopedia della cultura italiana*, X, Torino, Utet, 2010, pp. 375-393; e *Vies d'écrivains vies d'artistes. Espagne, France, Italie. XVI^e - XVIII^e siècles*, Actes du colloque international (Parigi, 27-29 settembre 2012), éd. M. RESIDORI, H. TROPÉ, D. BOILLET, M.-M. FRAGONARD, Paris, Press Sorbonne Nouvelle, 2014. Inoltre, in particolare sulle biografie artistiche nel Settecento, si veda: M. CAPUCCI, *La storiografia artistica*, cit. pp. 279-281; e G. C. SCIOLLA, *Per una rilettura della letteratura artistica italiana del Settecento*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, Atti del Convegno di Studi (Pisa 3-4 dicembre 1990), a cura di R. P. CIARDI, A. PINELLI, M. SICCA, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1993, pp. 25-40, alle pp. 26-28, e inoltre a pp. 32-33 per l'epistolografia artistica.

¹⁰ Sulla trattazione storica delle arti si veda SCIOLLA, *Per una rilettura*, cit., p. 6; inoltre sono di grande interesse le riflessioni proposte in É. POMMIER, *Winckelmann: dalle biografie degli artisti alla storia dell'arte*, in *Id.*, *Più antichi della Luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, pp. 55-76; e *Id.*, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Agincourt*, in *Fabio di Maniago*, cit., pp. 275-288. In generale, per lo sviluppo della storiografia artistica all'epoca di Altan, il riferimento è a C. PIVA, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814)*, in *Storia delle storie dell'arte*, a cura di O. ROSSI PINELLI, Torino, Einaudi, 2014, pp. 91-179.

¹¹ J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresda 1764, trad. it., *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di F. CICERO, Milano, Bompiani, 2013. Su Winckelmann si veda A. POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven - London 1994; POMMIER, *Più antichi della Luna*, cit.; e *Id.*, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003. Per l'influenza dello studioso tedesco sulla cultura italiana contemporanea rinviamo a S. FERRARI, *Il freddo calcolo della Geschichte. Heyne e la ricezione di Winckelmann in Italia*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000), a cura di M. PASTORE STOCCHI, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 27-50; *Id.*, *La prima traduzione italiana della Geschichte der Kunst des Alterthums: vicende editoriali e ricezione critica*, in *Winckelmann a Milano*, Catalogo della mostra (Milano, 2017), a cura di A. COLETTI, P. PANZA, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 23-35.

questo caso, l'esempio sembra piuttosto discendere dalla *Verona illustrata* di Scipione Maffei¹², del 1732, le cui pagine, del resto, affiorano sovente nel testo dell'abate friulano. Per quanto sia molto probabile che una simile scelta innovativa possa essere stata dettata principalmente da un'esigenza contingente, ovvero il contesto al quale lo scritto era legato: un'occasione accademica, che, di conseguenza, richiedeva sinteticità e uno sviluppo lineare e continuo dell'argomento trattato. Nondimeno, non possiamo sapere con certezza – ricordiamo che il testo è stato pubblicato postumo – se l'autore fosse intenzionato a ricondurre la propria “dissertazione” in un'opera più articolata e completa, sempre nella forma della storia artistica. D'altro canto, per quanto attento alla storiografia artistica Altan certamente non era partecipe del dibattito critico contemporaneo e il metodo di studio da lui adottato era strettamente afferente ai criteri dell'erudizione, come evidente fin dalla locuzione impiegata per il titolo del “ragionamento”, *Del vario stato*, che rinvia ad una consuetudine lessicale assai diffusa in quell'ambito culturale¹³, la quale sottende ad un riesame degli eventi storici per trarre delle conseguenze sul presente: ciò che, in effetti, sembra essere stato uno degli intenti dello studioso friulano.

Nel suo complesso l'interesse dimostrato dal conte Federico nei confronti dell'arte è quello tipico di un erudito ecclesiastico e di un “dilettante” di cultura classicista, in possesso di una discreta conoscenza della letteratura artistica, che gli consentiva di citare, trattandole come autorità che conferivano autorevolezza alle proprie affermazioni, Plinio, Vasari (impiegando nel *Del vario stato* l'edizione curata da Giovanni Gaetano Bottari, apparsa nel 1759-1760), Ridolfi, Malvasia, Baldinucci e Orlandi, oltre ad autori classici (Orazio, Quintiliano, Tibullo), cui, anche se mai citati, vanno aggiunti Bellori e Algarotti, quest'ultimo impiegato soprattutto – come vedremo – per alcune posizioni teoriche avanzate nel *Del vario stato*. Inoltre, ad essi va aggiunto l'economista udinese Antonio Zanon, il quale benché non fosse uno storico o teorico dell'arte, in

¹² S. MAFFEI, *Verona illustrata*, I-IV, Verona, Vallarsi & Berno, 1731-1732. Su Scipione Maffei (Verona, 1675-1755) si veda, in particolare: G. P. MARCHI, *Un italiano in Europa, Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno storico*, Verona, Libr. Univ. Ed., 1992; *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 23-25 settembre 1996), a cura di G. P. ROMAGNANI, Verona, Cierre, 1998; G. P. ROMAGNANI, *Maffei, Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 256-263 (con un'ampia rassegna bibliografica).

¹³ In tal senso si pensi a L. MURATORI, *Del vario stato delle Diocesi Episcopali*, in ID., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, III, Milano, Pasquali, 1751, pp. 361-373.

uno scritto del 1764 presentava anche brevi profili di pittori friulani, desumendoli da Vasari e Orlandi, e tra questi comprendeva pure Giovanni Battista Grassi, affermando esser stato anche architetto (riprendendo quanto letto nelle *Vite* del 1568), attribuendogli per primo, seppur con cautela, il progetto della facciata della chiesa di San Giacomo a Udine¹⁴, la quale, in realtà, si deve a Bernardino da Morcote (nel 1525), e la medesima errata assegnazione è presente nel *Del vario stato*, che evidentemente Altan attinse proprio dal volume di Zanon, senza citarlo¹⁵. Non solo, dalle pagine del celebre economista derivano anche altre parti del *Del vario stato*, tra cui il passaggio su Daniele Antonio Bertoli, sempre senza segnalarne l'origine ma, del resto, si tratta pur sempre di un'opera edita postuma e quindi sicuramente non controllata pienamente dall'autore. Invece, Zanon, quando inserisce Amalteo nell'elenco dei pittori locali, avverte che su di esso «pubblicò la Vita l'erudito Signor Conte Federico Altan di Salvarolo», indicando in nota le *Memorie*¹⁶.

A questa serie di testi editi Altan assommava inoltre conoscenze provenienti da ricerche effettuate negli archivi e da informatori locali, i quali, a loro volta, gli fornivano soprattutto notizie di tipo documentario. Tra costoro sono da includere – lo chiariremo meglio in seguito – certamente Domenico Fontanini, per Amalteo e verosimilmente per Bellunello, forse Gian Giuseppe Liruti, con ragguagli sulla pittura medievale, e pure il pordenonese Ernesto Mottense, il quale riunì in una silloge, non più reperibile, notizie sul de' Sacchis tratte dagli archivi municipali di Pordenone, raccolte nel 1763 in un manoscritto, il cosiddetto «*Transunto Mottense*»¹⁷.

Invece, assai scarsa, o per meglio dire quasi nulla, risulta l'osservazione autoptica dei dipinti e probabilmente il conte Federico personalmente vide ben poco di ciò di cui parlava. Una simile impostazione culturale, la quale privilegiava le fonti piuttosto che il rapporto diretto con le opere, si riverbera – non è una contraddizione ma un carattere della critica erudita – sia negli evidenti limiti interpretativi ed errori storici sia nelle significative novità presenti nei

¹⁴ A. ZANON, *Dell'agricoltura, dell'arti, e del commercio in quanto unite contribuiscono alla felicità degli Stati, lettere*, III, Venezia, Fenzo, 1764, p. 372. Sull'interesse di Zanon per la pittura rinviamo a BERGAMINI, *La storiografia artistica*, cit., p. 24.

¹⁵ In questo volume a p. 136.

¹⁶ ZANON, *Dell'agricoltura*, cit., p. 374.

¹⁷ Per le vicende del *Transunto Mottense* si veda la scheda di L. CARGNELUTTI, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, [1842], edizione terza ricorretta e accresciuta, a cura di C. FURLAN, trascrizione di L. CARGNELUTTI, II, Udine, Forum, 1999, p. 120.

due scritti che lo studioso friulano dedicò alla pittura della propria terra. Essi, secondo il giudizio di Caterina Furlan, sono «embrionali e confusi tentativi di riflessione su una materia destinata a essere trattata ancora per diversi decenni da “dilettanti”¹⁸; anche per Giuseppe Bergamini, la loro impostazione «risente della mancata scientifica competenza» in materia, e specialmente nel *Del vario stato*, si ritrovano «retorica, ci sono considerazioni assolutamente banali», ma, d'altra parte, c'è pure una «diretta conoscenza di documenti fino ad allora sconosciuti e di opere d'arte non prima citate», tanto da poter essere «un'utilissima traccia per i successivi studi»¹⁹. Di fatti, nel suo approccio verso la pittura il “dilettante” Altan non appare quasi mai interessato a problemi di natura filologico-attributiva, aderendo, sostanzialmente, a quanto indicato dalle fonti che lo avevano preceduto, e, altresì, rinuncia ad ogni tentativo di fornire precise caratterizzazioni stilistiche. I suoi interventi, quindi, si limitano, ed è già un traguardo notevole, ad un avveduto elenco di personalità e opere ritenute rappresentative dell'arte locale, fornendo descrizioni, spesso sommarie, dei soggetti raffigurati, cui associa solo alcune scarse notizie storico-critiche, con valutazioni stilistiche che derivano principalmente dall'adozione dei precetti del gusto e della teoria classicista secentesca²⁰.

Attraverso i suoi scritti il conte Federico intendeva soprattutto dimostrare la non inferiorità e l'autonomia stilistica della produzione pittorica friulana ri-

¹⁸ C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle: il contributo degli «autori stranieri» alla conoscenza e interpretazione delle belle arti friulane*, in *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine, II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. BERGAMINI, T. RIBEZZI, Udine-Vicenza, Civici Musei di Udine-Terra Ferma, 2001, pp. 11-21, ora in FURLAN, *Da Vasari*, cit., pp. 9-23, a p. 18.

¹⁹ BERGAMINI, *La storiografia*, cit., p. 26.

²⁰ Una definizione di classicismo che, per quanto indirizzata alla civiltà letteraria, permette di comprendere meglio l'orizzonte culturale di Altan, anche in ambito artistico, è presente in P. PROCACCIOLI, *Rinculo o strappo? Episodi di resistenza al classicismo nel Cinquecento italiano*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, Atti del Seminario di Studi (Roma, 6-8 dicembre 2007), a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 213-237, a p. 218: «provo a richiamare, in sintesi estrema, i fondamenti elementari della poetica del classicismo. Che si possono indicare, mi pare, nella ricerca costante di riferimenti a un passato riconosciuto come ideale; nella selezione di un corpus definito di modelli formali e di una topica predeterminata; nel dogma di una lenta assimilazione della tradizione che trasmette quel corpus e quella topica e quindi in una visione sacrale dello studio; nel controllo del lessico e dei temi; nel rispetto dei generi. Più in generale, nella fiducia in un'ars che consenta il controllo della natura e il suo dominio, e nello spostamento in un assoluto extratemporale del giudizio, sia estetico che di valore».

spetto a quella delle altre regioni, i cui tesori artistici erano ben più conosciuti, anche grazie alla promozione che ne avevano fatto i locali scrittori d'arte, esprimendo una precisa volontà filopatria. Siffatto proposito di qualificazione è eloquentemente espresso nelle *Memorie*, dove afferma che la pittura friulana «non ha che invidiare a qualunque altra più colta, ed avventurata regione»²¹; lo stesso spirito si ritrova nel *Del vario stato*, dov'è ribadito con decisione che «la nostra Patria del Friuli fu sempre quant'altra regione mai amante e coltivatrice di questa bell'arte, la quale molti friulani numera tra i più celebri suoi professori»²². Un simile processo è attuato, come in gran parte della «letteratura artistica locale», per riprendere la definizione coniata da Schlosser, affermando la nobiltà delle arti della propria terra, attestandone la qualità, insieme alla quantità, nonché la loro antichità²³. Proprio in riferimento a quest'ultimo requisito va letto l'interesse dimostrato dal nostro studioso nei confronti dei «primitivi», tanto da spingersi, nel *Del vario stato*, a prendere in considerazione testimonianze pittoriche alto-medievali²⁴, dando in tal modo prova di una grande erudizione e di un'avvedutezza critica non comune per quei tempi²⁵. Egualmente in un'ottica campanilistica, che fa seguito ad una tradizione storiografica locale, è riconducibile l'aggregazione – ovviamente forzata – di Tiziano al novero dei pittori friulani, presente fin dallo scritto del 1753, dove il nostro ecclesiastico considerava il Cadore della fine del XV secolo – ovvero la patria di Vecellio – come una «porzione dell'alto Friuli»²⁶, poiché sogget-

²¹ In questo volume a p. 117.

²² Ivi, p. 127.

²³ Tale questione è trattata nel fondamentale G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. 1964), pp. 41-44.

²⁴ In questo volume alle pp. 127-128.

²⁵ Sulla riscoperta dell'arte medievale nella storiografia italiana del XVIII secolo, si veda in particolare PREVITALI, *La fortuna*, cit., pp. 67-183; e inoltre, per una sintesi e un aggiornamento, soprattutto I. MIARELLI MARIANI, *Il dibattito e la fortuna dei primitivi*, in *Il Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, Catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di V. CURZI, C. BROOK, C. PARISI PRESSICE, Milano, Skira, 2016, pp. 73-79.

²⁶ In questo volume alle pp. 108, 135. Precedentemente all'Altan Tiziano era stato considerato friulano in G. F. PALLADIO, *Historia della provincia del Friuli*, II, Udine, Schiratti, 1660, p. 160: «Fiori parimente in questi tempi il gran Cavaliere Tiziano Vicellio da Cadore in Friuli, Pittore anch'egli fra i primi del Mondo. Le opere sue singolari, che in varij lochi si vedono, fanno della sua virtù chiara testimonianza». Sulla questione della friulanità di Tiziano si veda: C. FURLAN, *Tiziano nella storiografia artistica friulana tra Sette e Ottocento*, «Studi tizianeschi» 3 (2005), pp. 89-96, ora in FURLAN, *Da Vasari*, cit., pp. 53-62; e P. PASTRES, *Tiziano friulano: storia di un dibattito critico tra campanilismo e ricerca*

ta, in alcuni casi, alla giurisdizione del Luogotenente di Udine²⁷. Inoltre, quel territorio era stato sottoposto al patriarcato di Aquileia, millenaria istituzione ecclesiastica soppressa nel 1751, alla quale certamente Altan si sentiva, almeno culturalmente, ancora vicino, anche in ragione del suo legame con San Vito al Tagliamento, cittadina che per secoli era stata quasi un “feudo” personale dei patriarchi. La stessa condotta aggregante si ritroverà nella successiva storiografia locale, fino a quando Fabio di Maniago negherà recisamente l'appartenenza del grande maestro all'ambito friulano²⁸.

Simili atteggiamenti, che mirano ad esaltare – spesso oltremisura – i valori della pittura locale, vanno inquadrati all'interno di una reazione al sostanziale disinteresse – se non sottovalutazione – con cui la letteratura artistica li aveva trattati in precedenza. Le ragioni di tale indifferenza critica, a parere di Altan, il quale con i propri scritti si proponeva di rimediare, non erano da ricondurre all'assenza di personalità autoctone di vaglia, bensì alla mancanza di una valida tradizione storiografica locale, capace di tramandarne le memorie. Egli, pertanto, notava che sui pittori indigeni «noi non abbiamo che alcune e poche e ancora qua, e là sparse notizie»²⁹, a differenza di quanto era avvenuto nelle «colte nazioni», dove, con diligenza, ci si era occupati di ricordare gli artisti maggiori, «bene avvisandosi, che dal valore de' medesimi sarebbe derivata alle regioni loro non volgare fama»³⁰. Da quest'ultima riflessione emerge, a ben intendere, quale importante ruolo Altan affidasse alla storia dell'arte, anche se certamente non poteva avere

d'identità, in *Dolomites*, a cura di P. C. BEGOTTI e E. MAJONI, Udine, Società Filologica Friulana, 2009, pp. 365-380.

²⁷ Nel 1753, anno in cui sono state edite le *Memorie* su Amalteo, Francesco Beretta, ne *La Patria del Friuli descritta ed illustrata colla storia e monumenti di Udine sua capitale e delle altre città e luoghi della Provincia*, redatta per il tomo XX dell'edizione italiana dell'opera di T. SALMON, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, Venezia, Albrizzi, 1753 (edizione anastatica, Udine 2003), p. 52, ricorda che il Cadore «anticamente era soggetto a' Patriarchi d'Aquileia», e, nell'ordinamento della Repubblica di San Marco, le sue cause sono «portate in appellazione ad arbitrio ed elezione di que' popoli, al Luogotenente di Udine»: considerazioni che, evidentemente, indussero anche Beretta ad assimilare il territorio cadorino al Friuli e insieme ad esso la sua principale gloria, Tiziano, indicato come uno «de' più insigni e rinomati Pittori de' secoli passati». Mentre Antonio Zanon, nel 1764, ne parla con termini molto sfumati, «Di fatto benché alcuni contrastino al Friuli la gloria di poter annoverare tra' suoi Pittori il celebre Tiziano, ne conta però cotesta Provincia tanti altri» (in ZANON, *Dell'agricoltura*, cit., III, p. 373).

²⁸ DI MANIAGO, *Storia*, cit., I, p. 90.

²⁹ In questo volume a p. 127.

³⁰ *Ibidem*.

piena coscienza della sua funzione, che non di meno individua nella capacità di tramandare una parte fondamentale della cultura, quella artistica, ritenuta anche un mezzo privilegiato per soddisfare il proposito di qualificazione locale. Del resto, in tal senso egli stesso asserisce, con lucidità e una certa dose d'audacia, che le vicende della pittura rappresentano una «interessante parte della nostra storia»³¹, le quali di conseguenza rivestono un ruolo culturale e “politico” da non trascurare. Inoltre, era sua convinzione che la complessiva poca conoscenza dei pittori friulani fosse in parte dovuta all'aver operato quasi esclusivamente nella loro patria, da lui definita «estrema region d'Italia»³², impedendo perciò alla loro fama di espandersi. Per altro, sempre in tema di sfortuna critica lo studioso friulano notava, con equilibrio e acutezza, che il disinteresse di cui avevano patito i pittori locali era comune anche ad autori di altre zone considerate “periferiche”, citando, come esempio, alcuni veronesi (ritenuti artisti appartenenti alla Lombardia), dei quali dimostra di possedere una buona conoscenza, acquisita certamente grazie alla *Verona illustrata* di Scipione Maffei, tale da consentirgli di correggere alcune notizie riportate da Vasari³³. Del resto, sulla volontà dello studioso sanvitese di inaugurare una letteratura artistica friulana potrebbe avere influito anche un altro passaggio dell'erudito scaligero, il quale suggeriva, anzi caldeggiava, la necessità dello sviluppo di valide storiografie locali, ritenendo – ammonendo, potremmo dire – che «si può riconoscere qual differenza corra tra il far da se registro delle proprie cose, e il lasciarne a gli altri la cura»³⁴. Dunque, i due brevi scritti di Altan rappresentano soprattutto un importante *abrégé* di quelle «poche e ancora qua e là sparse notizie» sui maestri friulani, che compaiono nelle principali fonti, alle quali il nostro ecclesiastico si limitò ad aggiungere brevi precisazioni di notevole interesse critico, ed alcune di carattere documentario. L'elenco dei contributi cui egli attinse, e che citò, ha inizio con le *Vite* di Vasari, nella seconda edizione ampliata del 1568, dove erano incluse alcune scarse biografie di artisti friulani, in gran parte ricostruite per mezzo

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 116.

³³ *Ibidem*. L'Altan parla di Antonio Badile (Verona 1518? - ivi 1560), Giovan Francesco Caroto (Verona 1488 - ivi 1566), Pasquale Ottino (Verona 1570 - ivi 1630) e Battista Zelotti, detto Battista da Verona (Verona 1516 - Mantova 1578); le notizie sulla pittura veronese e le correzioni a Vasari derivano dalla *Verona illustrata*, pubblicata nel 1732 da Scipione Maffei (MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III), opera che come si è già notato influì notevolmente sugli scritti artistici dell'Altan.

³⁴ MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, p. 304.

di informazioni fornitegli dal suo corrispondente, il pittore udinese Giovanni Battista Grassi³⁵. Difatti, sulla scorta di quelle notizie lo storiografo toscano si era limitato a prendere in esame solo personalità operanti nel proprio secolo, prestando attenzione in particolare a Giovanni da Udine e a Pordenone, cui riservò un'autonoma biografia (inserendovi cenni ad altri "minori"), due autori certamente di straordinario rilievo, che lavorarono anche al di fuori dei confini regionali, la cui formazione viene legata agli ambienti veneti, escludendo in tal modo l'esistenza di precedenti pittorici friulani degni di una qualche considerazione. Dopo Vasari sarà il veneto Carlo Ridolfi a riconsiderare le vicende della pittura friulana, nelle *Maraviglie dell'arte* pubblicate a Venezia nel 1648, dove ricorda un buon numero di autori; inoltre, per primo, associò la formazione di Pordenone al suo ambiente natale, riconoscendone così la dignità artistica³⁶. Alcuni stringati riferimenti all'arte locale compaiono anche nell'*Historia della Provincia del Friuli*, data alle stampe nel 1660 dal patrizio udinese Giovanni Francesco Palladio degli Ulivi³⁷. In seguito pure Giovanni Giuseppe Capodagli nella sua *Udine illustrata*, apparsa nel 1665, parlò di alcuni artisti, ricalcando però in modo pedissequo i giudizi espressi, un secolo prima, da Vasari³⁸. Brevi profili di pittori friulani erano presenti nell'*Abecedario pittorico* di padre Orlandi, comparso in prima edizione a Bologna nel 1704, opera che ebbe una straordinaria fortuna durante tutto il XVIII secolo (specialmente con l'aggiornamento del 1753 curato da Pietro Guarienti), seppur presentando grossolani errori³⁹. Inoltre, importanti notizie sulla pittura e più in generale sull'arte ro-

³⁵ Su Grassi informatore di Vasari si veda G. BERGAMINI, *Il pittore Giovanni Battista Grassi informatore del Vasari*, in «Memorie Storiche Forogiuliesi», 53 (1973), pp. 99-116; ID., *La letteratura*, cit., pp. 172-177; e ID., *Giovanni Battista Grassi, pittore*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 1336-1340.

³⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D. VON HADELN, I, Berlin, Grote, 1914.

³⁷ PALLADIO, *Historie*, cit., II, pp. 159-160.

³⁸ G. G. CAPODAGLI, *Udine illustrata da molti suoi cittadini così nelle lettere, come nelle armi famosi, e non tanto per dignità ecclesiastiche, e secolari, quanto per altre notabili condizioni insigni, e riguardevoli*, Udine, Schiratti, 1665.

³⁹ P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura diviso in tre parti*, Bologna, Pisarri, 1704; ID., *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna, Pisarri, 1719; ID., *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Napoli, Rispoli, 1733; ID., *Abecedario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese*,

mano-aquileiese sono presenti ne *Le antichità d'Aquileia profane e sacre*, edite da Gian Domenico Bertoli nel 1739 a Venezia⁴⁰. Infine, per quanto riguardava Amalteo e l'ambiente artistico sanvitese, numerose informazioni si trovavano in un importante testo secentesco di Girolamo Cesarino, *Sull'origine del castello di S. Vito*, di cui lo stesso Federico curò la pubblicazione nella raccolta calogeriana⁴¹. Questa, in sintesi, la scarna eredità storiografica che Altan raccolse nei propri scritti, e nondimeno, specialmente in quello dato alle stampe nel 1772, riuscì a definire una griglia interpretativa destinata ad incidere profondamente, segnando a lungo le successive riflessioni sulla pittura del Friuli, le quali – inevitabilmente – ne riprendevano momenti, protagonisti e temi, approfondendoli e ampliandoli. Infatti, il *Del vario stato* a fine Settecento era ancora ritenuto degno di attenzione e godeva di prestigio, come si può appurare da una nota che il bibliofilo udinese Antonio Bartolini appose ad uno scritto postumo dell'antiquario Angelo Maria Cortenovis, *Sopra le antichità di Sesto*, del 1801, in cui, commentando un passaggio dello scritto di Altan, lo definisce «interessante, a giudizio de' conoscitori, non solo per le notizie storiche, ma altresì per essere scritto con eleganza e con sagace intendimento», e perciò, a suo parere meriterebbe «d'essere riprodotto colle stampe; giacché non è troppo noto agli Amatori delle Belle Arti, de' quali non tutti sono a portata di avere la lunga serie degli Opuscoli Calogeriani», per cui «Io ho veramente adunate parecchie anedote, onde fargli de' commenti, e delle annotazioni»⁴². L'intento di Bartolini di ripub-

Contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura ed Architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti, Venezia, Pasquali, 1753.

⁴⁰ G. BERTOLI, *Le antichità di Aquileja profane e sacre, per la maggior parte finora inedite*, Venezia, Albrizzi, 1739. Per un'analisi di tale testo rinviamo a FURLAN, *Cultura antiquaria*, cit., pp. 78-82.

⁴¹ G. CESARINO, *Dell'origine del Castello di S. Vito. Dialogo di M. Girolamo Cesarino. Con la descrizione di tutte le cose segnalate che vi sono; arricchito di varie Annotazioni, e di una Epistolare Dissertazione del Sig. Abate Federigo Altan de' conti di Salvarolo l'an. 1745*, in «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIII (1771), pp. 1-88. Su questo testo si veda *infra* alle note 67-71.

⁴² A. BARTOLINI, in A. M. CORTENOVIS, *Sopra le antichità di Sesto nel Friuli, lettera postuma*, Udine, Pecile, 1801, p. 29. Su Antonio Bartolini (Udine 1746-1824) si veda soprattutto C. MORO, *La biblioteca di Antonio Bartolini. Erudizione e bibliofilia a Udine tra Settecento e Ottocento*, Udine, Forum, 2007; inoltre, sulla genesi del testo da cui citiamo: P. PASTRES, *Dalle note al testo. Il commento di Antonio Bartolini alle Antichità di Sesto del Cortenovis*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 11 (2009), pp. 311-324. Il proposito di Bartolini fu apprezzato e incoraggiato da padre Giuseppe Maria Pujatti in alcune corrispondenze,

blicare annotato il *Del vario stato* non ebbe seguito, ma appena qualche anno prima il percorso esposto da Altan era stato ripreso da un altro ecclesiastico, sempre di origine sanvitese, Girolamo de' Renaldis, autore nel 1796 e 1798 del *Della pittura friulana*⁴³, in cui, oltre all'impostazione critica è mantenuto pure il modello della storia artistica. Un simile recupero non era del tutto scontato, se consideriamo che, invece, attorno al 1790 l'udinese Girolamo Asquini aveva preferito riprendere piuttosto il modello biografico e degli abbecedari per affrontare il medesimo tema, in un testo rimasto a lungo inedito⁴⁴. Del resto, il legame tra gli scritti dell'Altan e l'opera ben più ampia ed articolata del de Renaldis è stato sottolineato da Fabio di Maniago, nella sua *Storia delle belle arti friulane*, edita nel 1819, nel 1823 e in una terza versione data alle stampe solo nel 1999⁴⁵. Egli, in quella che rappresenta la prima vera storia della pittura friulana fondata su criteri storiografici moderni, in un passaggio della *Prefazione*, evidenzia i limiti avvertiti negli studi dell'Altan, il quale:

una vita compose del pittore Amalteo dove con precisione ed esattezza adunò le sue notizie biografiche, ma dove nulla parla de' suoi pittorici studii, dello stile con cui condotte son le sue opere, e di quanto insomma l'arte riguarda; cosicchè in essa s'impara a conoscere l'uomo privato, più che il pittore. Egli scrisse inoltre del vario stato della pittura del Friuli dalla caduta dell'impero romano fino ai dì nostri, opera che dal titolo prometter sembra la storia intiera dell'arte, ma che ristretta in un discorso di poche pagine, non ne presenta realmente se non il semplice abbozzo. Quello che avea ideato e non eseguito l'Altan, effettuò coraggiosamente monsignor Girolamo conte de Rinaldis⁴⁶.

Come accennato, Altan apparteneva alla categoria dei cosiddetti "dilettanti" e i suoi interessi per la pittura si inseriscono in un percorso di ricerca rivolto alla

presenti in *Lettere inedite d'illustri friulani del secolo XVIII o scritte da altri uomini celebri a personaggi friulani*, Udine, Mattiuzzi, 1826, pp. 272, 281, 309-310: «Continui frattanto nella sua così ben concepita e innoltrata impresa di ripubblicare l'Altan con le sue note che a me parvero giustissime e da farle onore; e di darci in un'opera sola i tanti giudizi su libri d'arte sparsi in centinaia di volumi» (alle pp. 309-310).

⁴³ G. DE RENALDIS, *Della pittura friulana. Saggio storico*, Udine, Gallici, 1796; e Udine, Pecile, 1798.

⁴⁴ G. ASQUINI, *Notizie dei pittori del Friuli*, a cura di P. PASTRES, premessa di G. BERGAMINI, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2002.

⁴⁵ DI MANIAGO, *Storia*, cit.

⁴⁶ Ivi, pp. 3-4.

scoperta della storia locale, secondo una prassi che potremmo definire tipica per un ecclesiastico erudito nel Veneto del Settecento⁴⁷. Infatti, i suoi interessi sono incentrati su argomenti riguardanti significative figure della propria città natale, su temi di matrice storico-ecclesiastica e di storiografia artistica, oltre che scientifici. Del resto, anche in terra friulana la tradizione degli studi eruditi era rappresentata, fin dal tardo Seicento, da personalità di assoluto rilievo, come l'abate Giusto Fontanini⁴⁸, Bernardo Maria de' Rubeis⁴⁹, Giuseppe Bini⁵⁰ (al quale il sanvitese dedica la biografia su Giulio Camillo Delminio del 1755) e Gian Giuseppe Liruti⁵¹, alle cui ricerche l'abate Federico fece certamente ricorso anche per i propri studi sulla pittura locale.

Le Memorie su Pomponio Amalteo

Le Memorie intorno alla Vita ed all'Opere dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo, apparse nel 1753, hanno forma di saggio epistolare (datato San Vito, 27 ottobre 1752), un genere letterario assai diffuso negli ambienti colti del Settecento⁵², dedicato a Pompeo Frangipane, marchese di Nemi, erudito romano, appassionato d'antiquaria, in contatto con Muratori e Maffei, del quale è elogiata la «sceltissima» biblioteca, «suntuoso ospizio e soggiorno»⁵³. Probabilmente Altan aveva conosciuto il nobile Pompeo durante i suoi ripetuti

⁴⁷ Per un approfondimento sull'erudizione ecclesiastica in Veneto, che comprendeva numerosi friulani, rinviamo ad A. BARZAZI, *Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.

⁴⁸ Su Giusto Fontanini (San Daniele del Friuli 1666 – Roma 1736), uno dei principali rappresentanti dell'erudizione letteraria della propria epoca, autore tra l'altro della celebre *Della eloquenza italiana* del 1737, si veda L. DI LENARDO, *Fontanini Giusto, storico, letterato, bibliofilo*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 1143-1155.

⁴⁹ Giovanni Francesco Bernardo Maria de' Rubeis (Cividale del Friuli 1687 – Venezia 1775), fu il maggiore storico settecentesco della chiesa aquileiese. Su di lui si veda: S. VOLPATO, *De' Rubeis, Bernardo Maria, storico*, in *Nuovo Liruti*, cit., 2009, pp. 910-915.

⁵⁰ Per un profilo di Giuseppe Bini (Varmo 1689 – Gemona 1773), rinviamo a C. MORO, *Bini Giuseppe, erudito*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 489-494.

⁵¹ Un'ampia analisi dell'opera di Gian Giuseppe Liruti (Villafredda di Tarcento 1689-1780) è offerta da U. ROZZO, *Gian Giuseppe Liruti, storico e bibliografo*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 1482-1500.

⁵² Per le lettere erudite settecentesche resta fondamentale G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1944 (ed. or. 1929), pp. 1121-1125.

⁵³ In questo volume a p. 107.

soggiorni nell'Urbe, forse grazie alla comune amicizia con religiosi e letterati friulani, in modo particolare l'abate Domenico Fontanini⁵⁴, e nell'introdurre la biografia amaltea ricorda l'«obbligo singolare, che avvinto mi tiene per i tanti favori dalla cortese gentilezza vostra nella mia dimora costì fatta generosamente impartirmi»⁵⁵.

Nelle *Memorie* è tracciato un profilo del pittore Pomponio Amalteo, nato nel 1505 a Motta di Livenza, in seno ad un'importante famiglia che annoverava ecclesiastici e letterati, educato alla pittura a Pordenone, nella bottega di uno dei più grandi maestri italiani del Cinquecento, Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, per avviare l'attività autonoma dal 1529, collocando la propria residenza a San Vito al Tagliamento – luogo di preziose relazioni – dove moriva il 9 marzo del 1588, lasciando alle spalle una straordinaria e prolifica carriera, composta principalmente da prestigiosi incarichi pubblici, in Friuli e nel Veneto Orientale⁵⁶.

Lo studio biografico che Altan dedica al pittore cinquecentesco non vuole raccogliere un catalogo esaustivo della sua produzione – effettivamente troppo ricca per essere riassunta in poche pagine – né sviluppare particolari indagini sulle opere prese in considerazione. Piuttosto, egli intende ampliare e integrare quanto già trasmesso dalla precedente letteratura, in particolare un secolo prima da Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte*, dalle quali attinse, quasi integralmente, il passo dove sono elencate le principali realizzazioni di Amalteo, omettendo però la frase di chiusura, «Altre fatiche si trovano di Pomponio nel Friuli, delle quali non prenderemo briga di raccorle, bastando l'accennate per dar' à divedere il suo valore»⁵⁷, da cui pare voler proseguire con le *Memorie*. Infatti, l'abate si propone di trasmettere al lettore – *in primis* al dedicatario – un sunto esplicativo di quell'attività, ricorrendo specialmente a quanto lasciato a San Vito e nelle località più vicine, forse solo in qualche raro caso osservate di persona, per dimostrare i meriti di Pomponio e per suo tramite, in modo esemplare, pure la ricchezza artistica regionale sviluppatasi nel Rinascimento. Gli intenti “patriottici” del testo sono schiettamente dichiarati quando comunica all'illustre destinatario della biografia, che «mi ha eziandio mosso il desiderio

⁵⁴ Per Domenico Fontanini, nipote di Giusto, si veda S. VOLPATO, *Fontanini Domenico, ecclesiastico, erudito*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 1139-1142.

⁵⁵ In questo volume a p. 107.

⁵⁶ Pomponio Amalteo (Motta di Livenza 1505 - San Vito al Tagliamento 1588), per il quale si rinvia al commento delle *Memorie*.

⁵⁷ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., I, p. 133.

di mostrarvi in qualche modo, che per questo conto la patria nostra del Friuli non ha che invidiare a qualunque altra più colta, ed avventurata regione⁵⁸. Tuttavia, nonostante l'esplicito desiderio di esaltare il ruolo della pittura friulana, la scelta di occuparsi di un autore periferico e poco noto come Amalteo, piuttosto dei maggiormente conosciuti e rappresentativi Pordenone e Giovanni da Udine, è strettamente legata al suo essere la maggiore gloria artistica di San Vito, la patria di Altan, dove visse e operò a lungo e si presumeva fosse anche nato. Del resto, come abbiamo notato, il conte Federico aveva approfondito anche altre figure di eminenti concittadini e probabilmente nutriva il desiderio di comporre, con le proprie ricerche, una sorta di *Pantheon* delle glorie sanvitesi. Nondimeno, è altrettanto vero che Pomponio aveva fortemente condizionato l'ambiente artistico friulano del Cinquecento, di cui effettivamente fu il rappresentante più significativo, benché privo di grandi slanci espressivi e apporti innovativi, con un'attività che ha avuto la fortuna di percorrere un arco di quasi sessant'anni, durante i quali ottenne un gran numero di commissioni, alcune molto importanti, per chiese e istituzioni pubbliche, formando inoltre un'ampia schiera di allievi, collaboratori e continuatori. Probabilmente l'autore delle *Memorie* aveva intuito l'importanza del ruolo rivestito dal pittore nello scenario locale e concentrarsi proprio su di lui era anche un modo per occuparsi delle espressioni di un intero secolo. Inoltre, il fatto che Amalteo avesse operato quasi esclusivamente nel territorio friulano o in vicine località venete (comunque spesso legate al Patriarca di Aquileia), tutto sommato non è avvertito come un limite vero e proprio, piuttosto sembra un ulteriore motivo per far conoscere un artista che, per biografia, formazione e produzione, può essere considerato emblematico della propria regione. In effetti, nonostante Pomponio possedesse le qualità – come ha osservato Caterina Furlan – per lavorare a Venezia (per la città lagunare licenziò una sola tela: il *Battesimo di Cristo* del 1540 circa, tuttora in Santo Stefano)⁵⁹, l'aver scelto di operare sulla scena provinciale, quasi esclusivamente in piccoli centri di una parte circoscritta e periferica della Repubblica Veneziana, lo ha lasciato nell'ombra della storiografia artistica. Altan, dunque, accorda il proprio interesse ad un autore che la letteratura precedente considerava, generalmente, un buon esecutore impegnato nel continuare la lezione e le commissioni di Pordenone, il suo maestro, impiegando una cifra stilistica di rilievo decisamente inferiore, che di

⁵⁸ In questo volume a p. 117.

⁵⁹ Su questa tela si rinvia alla scheda di C. FURLAN, in *Pomponio Amalteo*, cit., pp. 146-149.

conseguenza lo aveva relegato in un ambito considerato marginale⁶⁰. Di Amalteo si erano occupati, gratificandolo quando era ancora in vita, Paolo Pino nel *Dialogo sopra la pittura* del 1548 (che però Altan non cita), inserendo il suo nome in un elenco con cui intendeva dimostrare «ch'oggi di vi sono de' valenti pittori», e poi Giorgio Vasari, ne *Le vite*, nell'edizione torrentiniana del 1550 e con più spazio nella giuntina del 1568, in chiusura della biografia riservata a Pordenone⁶¹. In seguito, ormai morto da tempo, Pomponio è ricordato da Carlo Ridolfi – l'abbiamo accennato – ne *Le meraviglie dell'arte* del 1648, dov'è collocato tra gli «altri pittori del Friuli» a conclusione della vita di Pordenone, offrendone un succinto catalogo⁶²; dopo di che padre Pellegrino Orlandi nell'*Abecedario pittorico*, edito nel 1704 e più volte ristampato, gli dedica una breve voce⁶³. Oltre alle fonti edite, Altan attinse da parecchi documenti, legati a passaggi biografici del pittore, scoperti personalmente negli archivi o fornitigli da corrispondenti. In tal senso, è di estremo interesse una missiva del conte Federico indirizzata all'abate Domenico Fontanini⁶⁴, nipote del celebre erudito e letterato Giusto, nonché custode dei suoi scritti, cui si rivolse nel 1745, ricordandogli che «mi disse di avere più cose inedite degl'insigni Poeti Amaltei», per chiedergli quindi se in esse «si facesse menzione del valoroso Pomponio Pittore contemporaneo, e cugino di essi»⁶⁵. Dunque, già nel 1745 lo studioso sanvitese raccoglieva notizie su Pomponio, forse in previsione di una pubblicazione a lui riservata, e per questa attività si serviva di una rete di eruditi locali con cui era in contatto. Per altro, nelle *Memorie* afferma di porre in «ordinata serie alcune notizie già da me, anni sono, raccolte»⁶⁶. A tutto ciò si aggiunge un testo manoscritto poco noto, ma di notevole rilievo,

⁶⁰ Per una disamina della fortuna critica di Amalteo rinviamo a FURLAN, *Pomponio Amalteo*, cit., pp. 13-16.

⁶¹ P. PINO, *Dialogo di Pittura* (1548), edizione critica a cura di S. FALABELLA, Roma, Lithos, 2000, p. 121; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. a cura di R. BETTARINI, P. BAROCCHI, Firenze, Spes, IV-Testo, 1976, p. 436.

⁶² RIDOLFI, *Le meraviglie*, cit., I, p. 133.

⁶³ ORLANDI, *L'abecedario pittorico* (ed. 1719), cit., p. 374.

⁶⁴ Per il quale si rinvia *supra* alla nota 54.

⁶⁵ Federico Altan a Domenico Fontanini (San Vito 1745), in *Raccolta di lettere scritte in diverse materie all'abate Domenico Fontanini Accademico Udinese, ne' tempi specialmente della sua dimora in Roma, la maggior parte da persone ragguardevoli per dignità e per dottrina*, Venezia, Modesto Fenzo, 1765, p. 46 (lettera XXVII).

⁶⁶ In questo volume a p. 107.

che l'abate stesso aveva recuperato e annotato nel 1745, sul quale, crediamo, valga la pena di soffermarci con qualche considerazione: si trattava di un dialogo attribuito a Girolamo Cesarino dal titolo *Dell'Origine del Castello di San Vito*, che, corredato da una breve prefazione con scarse notizie sull'autore⁶⁷, venne dato alle stampe nel 1771, quindi postumo, nella nuova raccolta del Calogerà. In esso sono presenti informazioni sulla storia sanvitese e in modo particolare su alcune vicende artistiche relative proprio ad Amalteo e alla sua cerchia, narrate da una serie di personaggi, realmente esistiti, che si sarebbero riuniti a San Vito, nella casa di Mandricando Altan, con l'intento di elogiare i pregi della terra che li ospitava. Nell'introduzione, dove compare la dedica a Bernardo Maria de' Rubeis, Altan spiegò che il testo andava datato al volgere del XVI secolo, nel 1580 circa, e che il suo autore era Girolamo Cesarino⁶⁸, un letterato a servizio del cardinale Madruzzo di Trento, probabilmente riferendosi a Ludovico (Trento 1532 – Roma 1600), cardinale e principe-vescovo di Trento; inoltre, il curatore informava che il dialogo era stato dedicato da Cesarino al patriarca di Aquileia e grande appassionato d'arte Giovanni Grimani, in carica dal 1546 al 1593 (in precedenza commendatario dell'abbazia di Sesto al Reghena, come lo stesso Altan), il quale, com'è noto, esercitava, seppur tra contrasti, la sua giurisdizione sulla comunità di San Vito⁶⁹. Studi recenti propongono, invece, di posticipare la redazione del manoscritto fra il 1621 e il 1625, quando patriarca erano Ermolao II Barbaro e dal 1622 Antonio Grimani⁷⁰. Tuttavia, restano notevoli incertezze sulla datazione del dialogo,

⁶⁷ CESARINO, *Dell'origine*, cit. Per le notizie artistiche presenti nello scritto di Cesarino si veda P. PASTRES, *Qualche considerazione su Dell'origine del Castello di San Vito di Girolamo Cesarino e sulle notizie artistiche che riporta*, in *San Vito*, a cura di P. C. BEGOTTI e P. G. SCLIPPA, Udine, Società Filologica Friulana, 2010, pp. 203-212.

⁶⁸ Per una biografia del Cesarino, si veda S. VILLANI, *Cesarino (Cesarini) Girolamo*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 690-691.

⁶⁹ Su Giovanni Grimani si veda G. BENZONI, L. BORTOLOTTI, *Grimani, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 613-621.

⁷⁰ In merito M. FOLIN, *Fazioni politiche e rappresentazioni del sociale (Per una ricerca sulle terre patriarcali di San Vito e San Daniele)*, in «Studi veneziani», n.s., XXIV (1992), pp. 15-67, alle pp. 43-45, 65. Tuttavia, va ricordata l'esistenza di due leghe cattoliche: quella sorta nel 1609 tra gli stati tedeschi cattolici – cui fa riferimento Folin – in opposizione agli stati protestanti e sciolta a Praga nel 1635, e quella creata in Francia nel 1576 da Enrico di Guisa, per contrastare le concessioni accordate ai protestanti, finita nel 1595; forse, a quest'ultima poteva riferirsi Cesarino.

che secondo alcuni studiosi sarebbe effettivamente di fine XVI secolo⁷¹; ed altrettanto misterioso resta il profilo del suo autore, anche perché, se lo scritto fosse davvero secentesco, non potrebbe essere di Girolamo Cesarino, marito di Elisabetta Amalteo (dal 1562 circa), una delle figlie di Pomponio, il quale risulta certamente morto prima del 1599, e l'attribuzione a quest'ultimo potrebbe essere dovuta all'Altan, il quale riteneva di assegnare il dialogo proprio al genero letterato di Pomponio. Tale parentela, tra l'altro, spiegherebbe l'abbondanza di informazioni sulla famiglia della moglie, a cominciare dal suocero, ma anche sulle cognate e cognati parimenti dediti alla pittura. Infatti, nel *Dell'Origine* l'attenzione è concentrata su Amalteo, ampiamente ammirato, del quale sono descritte con cura le decorazioni dell'organo del duomo di San Vito, oltre ad altre opere cittadine, specialmente gli affreschi dei Battuti. Inoltre, in esso sono molte e significative le indicazioni sugli allievi di Pomponio e specialmente sul genero Giuseppe Moretto e la figlia Quintilla: notizie puntualmente riprese da Altan. In effetti, i contenuti del problematico e misterioso dialogo paiono sovrapporsi assai spesso a quelli degli scritti del suo editore e continuatore nell'elogio delle virtù artistiche sanvitesi, tanto da indurci a riflettere se l'antico manoscritto del Cesarino rappresenti semplicemente il riferimento principale dell'Altan per l'arte locale, oppure se esso sia stato – e in che misura – da lui “manipolato”, o addirittura se egli non ne sia il vero autore⁷².

Dunque, è da un simile *dossier* – davvero piuttosto scarno – che Altan poteva attingere per ricostruire la figura e l'opera del suo insigne concittadino Amalteo, benché questo, come abbiamo sottolineato in precedenza, non rappresentasse il suo unico obiettivo, poiché intendeva anche affermare che il Cinquecento friulano era stato fecondo di pittori di qualità, ovvero, nella sua prospettiva critica, pienamente integrati in quella che Vasari definiva l'età «moderna», facendo emergere «quanto in sommo grado fosse anche qui allora professata quest'arte»⁷³. La dimostrazione di tale impegnativa asserzione è af-

⁷¹ Si veda quanto osservato in F. METZ, *Note storiche sul luogo teatrale di San Vito al Tagliamento*, in «Sot la nape», XXXIV/3 (1982), 53-63, a p. 59, n. 8: a proposito dell'Accademia sanviteese fondata da Giacomo Tiepolo nel 1580, di cui non fece menzione Cesarino, il quale «scriveva il suo *Dialogo* nel 1582 (o 1583)». In precedenza, Paolo Goi e Fabio Metz datavano il testo «intorno al 1580», come risultava da una «copia autenticata esistente nell'Archivio dei Co. Tullio-Altan in S. Vito al Tagliamento»: F. METZ, P. GOI, *Giuseppe Moretto pittore*, in «Il Noncello», 37 (1973), pp. 171-208, a p. 192, n. 1.

⁷² Per tali dubbi e ipotesi si rinvia a PASTRES, *Qualche considerazione*, cit.

⁷³ In questo volume a p. 108.

fidata a una lunga nota a piè di pagina, nella quale viene tracciato un sintetico panorama della pittura locale del XVI secolo, con un elenco dei suoi principali artefici, a dimostrazione che quello di Amalteo non era un caso sporadico, ma, anzi, andava collocato in un contesto ricco di numerosi esempi. Quel breve elenco, infatti, comprende i nomi di Giovanni da Udine, Pordenone, Sebastiano Florigerio, Francesco Floreani, Giorgio Liberale, Giovanni Martini e Giovanni Battista Grassi, menzionando anche alcuni esempi della loro produzione. In merito, risulta interessante notare che quell'elenco comprende anche autori di cui vi era, alla metà del XVIII secolo, una scarsissima conoscenza, tanto che per alcuni era noto ben poco oltre al nome, letto nelle fonti storiografiche, specialmente in Vasari e Ridolfi. Ad essi era affiancato pure Tiziano, ritenuto friulano, sebbene nelle righe delle *Memorie* traspaia un evidente imbarazzo nel proporre una simile associazione, giustificata solo da labili legami, giurisdizionali ed ecclesiastici, tra Cadore e Friuli⁷⁴. D'altro canto, l'ecclesiastico sanvitese avvertì comunque il bisogno di evidenziare la grandezza del Vecellio e lo fece ricordando che «secondo alcuni bravi Professori, è uno de' quattro Pittori, che soprastanno a tutti gli altri, e formano una classe a se, i quali a detta di essi, sono Raffaello, Correggio, Tiziano e Paolo»⁷⁵. A tali parole si lega, inoltre, l'elogio della pittura cinquecentesca, dimostrando di contro un deciso disprezzo per quella successiva, intendendo evidentemente gli esiti tardo-manieristici, barocchi e rococò, giungendo ad affermare che, solo le opere del XVI secolo «ci ricordano insieme que' felici e beati giorni, in cui regnava il sano gusto e nativo così stranamente in questi ultimi tempi trasformato, e corrotto»⁷⁶. Anche Altan, quindi, aderiva alla diffusa interpretazione di una decadenza della pittura del proprio tempo, dell'arte "moderna" introdotta con il Barocco romano, espressa tra gli altri, e forse per primo, da Scipione Maffei, studioso che il Nostro apprezzava e considerava un esempio da seguire,⁷⁷ ma anche da Ludovico Muratori.

Tornando alla biografia di Pomponio, le *Memorie* ne presentano la vita ricorrendo ai caratteri tipici del genere biografico, secondo il modello d'ascendenza vasariana, evitando di eccedere nell'idealizzazione del protagonista e di ricorrere ai *tòpoi* dell'aneddotica, cercando invece di definirne i dati essenziali, fa-

⁷⁴ Sulla questione della friulanità di Tiziano si veda *supra* alla nota 26.

⁷⁵ In questo volume a p. 108.

⁷⁶ Ivi, pp. 108-109.

⁷⁷ Maffei censura l'arte sviluppatasi nella Roma secentesca in diversi passaggi nel III volume della *Verona illustrata* (MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, pp. 185-185, a proposito dell'architettura, e pp. 304-306, per la pittura).

cendo ricorso a una precisa erudizione, incorrendo però – inevitabilmente – in alcune inesattezze e lacune⁷⁸. Infatti, corretta è la data di nascita, il 1505, mentre errato il collocarla a San Vito al Tagliamento, probabilmente ricalcando pedissequamente quanto attestato da Vasari⁷⁹, anziché a Motta di Livenza⁸⁰, ed egualmente imprecise sono le notizie relative ai suoi genitori (il padre è indicato in Pietro Amalteo e della madre non sa dire quasi nulla, mentre Pomponio era figlio di Natalia Amalteo, appartenete all'illustre casata di letterati, e di un misterioso Lunardo dalla Motta), e degli Amalteo è data una sintetica genealogia, dov'è messo in evidenza – come in altre parti del testo – che di essa fecero parte valenti e celebri umanisti, riportando quanto riferitogli dall'erudito pordenonese Ernesto Mottense⁸¹. Proseguendo nel tentativo di definire, per mezzo di evidenze documentarie, gli eventi cruciali dell'esistenza di Pomponio, l'attenzione del nostro storico si soffermò, comprensibilmente, sul matrimonio contratto con la figlia di Pordenone, Graziosa, nel 1534, per il quale è in grado di riportare l'estratto di un atto notarile⁸², mentre tace sulle altre quattro mogli del pittore. Invece, Altan riuscì a documentare alcuni incarichi di carattere pubblico assunti dall'Amalteo, assegnando loro un particolare rilievo, come a voler proporre, in sintonia con le teorie classiciste, la figura di un artista colto,

⁷⁸ Sull'idealizzazione degli artisti attraverso le biografie, si veda il fondamentale volume di E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringheri, 1980 (ed. or. Vienna 1934). Inoltre, per un'analisi dello sviluppo del genere biografico legato agli artisti, esemplato sul modello delle vite dei poeti, compresa la loro idealizzazione e l'affermarsi di un "patriottismo culturale", si veda J. BARTUSCHAT, *Les Vites de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e – XV^e siècle): Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.

⁷⁹ In VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 436.

⁸⁰ Sulla data e luogo di nascita dell'Amalteo, si veda: P. GOI, *Documenti*, in *Pomponio Amalteo*, cit., pp. 253-271, a p. 254. In nota al proprio testo Altan fa cenno alla copia delle opere di Marco Antonio Amalteo (1475-1558) procuratagli da Ernesto Mottense, il quale sappiamo possedeva pure i codici con i testi poetici di Cornelio Paolo Amalteo (1460-1515) e li fornì all'anonimo editore di una loro antologia, apparsa a Venezia nel 1741, e in seguito pure a Gian Giuseppe Liruti, che lo ricorda nelle *Notizie* (G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, I, Venezia, Modesto Fenzo, 1760, p. 344a-b; II, 1762, pp. 8a, 20b). Sui rapporti tra Mottense e Liruti, rinviando a M. VENIER, *Nel laboratorio di Gian Giuseppe Liruti*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. DI BRAZZÀ, I. CALLARO, R. NORBEDO, R. RABBONI, M. VENIER, Udine, Forum, 2015, pp. 231-240.

⁸¹ In questo volume a p. 107.

⁸² Ivi, p. 109.

dotato di una collocazione sociale di rilievo, e capace, quindi, di destreggiarsi con abilità anche in questioni non legate alla propria attività principale⁸³. Tuttavia, l'autore delle *Memorie* non fu in grado di riportare con precisione la data di morte dell'artista (avvenuta il 9 marzo 1588), che comunque riteneva certamente successiva all'aprile del 1584, deducendo tale termine *post quem* dall'assenza, a sua conoscenza, di ulteriori citazioni che lo riguardassero nei pubblici documenti. Un criterio d'indagine, questo, estremamente indicativo del metodo essenzialmente erudito adottato dallo studioso, il quale, per altro, pare segnalare la necessità di acquisire, per mezzo di ricerche archivistiche, molti dati essenziali ancora sconosciuti sulla vita degli artisti regionali. Infine, seguendo una tradizione che trae origini nelle *Vite* vasariane, Altan riporta l'iscrizione posta sulla lapide tombale del pittore⁸⁴: il suggello “documentario” della sua esistenza. Lo scritto, infine, comprende pure informazioni relative alle figlie di Pomponio e ai loro mariti, i quali in parte continuarono l'opera del suocero, completandone così la biografia con brevi cenni agli allievi ed eredi artistici⁸⁵.

Nel delineare l'insieme delle vicende artistiche di Amalteo, l'ecclesiastico sanvitese si soffermò specialmente su quello che può esserne considerato il nodo centrale e su cui più a lungo ha insistito la critica: il suo rapporto con Pordenone. In effetti, Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, com'è noto, fu il maestro del pittore mottense e ne divenne l'unico e costante punto di riferimento, lungo tutta la sua produzione, la quale registra solo sporadiche digressioni verso altre sponde stilistiche, riscontrabili, tra l'altro, nelle fasi più tarde. Tale stretto legame è efficacemente, e a ben vedere in modo alquanto corretto, riassunto dal nostro critico in poche e semplici parole, che nondimeno definiscono con sufficiente chiarezza quella relazione, affermando che a lui: «piacque di seguire più che ogni altra la bella e natural maniera del Pordenone, come quella, che al genio suo maggiormente per avventura si confacesse»⁸⁶. Dunque, Altan sembra attribuire le ragioni della comunanza stilistica – «la bella e natural maniera» – tra il maestro e l'allievo, non già all'incapacità di quest'ultimo di formulare un'autonoma cifra stilistica, risolta ricorrendo alla

⁸³ Sui ruoli pubblici assunti da Amalteo si veda S. MAGGIO, *Nobiltà della pittura, nobiltà di un pittore: il caso di Pomponio Amalteo*, in «Arte in Friuli arte a Trieste - AFAT», 26 (2007), pp. 65-74.

⁸⁴ In questo volume a p. 114.

⁸⁵ Ivi, p. 115.

⁸⁶ Ivi, p. 109.

pedestre iterazione dei canoni del caposcuola, bensì alla consapevole adesione ad un'unica via espressiva, seguendo regole interne ad alcune botteghe rinascimentali e allineandosi – non sappiamo però quanto consapevolmente – al contemporaneo dibattito letterario sull'imitazione, forse influenzato in tal senso dall'ambiente familiare, che comprendeva illustri poeti⁸⁷. Comunque, lo studioso sanvitese avverte anche la necessità di mettere in luce la cultura figurativa di Pomponio in alcuni suoi tratti autonomi dalla lezione pordenoniana, evidenziandone l'attento studio della natura e dell'anatomia, unito alla capacità nell'invenzione, nel colorire e nel proporre «ritratti parlanti», e specialmente di animali⁸⁸.

Oltre alla ricostruzione dei momenti salienti della biografia dell'artista mottense, le *Memorie* presentano esempi della sua produzione pittorica, ignorandone l'attività di scultore e architetto, in ogni modo assai sporadica. Altan, comunque si astiene dall'addentrarsi in considerazioni di carattere propriamente critico, rifacendosi quasi totalmente alle attribuzioni e ai sintetici giudizi formulati da Ridolfi, riportando, quasi integralmente, il brano che questi gli aveva dedicato⁸⁹, dal quale parte per tracciare un catalogo, cui cerca di dare un andamento cronologico.

Il conte Federico si occupa in modo particolare delle opere di Amalteo presenti a San Vito e nelle sue vicinanze, ma senza completezza, e del resto questa non era una sua pretesa, trascurando quindi parte della produzione locale, ad esempio nulla dice a proposito degli affreschi nel coro di Santa Maria delle Grazie a Prodolone (che Pomponio eseguì tra il 1538 e il 1542), di quelli in Santa Croce a Casarsa (del 1536), o delle pale nella parrocchiale di Castions di Zoppola (del 1532 e 1565 circa), la cui esistenza, in località tanto prossime, difficilmente poteva sfuggire a un sanvitese.

L'attenzione di Altan, dunque, si appuntò sul ciclo di affreschi con *Storie della vita di Maria*, nella chiesa di Santa Maria dei Battuti di San Vito, eseguiti da Pomponio a partire dal 1535, lodandoli ampiamente e sottolineando la fama di cui godevano⁹⁰: in effetti, si tratta di elogi appropriati e criticamente giustificati per un esito che Caterina Furlan ha definito il «più organico e coerente dei

⁸⁷ Per un'analisi del rapporto tra Amalteo e Pordenone si rinvia a FURLAN, *Pomponio Amalteo*, cit., pp. 61-64. Mentre per Pomponio continuatore dell'attività di Pordenone si veda COHEN, 1996, I, pp. 462-502.

⁸⁸ In questo volume a p. 111; anche a p. 109.

⁸⁹ Ivi, pp. 111-112; il brano è tratto da RIDOLFI, *Le meraviglie*, cit., I, p. 133.

⁹⁰ In questo volume alle pp. 110-111.

suoi raggiungimenti»⁹¹. Con l'accurata descrizione di tali decorazioni, di cui è messo in rilievo il valore didascalico, l'abate mirava a esaltare la cultura del loro autore, definito un «buon teorico e saggio storico»⁹², per l'abilità con cui aveva raffigurato i soggetti di natura religiosa, interpretando correttamente l'iconografia dettata dalla dottrina ecclesiastica⁹³. Inoltre, la competenza con cui sono ravvisati richiami ad antichi marmi romani negli spartimenti tra le varie scene, fa emergere gli interessi antiquari del nostro studioso. Accanto agli affreschi dei Battuti sono ricordate anche le opere eseguite per il duomo della cittadina sul Tagliamento⁹⁴: la pala di *San Sebastiano* (del 1533), le portelle dell'organo e della cantoria (del 1558-1566), delle quali probabilmente fu anche l'artefice della sistemazione sulle pareti laterali del coro⁹⁵, soffermandosi sul *Martirio di san Vito* (eseguito nel 1566), poi la *Resurrezione* (datata 1546) e la *Deposizione* (del 1575 circa), riportandone un'iscrizione. Sempre a San Vito, Altan segnala, nel monastero dei padri Domenicani, la pala con *Il Martirio di san Pietro* (del 1579 e dal 1780 nella chiesa di San Pietro a Udine) e la *Madonna del Rosario* (conservata nel duomo di San Vito), l'ultima opera di Amalteo, che considera eseguita in collaborazione con il genero, Giuseppe Moretto; ancora, nella chiesa di San Rocco della stessa cittadina, ricorda una tavola con i *Santi Pietro e Paolo*, accennando pure ad alcune tele possedute dalla propria famiglia.

Oltre ai dipinti sanvitesi, Altan ne segnala solo pochi altri in località circostanti, preferendo pertanto trascurare la vasta produzione amalteiniana diffusa in tutto il resto del Friuli, eloquente testimonianza della considerazione in cui era tenuto il pittore nella propria epoca (suoi dipinti si trovano a Pordenone, Udine, dov'è presente il maggior numero di opere, Gemona, Cividale, Tolmezzo e Venzone). Pertanto, in aggiunta a quanto registrato da Ridolfi, sono ricordati i cinque pannelli della cantoria del duomo di Portogruaro, con *Storie di sant'Andrea* (1546-1549); una tela per il duomo di Valvasone (del 1549) e la pala per l'altare maggiore della parrocchiale di San Martino al Tagliamento (1549); inoltre il *San*

⁹¹ FURLAN, *Pomponio Amalteo*, cit., p. 29.

⁹² In questo volume a p. 111.

⁹³ Sulle questioni legate all'iconografia di questi affreschi rinviamo a A. BERTANI, *L'Amalteo, il patriarca e san Paolo. Riflessi del potere e della Grazia nella provincia friulana*, in *San Vit*, cit., pp. 249-268.

⁹⁴ In questo volume alle pp. 112-113.

⁹⁵ Supposizione avanzata in F. METZ, *Il Duomo di San Vito al Tagliamento*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2007, p. 34.

Cristoforo affrescato sulla facciata esterna della chiesa di Gleris. Notevoli elogi, infine, sono riservati agli affreschi nella Loggia di Ceneda (Vittorio Veneto), che raffiguravano la *Giustizia di Traiano*, il *Giudizio di Daniele* e il *Giudizio di Salomone*, eseguiti tra il 1535 ed il 1536, non più esistenti⁹⁶. A proposito di queste decorazioni, il brano che le riguarda rappresenta un utile indizio per comprendere meglio il metodo storiografico di Altan, poiché è uno dei rari casi in cui esercita un giudizio critico e avanza una propria deduzione, distaccandosi da quanto formulato dalla letteratura precedente. Difatti, quelle decorazioni erano state assegnate da Ridolfi a Pordenone, mentre l'iscrizione presente in un'incisione che le riproduce, realizzata da Andrea Zucchi, le attribuiva a Pomponio, e proprio a quest'ultima il conte Federico sceglie di allinearsi, senza però mettere al centro della propria indagine il contenuto formale ed evitando di giustificare la propria decisione⁹⁷. Insomma, Altan, che probabilmente non aveva visto direttamente gli affreschi in questione e come sappiamo basava le proprie conoscenze quasi unicamente sulle fonti, comprende tra queste anche le stampe di traduzione, con cui evidentemente aveva qualche dimestichezza. La medesima testimonianza, con relativa attribuzione a Pomponio, è impiegata pure da Giovanni Gaetano Bottari nel suo commento, del 1759, alla vita vasariana del Pordenone, e probabilmente quella indicazione deriva proprio da quanto scritto dal Nostro autore⁹⁸. Certamente emerge, di nuovo, quanto lo studioso friulano fosse sostanzialmente indifferente alla visione autoptica delle opere e preferisse invece affidarsi a pareri *de relato*, restando, inevitabilmente, ancora assai lontano da quel processo storiografico che, per prendere a prestito la formula impiegata da Édouard Pommier, porta la ricerca sull'arte dalle «parole alle cose»⁹⁹. Di conseguenza, il nostro scrittore affronta l'attività di Pomponio in termini essenzialmente retorici, con i quali sviluppa la dimostrazione critica delle capacità del pittore, eppure, nonostante ciò, si sforza di evitare enfasi celebrative, cosicché, se afferma l'eleganza delle sue opere, al contempo avverte che «non però tutte sono di egual perfezione»¹⁰⁰. Forse,

⁹⁶ In questo volume a p. 112.

⁹⁷ Per queste decorazioni e le loro vicende critiche si veda C. FURLAN, *Qualche precisazione sulle vicende decorative della loggia municipale di Ceneda*, in *Il cielo, o qualcosa di più, scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Bertinello, 2007, pp. 91-96.

⁹⁸ G. BOTTARI, *Giunta alle note del tomo secondo*, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Pagliarini, II, 1759, p. 42.

⁹⁹ POMMIER, *Winckelmann: dalle biografie*, cit., p. 71.

¹⁰⁰ In questo volume a p. 116.

in una simile considerazione era riassunta anche la consapevolezza del ruolo tutto sommato modesto ed essenzialmente provinciale rivestito da Amalteo. Proprio ai medesimi limiti sembra alludere Altan, quando, quasi a volersi giustificare per l'attenzione riservata a Pomponio, dichiara di essere convinto che nonostante tutto il pittore meriti ammirazione, almeno «fino che saranno tra gli uomini le belle arti coltivate, ed in pregio»¹⁰¹.

Il *Del vario stato della pittura in Friuli*

Testo ben più complesso e ricco, rispetto alle *Memorie*, è il ragionamento *Del vario stato della pittura in Friuli, dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri*, pubblicato postumo nel 1772 sulla «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici». Probabilmente, in origine esso era destinato a un'occasione accademica, infatti il tessuto dello scritto, che lo stesso autore definiva «discorso»¹⁰², è intervallato da alcuni richiami in cui pare rivolgersi ad un'assemblea di ascoltatori, riferendosi a Udine come la città in cui l'esposizione aveva luogo; inoltre il tono stesso del «ragionamento», la sua struttura e il fatto che sia stato pubblicato dopo la scomparsa dell'autore, sono elementi che sembrano confermare tale supposizione. Per quanto riguarda la datazione, ricordiamo che l'abate Federico morì alla fine del 1767, che diviene dunque termine *ante quem*, mentre possiamo ritenere che il «discorso» sia stato redatto dopo il 1765, poiché in esso si fa riferimento alla «beata Benvenuta Bojani»¹⁰³, una qualifica che solo nel febbraio di quell'anno era stata assegnata alla religiosa cividalese, con un riconoscimento canonico – la beatificazione equipollente – emanato da papa Clemente XIII: di certo un simile appellativo non sarebbe stato impiegato a sproposito da un ecclesiastico attento, quale sicuramente era Altan, prima della dichiarazione pontificia.

Il *Del vario stato* rappresenta la prima storia della pittura friulana e, forse, anche in questo esordio possiamo rintracciare quel sentimento di distacco dal tema affrontato, rilevato con esemplare acutezza e sensibilità da Édouard Pommier a proposito della *Geschichte* di Winckelmann: «La rivelazione della storia passa attraverso la presa di coscienza di un ritorno impossibile»¹⁰⁴.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 139.

¹⁰³ Ivi, p. 131.

¹⁰⁴ POMMIER, *La nascita della storia dell'arte*, cit., p. 279.

Altan, dunque, intende gettare uno sguardo alle proprie spalle, per ricostruire una tradizione artistica ritenuta, di fatto, ormai conclusa, da cui scorge l'emergere di un'eredità culturale da sottrarre all'oblio e nobilitare, indicando ai propri interlocutori un arco evolutivo che inizia nell'alto medioevo e giunge fino ai suoi giorni. A un simile proposito, del resto, si accorda la definizione della pittura locale come un'autonoma scuola, forse riprendendo uno spunto proposto da Antonio Zanon, per il quale il Friuli annovera tanti e celebri pittori che «basterebbero a formare una delle più famose Scuole dell'Italia»¹⁰⁵. Il riferimento dei due studiosi era alla partizione del complesso della pittura italiana in scuole regionali, un metodo tassonomico che trae le proprie origini principalmente negli ambienti del classicismo romano degli inizi del XVII secolo, ampiamente impiegato nel corso del Seicento e perfezionato a fine Settecento nella *Storia pittorica della Italia* dell'abate Luigi Lanzi¹⁰⁶. Inoltre un'ispirazione potrebbe essere giunta al conte Federico dalla *Verona illustrata* di Scipione Maffei, del 1732, in cui alla pittura locale è assegnata la qualifica di «scuola di Verona»¹⁰⁷.

L'autore del *Del Vario stato* cerca quindi di definire i caratteri della scuola friulana desumendoli dalle fisionomie stilistiche dei principali autori del Cinquecento, limitandosi però a individuare in essi, in modo piuttosto vago, una comune propensione all'imitazione della natura e alla rappresentazione del vero, caratteristiche che, a suo avviso, equilibravano la mancanza di disegno ed espressione che veniva loro rimproverata dalla critica¹⁰⁸. All'interno di quel secolo lo studioso prosegue in un'ulteriore classificazione, indicando tre distinte tendenze, che definisce «scuole», giocando sull'ambivalenza del termine, che ancora oscillava tra un'accezione territoriale e l'indicare i seguaci di un artista: alla loro testa è posto Tiziano (come nelle *Memorie* ritenuto friulano), seguito da Pellegrino da San Daniele e Pordenone, con i loro allievi¹⁰⁹. Nell'operare una suddivisione di questo genere potrebbe avere avuto – nuovamente – qualche influenza il modello della *Verona illustrata* di

¹⁰⁵ ZANON, *Dell'agricoltura*, cit., III, pp. 373-374.

¹⁰⁶ Per un panorama sul metodo delle scuole pittoriche si rinvia a P. PASTRES, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Luigi Lanzi 1810-2010; archeologo e storico dell'arte*, a cura di M. E. MICHELI, G. PERINI FOLESANI, A. SANTUCCI, Camerano, Empatiabooks, 2012, pp. 185-232.

¹⁰⁷ MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, p. 292.

¹⁰⁸ In questo volume a p. 134.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 135-136.

Maffei, autore sempre tenuto in grande considerazione dal Nostro, il quale informava che «Quattro insigni scuole si vennero formando in Verona nel principio del 1500 sotto quattro de' valentuomini»¹¹⁰, dai quali germinavano numerosi altri illustri maestri.

Accanto all'illustrazione delle vicende relative all'arte regionale, l'abate Federico, in diversi luoghi del proprio "ragionamento", trova modo di esprimere alcune considerazioni di carattere generale sulla pittura. In tal senso possiamo intendere affermazioni, per altro alquanto generiche, come quella sulla importanza da assegnare allo studio della prospettiva, scienza che «contiene la ragione universale del disegno»¹¹¹, derivate dalle dottrine classiciste, rappresentate, in tempi a lui vicini, tra gli altri da Francesco Algarotti, nel celebre *Saggio sopra la Pittura*¹¹².

Seguendo quindi impostazioni teoriche di origine classicista, per il nostro autore la piena realizzazione del lavoro artistico risiede nell'attenta ricerca della *mimesis*, cui va unita, per correggere ed esaltare il vero, la grazia, che distingue dalla bellezza, ovvero, seguendo le sue parole, quel «amabile, e caro lume, che Grazia si appella, senza di cui non risplende, il bello istesso non piace»¹¹³. Un passaggio, questo, di notevole eleganza e incisività, letterariamente raffinato e ricco di implicazioni filosofiche, forse anche teologiche, che potrebbe essere stato ispirato all'abate Federico dalla lettura del diffusissimo manuale del cappuccino Bernardo da Castelvetero, il *Direttorio mistico per li confessori*, del 1757, in cui leggiamo: «L'amor divino, se lo guardate alla luce del genio, e del capriccio, vi sembra orrido, e spaventoso; ma col lume della grazia è bello, ameno, dilettevole, e giocondo»¹¹⁴. Probabilmente solo una suggestione, ma indubbiamente quello stesso brano del *Del vario stato* deve essere stato apprezzato dai suoi lettori più attenti, dato che Giambattista Verci nel 1775 lo riprese, quasi alla lettera, nelle *Notizie sui pittori di Bassano*¹¹⁵.

¹¹⁰ MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, p. 287.

¹¹¹ In questo volume a p. 132.

¹¹² F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura* (1763), in *Illuministi italiani*, II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. BONORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 333-432.

¹¹³ In questo volume a p. 134.

¹¹⁴ B. DA CASTELVETERO, *Direttorio mistico per li confessori*, Venezia, Occhi, 1757, p. 29.

¹¹⁵ G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia, Gatti, 1775, p. 27: «Finalmente diedero opera ad ornare, e ad abbellire ogni cosa con quell'amabile e caro lume., che Leggiadria e Grazia si appella, senza di cui nulla risplende, e il bello istesso non piace».

A riprova delle possibilità mimetiche della pittura, Altan propone alcuni illuminanti esempi di strabiliante capacità d'imitazione del reale, menzionando due aneddoti tipici del processo di eroicizzazione dell'artista, tratti direttamente, ma senza citarlo, dal *Saggio* di Algarotti, il quale riportava un passo di Plinio e un episodio che riguardava un dipinto del bolognese Girolamo Curti detto il Dentone, in cui si narra di animali ingannati dalla perfezione delle raffigurazioni¹¹⁶. Il nostro autore, inoltre, riteneva che l'artista, per essere in grado d'imitare pienamente la natura, senza venire meno alla necessità del rigoroso rispetto del *decorum* e della convenienza delle immagini, dovesse associare all'abilità tecnica un'adeguata conoscenza in campo letterario, un concetto espresso, significativamente, con la citazione di una satira del pittore e letterato Salvator Rosa¹¹⁷. In questa interessante asserzione possiamo, in fondo, ritrovare una eco della ben nota proposta formulata da Algarotti, il quale auspicava che i pittori fossero affiancati dai letterati, per consigliarli e guidarli al meglio¹¹⁸. In effetti, nel *Saggio* algarottiano, nel paragrafo «Del costume», è presente il medesimo richiamo ai versi di Rosa e probabilmente è proprio da quella sede che il Nostro li ha tratti, a riprova dell'importanza assegnata al volume del veneziano, comunque mai menzionato¹¹⁹. Riflessioni di tale natura, in ultima analisi, si rifanno al tema dell'*Ut pictura poësis*, cioè alla sentenza oraziana che accomuna pittura e poesia, da cui deriva un dibattito secolare sui rapporti e i legami tra le due forme espressive¹²⁰. Su una questione di tale portata e delicatezza Altan non sembra prendere una posizione netta, tuttavia egli pare adeguarsi alla dottrina classicista che vedeva le due arti come sorelle, conformandosi, anche in questo caso, al pensiero di colui che emerge come il suo principale riferimento in questioni dottrinali, Algarotti, il quale, com'è noto, afferma che pittura e poesia «ben meritano il titolo di arti sorelle», sebbene introduca alcuni distinguo¹²¹. A eguali principi riconduce pure l'insistenza dell'abate sanvitese sulla necessità che i pittori ricor-

¹¹⁶ In questo volume a p. 132; e ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 350.

¹¹⁷ In questo volume a p. 134, la citazione è tratta dalla *Satira terza intitolata la pittura di Salvator Rosa*, vv. 175-177.

¹¹⁸ I versi di Salvator Rosa sono riportati in ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 375.

¹¹⁹ In questo volume a p. 134.

¹²⁰ Per un panorama generale sul dibattito tema segnaliamo, in particolare, il classico studio di R. W. LEE, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, Milano, SE, 2011 (I ed. italiana, Firenze, 1974); cui si aggiunga la sintesi di S. S. SCATIZZI, *Ut pictura poësis, la descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «Camenæ», 10 (2012), pp. 1-23.

¹²¹ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 381.

rano ai poeti, per poter conferire verisimiglianza nella «invenzione» delle loro immagini¹²², attingendo di nuovo al *Saggio* del letterato veneziano, nel quale il nodo della «verità reale delle arti fantastiche», cioè dell'invenzione e del verisimile, era stato affrontato negli stessi termini, per altro, rifacendosi, a sua volta, alle teorie di Shaftesbury¹²³. Il legame tra le due forme espressive ritenute sorelle, in fondo, traspare anche là dove il nostro Autore associa il risorgimento delle arti, nel XIII secolo, a quello della lingua e delle lettere grazie a Dante, Petrarca e Boccaccio, forse influenzato dagli scritti di Gravina¹²⁴.

Ancora il pensiero di Algarotti ricorre nel *Del vario stato* per sottolineare quanta attenzione il pittore debba prestare al pannello, dopo comunque avere attentamente studiato l'anatomia dal vero e dalla statuaria antica, riflettendo: «siccome non sempre accade, che abbiansi a rappresentare le figure ignude, anzi d'ordinario avviene, che le richieda il soggetto o tutte o in parte dalle vestimenta coperte»¹²⁵. Infatti, tali parole ricalcano, piuttosto fedelmente, quanto dichiarato nel volume del conoscitore veneziano: «Non sempre avviene che le figure a rappresentare si abbiano ignude; anzi il più delle volte il soggetto comporta che abbiano ad essere ricoperte del tutto, o almeno in gran parte, dalle vestimenta»¹²⁶. Del resto, al testo algarottiano si ricollega pure il passaggio in cui l'abate evidenzia la rilevanza «nelle pittoresche rappresentazioni» della «convenienza, e 'l costume adattando alle cose, e figure dipinte ciò, che loro si conveniva per rapporto o a' tempi, o al clima, o alla nazione, o al grado, o al sesso, o alla professione, ed o a mille altre cose»¹²⁷, dimostrando un'evidente meditazione su quanto argomentato nel *Saggio*, nel paragrafo «Del costume», dedicato, appunto, alla necessità di proporre coerenza storica tra il personaggio e il costume con cui è raffigurato¹²⁸. Anche l'importanza assegnata all'espressione dei «vari affetti dell'animo», cioè alla raffigurazione delle passioni, pare rinviare al *Saggio* di Algarotti, per la presenza di giudizi molto simili, specialmente

¹²² In questo volume a p. 132.

¹²³ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 377.

¹²⁴ In questo volume a p. 129; il possibile riferimento è a V. GRAVINA, *Della ragion poetica libri due e della tragedia libro uno*, Roma, Gonzaga, 1708, pp. 135-136: «l'Italiana, la quale alla foggia della greca, e della latina da i greci, e latini professori, più che ogn'altra presente lingua, fu coltivata per giudizio de i più savi si ristette, e si ritenne nel secolo del Dante, Petrarca, e Boccaccio, i quali alla maturità la condussero».

¹²⁵ In questo volume a p. 132.

¹²⁶ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 369.

¹²⁷ In questo volume a p. 134.

¹²⁸ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., pp. 374-376.

per quanto riguarda l'espressione degli «affetti»¹²⁹. L'attenzione di Altan per gli scritti sulla pittura del letterato veneziano emerge anche da un'ulteriore citazione quasi letterale, quando, ragionando sulla disposizione delle figure nei dipinti, ovvero sull'ordine da dare al racconto, un problema di discendenza aristotelica, dichiara che l'artista deve «locare con bella distribuzione, e grata a vedersi le figure esprimenti così il soggetto da rappresentarsi, che gli aggiunti, o episodii, che gli sono dicevoli, tal che riesca ogni cosa con certo ordine pittoresco, o ingegnoso disordine, che nato sembri dal caso, tuttochè sia egli il più studiato effetto dell'arte»¹³⁰; analogamente, sullo stesso tema, il conte Francesco scriveva: «il maggior pregio della disposizione sta in quel disordine che mostri esser nato dal caso, ma è in sostanza il più studiato effetto dell'arte»¹³¹. Quindi l'abate Federico mutua il concetto di «ingegnoso disordine» da Algarotti, mentre l'espressione «ordine pittoresco», come rilevato da Philip Sohm, risalirebbe al concetto di "pittoresco" elaborato da Marco Boschini¹³², benché, sempre nel *Saggio sopra la pittura*, sia sovente impiegato lo stesso termine, nell'accezione di ciò che concerne la pittura, e forse proprio a questo uso si riferiva il nostro Autore.

L'impronta classicista che caratterizza l'approccio teorico di Altan si rivela apertamente nell'ammirazione per le forme della bellezza ideale, la quale lo spingeva soprattutto a proporre lo studio e l'imitazione dell'arte antica, in modo speciale delle «bellissime greche statue, che a dispetto del tempo ci rimangono ancora», da cui si traggono «principalmente le regole, e la idea della perfetta simmetria, senza il cui aiuto non vi è modo di dare ad un corpo bella e leggiadra forma»¹³³. Un simile sentimento di ammirazione per l'antico deriva da una consolidata tradizione teorica, in cui spiccano, tra le altre, le ben note – probabilmente anche al nostro autore – affermazioni di Bellori¹³⁴, ma potrebbe anche avere risentito degli echi provenienti dai *Pensieri sull'imitazione dell'arte*

¹²⁹ In questo volume a p. 133; e ALGAROTTI, *Saggio*, cit., pp. 394-400.

¹³⁰ In questo volume a p. 133.

¹³¹ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 389.

¹³² P. SOHM, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge. Cambridge Univ. Press, 1991, p. 187.

¹³³ In questo volume a p. 137.

¹³⁴ L'Altan sembra riprende, in particolare, quanto affermato da Giovan Pietro Bellori nella conferenza o saggio dal titolo: *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta delle bellezze naturali superiori alla natura* (del 1664) premissa al suo *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672 (cfr. G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di G. PREVITALI, postfazione di T. MONTANARI, I, Torino, Einaudi, 2009, pp. 13-25).

greca di Winckelmann, del 1755, di cui però difficilmente lo studioso friulano poteva avere conoscenza diretta¹³⁵, per quanto, in fondo, simili idee fossero già diffuse. Infatti, al di là delle teorie elaborate dallo storico sassone, l'ammirazione della scultura antica apparteneva a una sorta di *sapientia veterum*, ampiamente presente nella cultura del tempo, ad esempio in Maffei¹³⁶ e – ancora una volta – in Algarotti, il quale affermava che «Per la guisa simmetrica delle membrature, non meno che per la scienza anatomica, si distinguono tra tutti i greci scultori»¹³⁷.

Invece, ad aperture decisamente illuministe sembrerebbe ricondurre la citazione, tratta dal *Discours préliminaire* nel I volume, del 1758, dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, definiti sarcasticamente «dotti ed ingenui scrittori», con cui l'abate chiude il suo scritto, affermando con decisione e orgoglio, la superiorità in campo artistico dell'Italia sulle altre nazioni¹³⁸. Forse, Altan non lesse direttamente il celebre tomo francese, ma potrebbe averne avuta notizia grazie a qualche recensione apparsa nei periodici letterari, ad esempio nelle «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria», edite a Venezia, in cui, nel numero del 1759, era commentato proprio il passo ripreso nel *Del vario stato*¹³⁹. In ogni modo, nella fiera rivendicazione del primato italiano da parte del conte Federico, possiamo anche ritrovare una eco – comunque flebilissima – della contesa accesa dal marchese Boyer d'Argens, il quale nelle *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture* del 1752, voleva dimostrare la superiorità della pittura francese su quella italiana, provocando una serie di aspre reazioni, in particolare suscitando la risentita replica di Ridolfino Venuti, che nel 1755 diede alle stampe, anonimamente, una *Risposta alle Riflessioni Critiche di M. Argens*¹⁴⁰.

¹³⁵ Sulla fortuna italiana del pensiero di Winckelmann rinviamo *supra* alla nota 11.

¹³⁶ MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, p. 297: «Se tu consideri l'opere incomparabili di Raffaello, ti parrà di riconoscere un pittore fatto con lo studio, e su le statue Greche»; p. 312: «La nobiltà, la grazia, e la naturalezza delle attitudini, senza le quali in quest'arte tutto è nulla, non isperi di conseguirle già mai quel pittore, che non osserverà, e che non gusterà l'antico».

¹³⁷ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 354.

¹³⁸ In questo volume a p. 139.

¹³⁹ In «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria», I, 1759, p. 396.

¹⁴⁰ Ci riferiamo a B. DE BOYER D'ARGENS, *Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, Rolin-Grange-Bauche, 1752; e R. VENUTI, *Risposta alle riflessioni critiche sopra le differenti Scuole di Pittura sig. marchese d'Argens*, Lucca, Busdragò, 1755. Su tale confronto si rinvia a PASTRES, Luigi Lanzi, pp. 198-199; cui si aggiunga A. MIRLO, *Jean-Baptiste Boyer d'Argens critique d'art*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 117, 3 (2017), pp. 567-579, alle pp. 573-577.

La ricostruzione della storia della pittura friulana proposta da Altan prendeva le sue mosse da quella che ne era considerata la rinascita, dopo la generale decadenza delle arti successiva alla fine del mondo antico, toccando così, di conseguenza, la spinosa questione relativa all'assegnazione del primato di tale rifiorimento. Era, questa, una *querelle* che vedeva impegnati fin dal secolo precedente, in un vivace e polemico dibattito, numerosi conoscitori e amatori (va ricordato, in particolare, l'emiliano Malvasia), nel tentativo, sicuramente velato dall'orgoglio civico, ma al contempo sincera espressione della progressiva riscoperta delle proprie radici medievali, di confutare l'impostazione fiorentinocentrica delle *Vite* vasariane, dove gli artefici della riscoperta della buona pittura erano identificati in Cimabue e Giotto, conferendo, pertanto, alla loro città il prestigioso primato¹⁴¹. Nel merito, Altan, pur non mettendo in dubbio il valore dei rinnovatori toscani, notava, opportunamente, che significativi episodi figurativi precedenti a essi si riscontrano anche in Friuli, benché espressioni di un'arte che riteneva decaduta e barbara, ma pur sempre elementi utili per provare l'antichità, e quindi la nobiltà, della pittura regionale¹⁴². In tal modo egli sembra allinearsi all'opinione espressa da Filippo Baldinucci, autore che cita¹⁴³, il quale nelle *Notizie de' Professori del Disegno*, pubblicate a Firenze nel 1681, parlava di una giustificata preminenza e superiorità artistica di Giotto e Cimabue, e in generale della Toscana, ma al contempo svincolava la questione dal problema strettamente cronologico, ponendo l'accento – così come, di fatto, farà anche il Nostro – non tanto sull'antichità, bensì sulla qualità dei “primitivi”¹⁴⁴, per cui, se è pur vero che in Friuli si ritrovano esempi pittorici antecedenti al XIII secolo, in essi «mancava affatto l'arte del dipinger bene e con

¹⁴¹ Sulle polemiche antivasariane nella critica secentesca, tra Malvasia e Baldinucci, si veda E. GRASMAN, *La polemica suscitata dal Malvasia nei confronti del Vasari: preamboli e strascichi*, in ID., *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 2000, pp. 21-66, specialmente alle pp. 26-34.

¹⁴² In questo volume alle pp. 127-129.

¹⁴³ Ivi, p. 128.

¹⁴⁴ F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I, Firenze, Santi Franchi, 1681. Su Baldinucci continuatore di Vasari E. STRUHAL, *Filippo Baldinucci's novità: the Notizie de' professori del disegno and Giorgio Vasari*, in *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, Atti del congresso (Firenze, 14-16 febbraio 2014), a cura di F. JONIEZ, A. NOVA, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 193-203.

gusto»¹⁴⁵. Nell'interesse che Altan dimostra per l'arte medievale locale, benché la ritenga tanto esecrabile dal punto di vista formale, possiamo rintracciare la volontà di aggiungere inediti episodi alla sequenza di vicende che costituiscono la storia dell'arte friulana, nella consapevolezza che le espressioni artistiche siano parte, non certo secondaria, della storia umana e ne condividano decadenze e ascese, di cui nulla va taciuto, comprese le epoche ritenute meno degne e gratificanti, delle quali era comunque impegno dello storico dare conto¹⁴⁶.

I più antichi esempi della pittura regionale, secondo lo storico sanvitese, andavano ricercati in alcuni affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena, di cui egli era vicario generale, che giudicava opere del IX secolo, anziché del XII-XIII o XIV, forse ritenendo che le decorazioni fossero prossime alla data di fondazione del monastero (il 762)¹⁴⁷. Dopodiché è collocato un Sacramentario miniato, prestando così interesse nei confronti di un oggetto fino ad allora considerato modesto e appartenente a una categoria cui non era ancora assegnato un preciso valore artistico, ma che la storiografia cominciava a ritenere, seguendo, tra gli altri, soprattutto l'esempio di Scipione Maffei nella *Verona illustrata*¹⁴⁸, utile a ricostruire il percorso di continuità delle espressioni figurative medievali¹⁴⁹. Il manoscritto cui Altan faceva riferimento è il celebre *Sacramentario fuldense* (Udine, Archivio Capitolare, 1), eseguito a Fulda all'inizio dell'XI secolo e appartenuto alla chiesa di Aquileia, del quale si era già occupato nel 1753 in un'altra opera, *De Calendariis*¹⁵⁰, e che egli ritiene del X secolo, rifacendosi anche ai celebri studi del cardinale e nobile palermitano Giuseppe Maria Tomasi, tra i massimi esponenti dell'erudizione ecclesiastica tardo secentesca, speciali-

¹⁴⁵ In questo volume a p. 128.

¹⁴⁶ Per l'interesse nei confronti dell'arte medievale rinviamo al classico PREVITALI, *La fortuna*, cit.

¹⁴⁷ In questo volume a p. 128.

¹⁴⁸ MAFFEI, *Verona illustrata*, III, cit., p. 258. Per Maffei studioso d'arte medievale si veda PREVITALI, *La fortuna*, cit., pp. 76-80.

¹⁴⁹ Sull'interesse settecentesco nei confronti della miniatura, rinviamo a A. LABRIOLA, *Alle origini della storia della miniatura. Storiografia e collezionismo*, in *La fortuna dei primitivi, tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, Catalogo della mostra (Firenze, 2014), a cura di A. TARTUFERI, G. TORMEN, Firenze, Giunti, 2014, pp. 97-117.

¹⁵⁰ F. ALTAN, *De Calendariis in genere, et speciatim de Calendario Ecclesiastico Dissertazio*, Venezia, Remondiniana, 1753, p. 374. In precedenza, si erano occupati del sacramentario G. F. MADRISIO, *Sancti Patris nostri Paulini Patriarchae Aquileiensis Opera*, II, Venezia, Pitteriana, 1737, p. 262; e Muratori (il quale ne aveva avuto notizia da Gian Domenico Bertoli) in L. MURATORI, *Liturgia Romana vetus tria sacramentaria complectens, Leonianum scilicet, Gelasianum, et antiquum Gregorianum*, I, Venezia, Pasquali, 1748, p. 70.

sta dei testi liturgici medievali, principalmente sacramentari¹⁵¹. Indubbiamente Tomasi era un autore molto noto, apprezzato e consultato da chi si occupava di ricerche sui riti antichi, ma forse per l'abate Federico non risultava del tutto indifferente anche la circostanza che il friulano Giusto Fontanini nel 1723 avesse pubblicato un volume in difesa delle teorie e della reputazione del cardinale siciliano¹⁵². Quindi, ulteriori esempi sono rintracciati nella basilica di Aquileia, negli affreschi della cripta (opere del XII secolo) e nella *Crocifissione* del Battistero, collocati, piuttosto correttamente, nell'XI o XII secolo¹⁵³. A proposito di quest'ultimo caso, la *Crocifissione*, oggi perduta insieme al resto delle decorazioni della chiesa dei Pagani, probabilmente fu conosciuta dallo storico sanvitese attraverso le *Antichità di Aquileja*, edite dall'antiquario Gian Domenico Bertoli nel 1739, in cui compare proprio quell'affresco, che presenta singolari caratteri simbolici¹⁵⁴; del resto, quella misteriosa immagine aveva colpito anche Antonio Zanon, che su di essa si sofferma nel *Dell'agricoltura*¹⁵⁵. Inoltre, degno d'attenzione è il metodo impiegato da Altan per cercare di determinare la datazione della pittura aquileiese, individuando il particolare iconografico relativo al numero e alla posizione dei chiodi raffigurati (ovvero l'uso dei quattro chiodi segnalerebbe le opere più antiche), utilizzando una metodologia mediata dagli scritti di Buonarroti e Maffei, impiegata anche da molti altri eruditi secenteschi, dimostrando così un'attenzione nei confronti di quella "grammatica" del conoscitore che in quegli anni si stava lentamente definendo¹⁵⁶.

¹⁵¹ In questo volume a p. 128. Sul cardinale Giuseppe Maria Tomasi (Licata 1649-Roma 1713), in particolare: T. SCICOLONE, *Il cardinale Giuseppe Maria Tomasi e gli inizi della scienza liturgica*, Roma, Studia Anselmiana, 1981; F. ANDREU, *Pellegrino alle sorgenti: S. Giuseppe Maria Tomasi: la vita-il pensiero-le opere*, Roma, Curia Generalizia dei Chierici Regolari (Teatini), 1987.

¹⁵² G. FONTANINI, *Difesa de' libri liturgici della Chiesa Romana, e della sacra persona del Venerabile Regolare, illustratore e divulgatore di essi*, Palermo, s.e., 1727.

¹⁵³ In questo volume a p. 128.

¹⁵⁴ BERTOLI, *Le antichità*, cit., p. 405.

¹⁵⁵ A. ZANON, *Dell'agricoltura, delle arti, e del commercio in quanto unite contribuiscono alla felicità degli Stati, lettere*, II, Venezia, Fenzo, 1763, pp. 58-59.

¹⁵⁶ In questo volume a p. 128. Le osservazioni dell'Altan sulle croci medievali sono riprese, letteralmente, dalla *Verona illustrata* di Scipione Maffei (in MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, p. 264), dove leggiamo: «dell'esser lavorata prima che Cimabue, e Giotto fiorissero, fa sicura fede il vedersi il Crocifisso con suppedaneo, e con quattro chiodi; poichè Cimabue, e Margheritone suo coetaneo lasciarono quell'antico modo, e per più graziosa attitudine soprapposero l'un piede all'altro, e gli fecero confitti da un chiodo solo: leggasi di ciò il Senator Bonarroti nella bell'opera sopra i Vetri Cimiteriali. Fu seguita dopo essi questa

L'interesse dell'abate Federico per la pittura medievale friulana è stato certamente profondo e lo ha impegnato in accurate ricerche, sempre di carattere erudito, condotte ricorrendo a "informatori". Di tale metodo resta una preziosa testimonianza in una lettera del nobile sanvitese Rinaldo de' Renaldis a Gian Giuseppe Liruti, del 2 luglio 1764, in cui leggiamo la richiesta di comunicargli «se avesse alcun documento in proposito di qualche Pittore antico della nostra Provincia prima del 1230, di cui mi basterebbe che fosse nominato col nome di Pictor in instrumenti, o in qualche altro autentico documento», giustificando l'insolita domanda con la preghiera rivoltagli dal «degnissimo Sig. Co. Federico Altan di Salvarolo mio gran Padrone ed Amico di procurare queste notizie da V. S. Illustrissima che solo può avere»¹⁵⁷. Probabilmente quella missiva fu scritta durante la preparazione di *Del vario stato* e dimostra il procedimento seguito dal suo autore, che coinvolge i principali esponenti dell'erudizione friulana; d'altro canto, sorprende notare che Altan dovesse servirsi di un intermediario per rivolgere una simile richiesta a Liruti, anziché scrivergli direttamente.

Dopo gli accenni alle espressioni figurative medievali, che interessano il nostro abate più per il loro valore storico-documentario che per quello propriamente artistico, solo nel XIV secolo egli scorgeva il rifiorire della pittura locale, raggiunta dagli «scintillanti raggi di prisca virtude», che s'irradiavano dalla Toscana, tanto che prima «ancora della metà del secolo decimo quarto avea ella qui fatto qualche progresso così nel disegno, e nel colorito, che nella espressione»¹⁵⁸. L'esempio più eloquente della rinascita pittorica friulana sono ritenuti gli affreschi eseguiti da Vitale da Bologna e bottega, nel 1348-1349, all'epoca del beato patriarca Bertrando, nella cattedrale udinese, che il nostro scrittore considerava perduti, dei quali, ovviamente, non conosceva l'autore e la precisa datazione. Altan iniziava la breve trattazione dalle decorazioni della cappella di San Nicolò (commissionate dalla Fraterna dei Fabbri), dedicate a *Storie della vita di san Nicolò*, che tra il 1710 e il 1730 furono celate da alcuni

maniera da tutti, talché per argomento certo dell'essere un Crocifisso posteriore a tempi di Cimabue, suol prendersi da tutti gli eruditi l'essere espresso con tre chiodi soli, co' piedi l'un sopra l'altro». Inoltre, fa riferimento a F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze, Stamperia di S.A.R., 1716, p. 264.

¹⁵⁷ Udine, Archivio di Stato, *Archivio Liruti*, b. 53, f. 2, c. 29. Sull'autore della missiva si rinvia a P. G. SCLIPPA, *Renaldis Rinaldo, erudito*, in *Nuovo Liruti*, cit., p. 2127.

¹⁵⁸ In questo volume a p. 129.

interventi architettonici e riportate alla luce solo nel 1911 (il lunettone con i *Funerali di san Nicolò*) e nel 1953¹⁵⁹. Di seguito, con perfetta coerenza storica che forse è dovuta all'intuizione della presenza di un comune artefice, l'abate Federico colloca gli affreschi nella cappella Maggiore (le pareti e vele della volta) dedicati alle *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento*, che sappiamo essere stati realizzati – sempre da Vitale nel 1348-1349 – su commissione patriarcale, in gran parte distrutti o celati a causa della riforma dei primi decenni del Settecento della cattedrale, per cui sono indicati come «pitture, che più non sono»: solo nel 1969 riemergeranno dei superstiti lacerti¹⁶⁰.

Altan, che sicuramente non aveva mai visto i dipinti di Vitale e difficilmente poteva averne avuto testimonianza da chi ebbe modo di osservarli prima dell'occultamento, ne era a conoscenza unicamente da attestazioni letterarie¹⁶¹, per altro alquanto scarse, in modo particolare la descrizione cinquecentesca – la prima della breve serie – delle decorazioni dell'abside, ampiamente riportata, offerta dal giurista emiliano Guido Panciroli, il quale vedeva in alcune figure – oggi assai abrase – i volti di Dante, Petrarca e altri letterati, senza comunque fornire informazioni di particolare rilievo stilistico¹⁶². La medesima fonte, prima che nel *Del vario stato*, era stata menzionata nel 1760 da Gian Giuseppe Liruti, nel *De' letterati del Friuli*, il quale però associava gli affreschi al tempo del patriarca Pagano della Torre¹⁶³. Nella stessa sede Liruti menzionava, a prova ulteriore della presenza di quei dipinti, un manoscritto cinquecentesco di Jacopo Valvasone di Maniago, che probabilmente anche l'abate Federico aveva

¹⁵⁹ Ivi, pp. 129-130. Per la fortuna di questi affreschi: P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. P. FRATTOLIN, Atti del convegno (Villa Manin di Passariano, 13-16 novembre 2002), Udine, Forum, 2003, pp. 33-53.

¹⁶⁰ In questo volume a p. 130.

¹⁶¹ Per un'analisi di tali testimonianze rinviamo a S. SKERL DEL CONTE, *Vicende degli affreschi di Vitale da Bologna nella cappella di S. Nicolò nel Duomo di Udine*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, Trieste, Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali architettonici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia, 1991, pp. 59-64, alle pp. 63-64.

¹⁶² In questo volume alle pp. 129-130. Guido Panciroli (Reggio Emilia 1523 - Padova 1599), giureconsulto, insegnò a Torino e Padova; l'opera da cui l'Altan trae le notizie sulla cattedrale udinese è *De claris legum interpretibus libri quatuor*, edito postumo a Venezia nel 1637, che cita nell'edizione di Lipsia del 1721 (cfr. G. PANCIROLI, *De claris legum interpretibus libri quatuor*, Lipsia, Gleditschii, 1721, pp. 144.145).

¹⁶³ LIRUTI, *Notizie*, cit., pp. 272-273.

consultato, in cui compaiono notizie piuttosto precise – benché brevissime – sulle pitture murali sia nella cappella di San Nicolò sia nella Maggiore, correttamente datate all'epoca del patriarca Bertrando¹⁶⁴. Anche Palladio degli Olivi aveva preso a prestito quanto riferito da Valvasone di Maniago¹⁶⁵. A questa breve serie di testi Altan associa, con indubbia sagacia storiografica, la lettera che il patriarca Bertrando aveva indirizzato, nel 1349 circa, al decano d'Aquileia Guglielmo di Enrigno da Cremona, nella quale gli elencava quanto aveva realizzato con le relative spese, comprendendo pure gli affreschi nell'abside del duomo di Udine, e proprio da tale missiva evince, in virtù degli alti costi sostenuti, che doveva trattarsi di opere di grande qualità¹⁶⁶. Il documento in questione era stato pubblicato nel 1740 nei *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, dall'erudito Bernardo Maria de' Rubeis¹⁶⁷. In merito agli autori di quegli antichi affreschi il nostro studioso si doleva di non essere in grado di formulare alcuna ipotesi, ma, al contempo, declinava – giustamente – le responsabilità della lacuna su coloro che non si erano curati di tramandarne la memoria, affermando, polemicamente, come già aveva fatto in altri luoghi dei suoi scritti, che per «la trascuraggine de' nostri scrittori noi ignoriamo il nome così di quegli artefici, che le suddette cappelle dipinsero, come di altri pittori di que' tempi»¹⁶⁸. Una dichiarazione, questa, davvero significativa e per certi versi sorprendente, se riflettiamo sul fatto che essa riguarda opere non visibili e di cui non era neppure conosciuto l'autore. Eppure, nonostante tali lacune, Altan sente il bisogno di segnalare che gli storici dell'arte, o per meglio dire, dalla sua angolatura, gli interpreti del passato, hanno il compito di custodire, se non gli esiti figurativi, perlomeno il loro ricordo documentario. In tal modo essi adempiono ad un dovere nei confronti dell'intero patrimonio artistico, la cui nozione in quegli anni si stava lentamente modellando, del quale sembra voler esaltare il ruolo di memoria identitaria (e forse anche di bene pubblico), che concorre in modo decisivo a definire un contesto culturale, e vi comprendeva pure ciò che non aveva ancora una precisa collocazione critica e di cui era in

¹⁶⁴ J. VALVASONE DI MANIAGO, *Li successi della patria del Friuli sotto i Patriarchi d'Aquileia*, Milano, Lombardi, 1857, p. 9.

¹⁶⁵ PALLADIO, *Historie*, cit., I, p. 337.

¹⁶⁶ In questo volume a p. 130.

¹⁶⁷ B. M. DE' RUBEIS, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, Argentinae [Venetiis], Pasquali, 1740 [1748], coll. 874-878.

¹⁶⁸ In questo volume a p. 130.

discussione lo stesso valore¹⁶⁹. All'autore friulano simili posizioni teoriche, assai avanzate, potrebbero essere state suggerite – ancora – dalle riflessioni sulle pagine del marchese Maffei. Certamente la lettura della *Verona illustrata* deve aver influenzato quel passaggio del *Del vario stato*, almeno sul piano letterario, dove ritroviamo alcune concordanze con quanto presente nel volume scaligero: «dalla trascuraggine de' Veronesi intorno al dar notizia, e al far memoria di quanto all'arti s'appartiene, imputar dobbiamo l'esser rimasti ignoti i primi nostri, che la Pittura, e l'arti figurative richiamarono a nuovo lume»¹⁷⁰.

Le pagine che lo storico sanvitese dedica ai due cicli vitaleschi sono estremamente preziose per la fortuna dei più importanti esiti della pittura trecentesca in Friuli, allora considerati completamente perduti, la cui esistenza era quindi ricostruita solo usufruendo di testimonianze scritte; tuttavia è necessario chiederci per quale ragione egli faccia riferimento proprio ad essi, trascurando dipinti coevi esistenti e a lui facilmente accessibili, nel sanvitese, a Udine e in altre località (tra cui Spilimbergo, nel cui duomo erano state replicate le decorazioni udinesi di Vitale), preferendo piuttosto brani pittorici, certamente prestigiosi, ma non visibili e giudicabili? Indubbiamente, in una simile scelta storiografica deve aver influito la loro collocazione nella cattedrale udinese, principale edificio religioso della regione, e il fatto che essi siano legati al venerato beato patriarca Bertrando, sicuri indici di qualità e rilievo artistico, ma forse, nella prospettiva di ricerca del nostro abate, ancor più decisivo deve essere stato il poterli ancorare a fonti letterarie e documentarie, permettendogli così di superare il prevedibile *enpasse* causato dalla difficoltà di occuparsi dei “primitivi”, se non per una mera registrazione – comunque sempre indicativa di una non scontata attenzione – della loro esistenza. Del resto, com'è noto, per uno studioso della metà del Settecento l'arte medievale non suscitava particolari interessi di natura stilistica e le cognizioni su di essa erano assai poche e imprecise, quindi il poterla osservare o meno non era essenziale ai suoi fini, invece il trovarne ricordo in un testo forniva indicazioni piuttosto sicure sulla loro datazione e collocazione storica, tanto più se – come in questo caso – le notizie derivavano da significative attestazioni, le quali, tra l'altro, contribuivano a dar prova delle proprie conoscenze. Possiamo

¹⁶⁹ Per una stimolante riflessione su questi temi rinviamo a O. ROSSI PINELLI, *Dalle opere come documento per la storia alla nozione di 'critica oculare': codici linguistici e modelli scientifici nella genesi della storiografia artistica*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, Atti del Seminario di studi (Ostuni, giugno 2007), a cura di C. BORGHERO, R. LORETELLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 35-43.

¹⁷⁰ MAFFEI, *Del vario stato*, cit., III, p. 275.

inoltre ritenere che per il nostro abate andare alla ricerca di opere appartenenti ad un'epoca lontana, ancora inesplorata, com'era l'età di mezzo, addentrandosi così in un luogo considerato ancora estraneo – parafrasando la celebre definizione di David Lowenthal: «The Past is a Foreign Country» – e contraddistinto da un linguaggio espressivo incomprensibile, pertanto in traducibile, sia stata anche una dimostrazione di fiducia nella capacità di dialogare con il passato e di essere in grado di riallacciare, con gli strumenti tipici dell'erudizione, i fili interrotti – o forse strappati – della storia.

A ulteriore dimostrazione dei «progressi, che anche in Friuli la pittura andava a poco a poco facendo verso la perfezione», il conte Federico menzionava una «tavola di altare» raffigurante la beata Benvenuta Boiani, conservata nel monastero domenicano di Cividale, della quale ammira gli accurati panneggi, rilevando poi che in essa «non mancano altri lodevoli tratti, tal che se pongasi questa opera a paragone di quelle degli oscuri tempi, si troverà, ch'essa molto le avanza»¹⁷¹. Per quanto riguarda tale dipinto, purtroppo disperso dopo le soppressioni d'inizio Ottocento, possiamo ipotizzare che esso sia stato osservato non nella sua sede originaria, bensì a Udine nel palazzo patriarcale, dove fu portato nel 1759, insieme ad altre sei opere, per il processo di beatificazione della religiosa, cui era certamente interessato anche l'abate di Sesto, nell'intento di comprovare la diffusione e l'antichità del culto, dato che l'accurata descrizione fornita dagli atti della causa sembra sovrapporsi a quella presente nel *Del vario stato*¹⁷². In quell'occasione le pitture furono fatte esaminare a due periti d'eccezione, Giambattista e Domenico Tiepolo, allora impegnati nell'affrescare l'oratorio della Purità, il primo dei quali giudica che il quadro in questione «possa essere stato fatto verso gl'anni 1450 circa», mentre il secondo lo ritiene «fatto verso il 1500», ma entrambi non sanno dare indicazioni circa il suo autore¹⁷³. Forse quella tavola, ritenuta tanto importante per il culto della terziaria domenicana, è la stessa riprodotta dall'incisore Francesco Zucchi per l'antiporta della *Vita della beata Benvenuta Bojani*, edita dal de' Rubeis nel 1767 a Venezia¹⁷⁴.

Sulla via della buona pittura, l'abate Federico passa a tratteggiare quelle che considera le più antiche personalità artistiche della regione: Marco Basaiti e

¹⁷¹ In questo volume a p. 131.

¹⁷² Su questa vicenda si rinvia ad A. RIZZI, *I Tiepolo «critici d'arte»*, in «Arte Veneta», XIII-XIV (1959-1960), pp. 239-242.

¹⁷³ Ivi, pp. 240-241.

¹⁷⁴ G. F. B. M. DE' RUBEIS, *Vita beatae Benvenute Bojanae*, Venezia, Simon Occhi, 1767.

Andrea Bellunello¹⁷⁵. Si tratta di due pittori del Quattrocento, che la critica settecentesca considerava ancora come pittori “primitivi” (o per meglio dire antichi), ed appare perciò interessante notare lo spazio e l’attenzione riservata loro, pur nella quasi completa incertezza sulle biografie e cataloghi. Tale riguardo va senz’altro ricondotto, ancora una volta, alla formazione erudita di Altan, il quale era forse più attento al dato storico-documentario, alla ricerca di nomi e date su cui far poggiare la sua ricostruzione, che alla definizione stilistico-formale delle opere e degli autori che affrontava. Tuttavia, anche in questo caso, ci troviamo di fronte all’anticipazione cronologica di un secolo, dato che egli li riteneva appartenenti al XIV, anziché, come sarebbe corretto, al XV secolo; inoltre, va notato che entrambi non erano di nascita friulana.

Sul veneziano Basaiti, delle cui origini non è fatto cenno, lo studioso friulano si limita a riportare il lusinghiero giudizio espresso da Orlandi nell’*Abecedario* (del 1704 e nelle edizioni successive), e a ricordare una sua importante opera veneziana, la *Vocazione dei figli di Zebedeo*, già citata da Vasari nell’edizione del 1568 delle *Vite*¹⁷⁶. Eppure, un suo dipinto, raffigurante il *Compianto sul Cristo deposto*, era allora conservato nell’abbazia di Sesto al Reghena (dal 1818 a Milano, in San Giorgio in Palazzo), ma il suo vicario generale non ne parla, benché citato da Ridolfi¹⁷⁷: solo una dimenticanza – per altro assai strana – o forse addirittura Altan non ne era neppure a conoscenza e se anche l’avesse osservato, con il proprio gusto classicista, di certo non l’avrebbe compreso e apprezzato. Invece, il ruolo di Bellunello è esaltato mediante la menzione di un distico, apposto alla base di una sua tavola nel duomo di Pordenone (opera non più esistente), ove era definito come il novello Zeusi e Apelle¹⁷⁸. Quei versi sono stati attribuiti al celebre poeta di origini vicentine Giovanni Stefano de’ Valenti, detto Elio Quinzio Emiliano Cimbriaco, presente a Pordenone nel 1468 e dal 1483 al 1486, la cui effigie è probabilmente quella tramandataci da Giusto Fontanini (il quale, tra l’altro, fu anch’egli abate commendatario di Sesto al Reghena) in un suo manoscritto, e forse, la notizia della tavola di Bellunello e dei versi che lo esaltavano era giunta ad Altan dal nipote del grande erudito, Domenico Fontanini, con cui

¹⁷⁵ In questo volume a p. 131.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Su quest’opera e la sua storia si veda M. LUCCO, *Il Compianto di Marco Basaiti già a Sesto al Reghena*, in *L’Abbazia di Santa Maria di Sesto. L’arte medievale e moderna*, a cura di G.C. MENIS, E. COZZI, Pordenone, GEAPrint, 2001, pp. 261-269.

¹⁷⁸ In questo volume a p. 131. L’opera cui si fa riferimento non è più esistente; su di essa si veda nel commento al testo, alla nota 23.

– lo sappiamo – era in contatto, il quale dunque potrebbe avergli fornito quanto raccolto dallo zio¹⁷⁹. Mentre la delicata questione della patria del pittore, che evidentemente era da collocare nel bellunese, non fu affrontata direttamente, ma introdotta ricorrendo alla conveniente citazione di un passo tratto dal *Dialogo* di Cesarino, nel quale gli erano state attribuite, erroneamente, origini sanvitesi¹⁸⁰.

Nonostante Altan riconosca esplicitamente gli indubbi progressi apportati dai due alla pittura regionale, non rinuncia ad alzare su di loro il sopracciglio severo, giudicandone la produzione «non ancora interamente spogliata dal fare duro, e secco, che in tempi barbari della pittura già impresse il di lei ristoratore Cimabue»¹⁸¹. Difetti peculiari, questi, che a suo avviso si potevano ritrovare anche – ponendoli, invero, in splendida compagnia - in Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Giovanni Bellini e Andrea Mantegna, che si erano distinti in altre parti d'Italia, forse con «maggiore felicità»¹⁸², unendo così il suo notevole orgoglio civico a un altrettanto forte pregiudizio estetico, per quanto una simile affermazione, tanto iperbolica, potrebbe anche essere motivata dall'ironia legata alla retorica tipica di un'esposizione, un discorso, quale era appunto il *Del vario stato*.

L'interesse del nostro autore, com'è prevedibile, si concentra sulla produzione cinquecentesca, affrontando un periodo che definisce la «beata età» di Raffaello, Michelangelo, Correggio e Veronese, enucleando un canone artistico di riferimento, di evidente matrice classicista, le cui opere facevano «mirabilmente risplendere» il loro secolo, e anche in Friuli non «mancò pure allora chi la facesse egualmente rilucere»¹⁸³, riprendendo in proposito le notizie già fornite nelle *Memorie*¹⁸⁴, ampliate e inserite entro un organico disegno storiografico. Quindi, Altan presenta quelli che ritiene i principali interpreti della pittura locale del XVI secolo: Tiziano, Pellegrino da San Daniele, le cui opere «vanno in paragone con le migliori e più celebrate di quel tempo»¹⁸⁵, Pordenone, che

¹⁷⁹ Su Cimbriaco si veda L. CASARSA, *Emiliano Giovanni Stefano detto il Cimbriaco, rettore di scuola*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 1014-1018. Per quanto riguarda i manoscritti lasciati da Giusto Fontanini, rinviamo a A. GIUSA, *Intrighi, sequestri e inventari. La complessa vicenda veneziana dei manoscritti del lascito di Giusto Fontanini*, in *La biblioteca di Giusto Fontanini*, «Quaderni guarneriani», 13 (1993), pp. 83-100.

¹⁸⁰ In questo volume a p. 131.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Ivi, p. 134.

¹⁸⁴ Ivi, p. 108.

¹⁸⁵ Ivi, p. 135.

mostra una maniera degna di «somma lode»¹⁸⁶, nonché Giovanni da Udine, del quale è ricordata, probabilmente sulla scorta delle notizie riportate da Vasari, la grande abilità nella decorazione a grottesche¹⁸⁷. In particolare per de' Sacchis sono elencate numerose opere, rifacendosi a Ridolfi, eseguite per la sua città natale, ricordando, tra l'altro, che nella chiesa dei Cappuccini (la chiesa di San Gottardo) aveva eseguito affreschi che «furono da persona ignorante barbaramente distrutti»¹⁸⁸, parole, queste, che dimostrano, com'era avvenuto anche per le decorazioni trecentesche udinesi, una spiccata sensibilità verso i problemi della conservazione, riconducibile, forse, a influenze provenienti dal pensiero illuministico. Di certo, in quella affermazione, che esprime una forte e sincera indignazione per il depauperamento subito dal patrimonio locale, traspare il sentimento coltivato da Altan nei confronti della storia dell'arte, cui affida, in sintonia con lo sviluppo critico del proprio tempo, il compito di mettere in relazione artisti e opere con testi e documenti, alla ricerca di ricostruire l'unità e l'integrità del passato, un tentativo, che le esecrabili distruzioni mettono in crisi. Tuttavia, dobbiamo ricordarlo, se questa è l'impostazione teorica che si manifesta dalle pagine dello studioso sanvitese, la sua prassi non andava certo in quel senso, poiché ben poco – o forse è più corretto dire quasi nulla – ha visto, esaminato, per cui l'esistenza o meno di un'opera poco poteva influire sulla sua ricostruzione, eppure sente lo stesso il bisogno di segnalare una perdita, non fosse altro per il disagio che essa provoca nel tentativo di dare completezza alla sua visione storica.

Nella pittura friulana rinascimentale Altan individua, come abbiamo rilevato in precedenza, tre distinte tendenze stilistiche, affidando il ruolo di capiscuola a Tiziano, Pellegrino e Pordenone, non riconoscendo quindi il medesimo *status* a Giovanni da Udine, forse per la difficoltà nell'individuare suoi continuatori. La scuola che faceva capo al Vecellio è descritta, e non poteva essere altrimenti, in termini alquanto vaghi e approssimativi, che palesano un certo imbarazzo storiografico: al maestro, infatti, sono legati solo i nomi di Orazio, che ne è considerato il figlio, del nipote Marco e della friulana Irene di Spilimbergo, ritenuta promettente e sfortunata allieva del cadorino¹⁸⁹. A Pellegrino sono accomunati, seguendo la tradizione critica avviata da Vasari, i nomi di Francesco Floreani, Luca Monverde, Giorgio Liberale, Sebastiano (Bastianello) Florigerio

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

e Giovanni Martini (che però, nella realtà storica, di tale tendenza non faceva parte), menzionando loro esiti udinesi¹⁹⁰. Infine, a Pordenone, inevitabilmente, è legato Pomponio Amalteo, personalità già ampiamente dibattuta nel primo scritto e per la quale ripropone passi del dialogo del Cesarino¹⁹¹, insieme a Sebastiano Secante, Giuseppe Moretto, Giambattista Grassi e Giovanni Maria Zaffoni, detto il Calderari, citando pure alcuni esempi della loro produzione, probabilmente rifacendosi in parte alle brevi note del Ridolfi¹⁹². Proprio attorno ai nomi di Zaffoni e Pordenone si gioca l'unico tentativo, peraltro non riuscito, di attribuzione attuato da Altan, che, prescindendo dalla tradizione, cerca di esercitare le proprie capacità, se non di vero conoscitore almeno di erudito in grado di utilizzare gli strumenti della critica storica, negando recisamente la paternità pordenoniana della *Natività* di Pescincanna (del 1524-1527), assegnata da Ridolfi, attribuendola invece, sulla base di alcune iniziali e di una data (il 1542) riscontrate nell'opera, al debole pennello di Calderari: la tela, oggi in Collezione privata e molto rovinata, è stata riassegnata dalla critica moderna a Pordenone, ravvisandovi un'impostazione che non può essere ricondotta a Zaffoni¹⁹³. Probabilmente, lo storico sanvitese non vide personalmente il dipinto di Pescincanna e la notizia dell'iscrizione, con cui sovvertire l'indicazione ridolfiana, gli era giunta da qualche informatore locale.

Nonostante la registrazione di quelle tre differenti scuole, ognuna delle quali possedeva il «proprio suo stile», Altan rileva che «tutte convenissero in certe particolarità», individuate nella «rappresentazione del vero, in nobiltà d'idee, in grazia di colorito, in bellezza di volti», tratti stilistici che, a suo avviso, formano il «carattere della scuola Friulana»¹⁹⁴. Tuttavia, in essa rileva, «talvolta», il desiderio di un più «corretto disegno e maggiore espressione di affetti»¹⁹⁵, poiché i pittori locali avevano preferito l'imitazione diretta della natura, anziché lo studio della statuaria antica, specialmente greca, i cui autori avevano già selezionato il meglio del naturale, ed erano il «vero fonte, onde derivano

¹⁹⁰ Ivi, p. 135; queste notizie, probabilmente, sono tratte da VASARI, *Le vite*, cit., IV, pp. 425-428.

¹⁹¹ In questo volume a p. 137.

¹⁹² Ivi, pp. 136-137; alcune di queste informazioni derivano da RIDOLFI, *Le maraviglie*, cit., I, pp. 132-136.

¹⁹³ In questo volume a p. 135. Sulla *Natività* di Pescincanna, si veda il commento al *Del vario stato*, alla nota 62.

¹⁹⁴ Ivi, p. 137.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

bel disegno, e scelta espressione»¹⁹⁶, a differenza di quanto invece fatto, opportunamente, dalla scuola romana, che pone a paragone di quella friulana. Osservazioni, queste, che ancora una volta riconducono alla dottrina classicista. Le mancanze evidenziate, a parere di Altan, erano comunque sopperite dalla «eccellenza, che dimostrarono nelle altre parti della pittura, e singolarmente nel comporre e maneggiare i colori, sicchè giunsero eglino a conseguire felicemente i principali fini, che si propone quest'arte, vale a dire ad ingannare l'occhio, a muovere il cuore ed a rappresentare il vero»¹⁹⁷. In altri termini: i principi che spingevano l'abate Federico a preferire lo studio delle statue antiche per attingerne l'esempio di una bellezza superiore alla naturale, si scontravano con un panorama friulano dove, a parte i maggiori esponenti, ritrovava poca correttezza nel disegno e pure la presenza di quella che Bellori definiva – riferendosi alla ritrattistica – «imitazione icastica»¹⁹⁸, ovvero l'assenza dell'emendamento della natura grazie alla sua idealizzazione. Nondimeno, a rimediare e correggere la debolezza nel disegno concorrerebbe un abile impiego del colore, attitudine, per altro, tipica della scuola veneziana¹⁹⁹, che però, nell'interpretazione fornita da Altan, parrebbe essersi sviluppata tra i pittori friulani in modo quasi spontaneo, senza alcun rapporto con il mondo lagunare. A riprova di una simile disposizione naturale, è riportato un brano vasariano, tratto dalla vita di Pordenone, dove gli pare esaltata la capacità dei suoi corregionali di formarsi senza «veder Roma, Firenze, o altri luoghi pieni di notabili pitture», ma «per l'emulazione l'un dell'altro»²⁰⁰. Si tratta, in fondo, di un ulteriore modo per rivalutare l'ambiente culturale locale, in grado di creare autonomamente artefici di grande valore, al pari di quanto avveniva nei principali centri artistici. Concluso l'esame della pittura cinquecentesca, lo studioso sanvitese passa ad occuparsi di quella del secolo successivo, non senza aver preliminarmente espresso severe critiche sulle arti del periodo, evidenziando la ferma convinzione che le espressioni di quel tempo, avendo abbandonato lo studio della natura, si fossero

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ G. P. BELLORI, *L'Idée du peintre* (1664), in BELLORI, *Le vite*, cit., p. 19.

¹⁹⁹ Per una sintesi sulla svalutazione del disegno veneziano nella letteratura artistica – oggetto di un ampio dibattito critico – rinviamo a M. FAIETTI, *Giorgio Vasari's life of Titian: critical misinterpretations and preconceptions concerning venetian drawing*, in *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, Catalogo della mostra (Oxford, 2015-2016), a cura di C. WHISTLER, Oxford, Ashmolean Museum-University of Oxford, 2015, pp. 39-49.

²⁰⁰ In questo volume alle pp. 137-138. Il brano è tratto da VASARI, *Le vite*, cit, IV, p. 425.

corrotte, dando luogo a «fantastiche idee» e a «strane e bizzarre invenzioni», con la conseguenza di trascurare l'esempio dei maestri, tanto da disperderne la preziosa eredità²⁰¹. Altan allude, evidentemente, all'arte barocca, esecrata da molti studiosi a lui affini, come Maffei, Muratori e Giovanni Gaetano Bottari, cui associa l'espressione del proprio biasimo. Tuttavia, egli sembra seguire la diffusa tendenza storiografica che individuava un secondo Rinascimento, sulla scia di Malvasia, nell'esperienza bolognese di Ludovico Carracci, di Guido Reni e di quanti a essi si rifacevano²⁰², quando si sofferma su alcuni artisti friulani operanti nella seconda metà del Seicento, affermando che «verso il termine del medesimo secolo tornò a rivivere il buon gusto, e però di nuovo le antiche e sane idee si destarono»²⁰³. In proposito i nomi menzionati sono quelli di Antonio Carneo, Pio Paolini, questi probabilmente conosciuto per mezzo di Orlandi e Zanon, e soprattutto il raffinato e celebre ritrattista Sebastiano Bombelli, considerando le loro opere come una «indubitata testimonianza, che allora anche in questa parte erasi già tornato a dipingere con sano gusto»²⁰⁴.

Il conte Federico si occupa anche di artisti del XVIII secolo, non più viventi, citando il padovano, ma friulano di adozione, Paolo Paoletti, paragonato al fiammingo Daniel Seghers e come questi autore di nature morte, le migliori delle quali eseguite per i conti Caiselli, presso cui fu al servizio come in precedenza Carneo²⁰⁵. A proposito di Paoletti, nell'archivio familiare Altan (ora presso l'Archivio di Stato di Pordenone) è conservato un estratto dell'atto di morte del pittore (avvenuta nel 1705), redatto nel 1764 dal parroco di San Cristoforo a Udine, documento probabilmente indirizzato proprio al conte Federico²⁰⁶.

²⁰¹ In questo volume a p. 138.

²⁰² Un'interessante analisi di tale tendenza critica è offerta da S. PIERGUIDI, *La rinascita della pittura seicentesca tra Bologna e Roma: Malvasia versus Bellori, Reni versus Annibale*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi», 12 (2012), pp. 519-535.

²⁰³ In questo volume a p. 138.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Ivi, p. 139. Sui Caiselli e i loro rapporti con gli artisti rinviamo a C. FURLAN, *Mecenatismo artistico e collezionismo in Friuli tra Sei e Settecento: la famiglia Caiselli*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996), a cura di L. PUPPI, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 239-245, ora in FURLAN, *Da Vasari*, cit., pp. 63-73.

²⁰⁶ In S. ALOISI, *Paolo Paoletti: pittore della natura morta. Due inedite nature morte e, forse, una piccola precisazione*, in «La panarie», n. s. XXXIV, 130 (2001), pp. 87-89, a p. 89.

Particolari elogi, infine, sono attribuiti alle opere monocrome realizzate da Daniele Antonio Bertoli, citando, sulla scorta di quanto letto nella *Verona illustrata* di Maffei²⁰⁷, Plinio e Quintiliano per attestare le antiche origini di tale tecnica, di cui il friulano era ritenuto maestro, tanto da essere chiamato alla corte imperiale di Vienna nel 1707, ottenendo nel 1710 la nomina a “disegnatore di corte”, dove, secondo il Nostro, ricevette da Carlo VI più onori di quelli attribuiti a Tiziano da Carlo V, parafrasando quanto riportato nel 1764 da Antonio Zanon²⁰⁸. Delle poche opere che «qui abbiamo di lui» ricorda specialmente quella «nobilmente intagliata dalla perita mano del Zucchi», la quale «ammirasi in fronte alla insigne opera *Delle Antichità d'Aquileia*, e il di cui originale si conserva a Meredo in casa de' signori conti Bertoli»²⁰⁹. Il riferimento è all'antiporta, raffigurante *Minerva soccorre Aquileia*, disegnato da Daniele Antonio, e inciso da Francesco Zucchi, per il volume del fratello Gian Domenico Bertoli, *Antichità di Aquileja*, edito a Venezia nel 1739 (ma in realtà nel 1740)²¹⁰. Di sicuro lo studioso sanvitese aveva consultato quel testo, tanto importante per l'antiquaria e la storia della chiesa aquileiese, e non è da escludere fosse stato pure in contatto con l'autore, scomparso nel 1763, ricevendo anche da esso qualche notizia sul fratello pittore alla corte asburgica.

I lusinghieri giudizi sui contemporanei, per quanto conseguenti al campanilismo che sottende i testi di Altan, appaiono abbastanza inattesi e, di fatto, vanno controcorrente rispetto a molta letteratura del periodo, che ne censurava gli esiti, come ad esempio Algarotti nel suo *Saggio sopra la pittura*, i cui contenuti – lo abbiamo notato – sono altrimenti accolti alla lettera, infatti il veneziano scriveva: «se a questi nostri giorni giace pure inonorata quest'arte divina [la pittura], né i principi le danno quel favore e quei premi che altre volte le diedero, egli è per forza confessare che non vi sono né manco eccitati dalla virtù degli artefici. Hanno essi da lungo tempo smarrito le veraci vie, quali erano tenute dagli antichi maestri, sogliono chiamar secco quello che più si accosta

²⁰⁷ MAFFEI, *Verona illustrata*, cit., III, pp. 294-295.

²⁰⁸ In questo volume alle pp. 138-139; così in ZANON, *Dell'agricoltura*, cit., p. 377: «il Conte Daniele Bertoli, degno Fratello del lodato Conte Lodovico. Divenuto egli per proprio diletto eccellente Disegnatore, fu teneramente amato dall'Imperador Carlo VI insegnò il Disegno alle due Imperadrici Madre, e Figlia Regnante, e fu sempre in quella Imperial Corte molto onorato, è più familiarmente trattato da quel Monarca, di quello che sialo stato Tiziano alcun tempo in quella di Carlo V».

²⁰⁹ In questo volume a p. 139.

²¹⁰ Sul volume di Bertoli si veda *supra* alla nota 40.

alla naturale bellezza, e troppo ricercato e pedantesco quello che in sé contiene alquanto di dottrina»²¹¹.

Dei pittori regionali viventi il conte Federico non vuole parlare, ma, ricorrendo a una formula retorica in fondo scontata in un simile contesto, afferma che essi sono molti e celebri anche al di fuori della loro patria²¹². Inoltre, informa della presenza tra i contemporanei di alcune donne, forse intendendo alludere a Lucietta Ruggeri o a Ippolita Venier²¹³, per quanto appare assai probabile che in realtà non volesse riferirsi a nessuna in modo specifico: difficilmente, infatti, poteva essere così attento e informato su personalità “minori” e tanto particolari. Piuttosto si trattava di una dichiarazione generica, anch’essa inserita puramente a fini retorici, per permettergli di dichiarare, unendo galanteria e campanilismo, che le pittrici «fanno onore a se stesse, al bel sesso, e al suol natio»²¹⁴.

Paolo Pastres

²¹¹ ALGAROTTI, *Saggio*, cit., p. 431.

²¹² In questo volume a p. 139.

²¹³ Per Lucietta Ruggeri (Udine 1736-1787) si veda P. PASTRES, *Ruggeri Lucietta, pittrice*, in *Nuovo Liruti*, cit., p. 2193; mentre per Ippolita Venier (Udine, documentata dal 1737 al 1774) rinviamo a G. BERGAMINI, *Venier Giovanni Pietro e Ippolita, pittori*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 2587-2589. Inoltre, in precedenza era stata attiva un’altra pittrice di origini friulane, Felicita Sartori Hoffmann (Pordenone 1715 circa – Dresda 1760), allieva di Rosalba Carriera e apprezzata miniaturista, che però dal 1741 si era trasferita a Dresda e perciò appare improbabile che Altan fosse a conoscenza della sua attività; su di lei vedasi P. PASTRES, *Sartori Hoffmann Felicita, pittrice*, in *Nuovo Liruti*, cit., p. 2247.

²¹⁴ In questo volume a p. 139.

Ritratti
di pittori friulani

A corredo degli scritti di Federico Altan riproduciamo alcuni ritratti di pittori friulani citati nei testi: Giovanni Antonio da Pordenone, Giovanni da Udine, Pomponio Amalteo, Irene da Spilimbergo, Sebastiano Bombelli e Antonio Daniele Bertoli.



G. VASARI, C. CHRIEGER, *Gio. Ant. Licinio da Pordenone Pittore*, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, Giunti, 1568 (riedita in in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Bologna, Dozza, 1647).



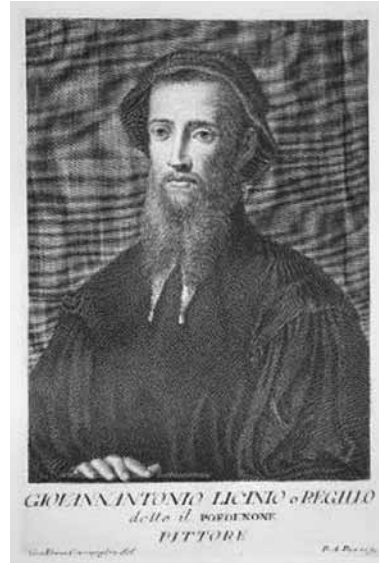
G. G. e J. PICCINI, *Gio Antonio Regillo detto il Pordenone Pittore*, in C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de' gli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, 1648.



J. BARON, *Gio. Ant. Licinio da Pordenone Pit.*, 1655 circa.



DE BOULONNOIS, *Gio. Ant Licinio da Pord Pittore*, in I. BULLART, *Académie des Sciences et des Arts*, Bruxelles, Foppens, 1682.



A sinistra: *Jean Antoine Regillo*, in A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés*, Parigi, De Bure, 1745. Il ritratto è ripubblicato nell'edizione del 1762.

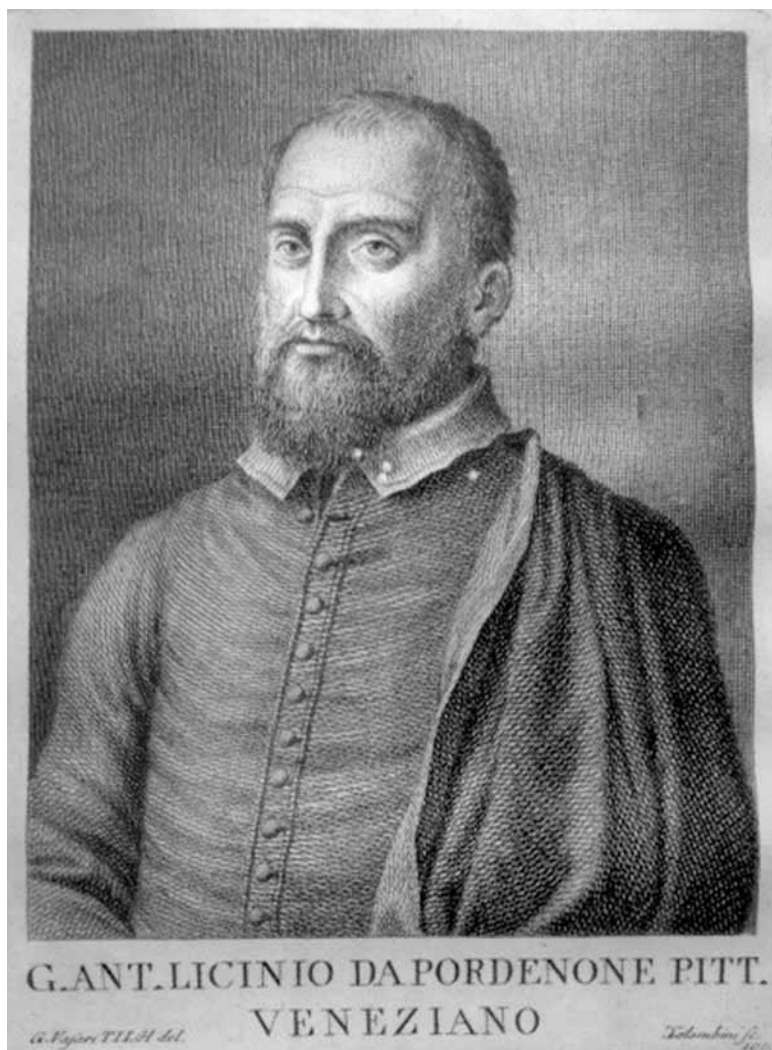
A destra: G.D. CAMPIGLIA, G. PAZZI, *Giovannantonio Licinio o Regillo detto il Pordenone pittore*, in *Museo Fiorentino che contiene i ritratti de' pittori*, Firenze, Stamperia Moückiana, 1752-1762.



F. BORTOLOZZI, Gio. Antonio Licinio da Pordenone Pittore, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. G. BOTTARI, II, Roma, Pagliarini, 1759.



G. C. RATTI, *Gio. Antonio Licinio o Regillo detto il Pordenone*, in R. SOPRANI, N. CAVANA, *Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi*, a cura di G. C. RATTI, Genova, Gravier, 1768.



I. E. HUGFORD, C. COLOMBINI, G. Antonio Licinio da Pordenone pitt. Veneziano, in *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame*, V, Firenze, Marzi, 1772.



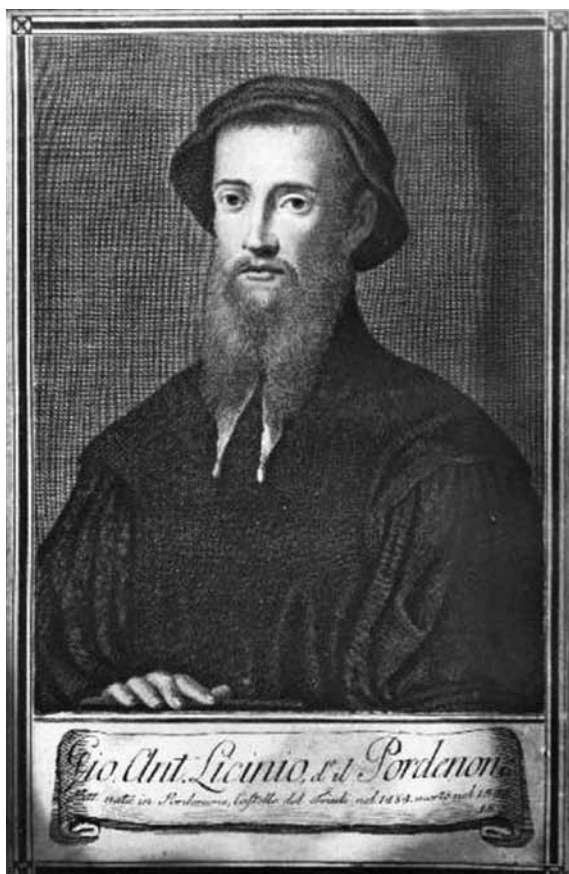
J. B. WICAR, N. V. MAVIEZ, *Pordenone*, da *Galerie du Palais royal gravée*, Paris 1786, poi in C. BLANC, P. MANTZ, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, VI, Paris, 1868 (l'incisione riproduce un presunto dipinto di Giorgione, *Ritratto del Pordenone in veste di David*, ora perduto, già nelle raccolte del duca d'Orlean).



D. VIVANT DENON, *Gio. Antonio Regillo detto il Pordenone*, in *Ritratti dei più celebri pittori dipinti da loro stessi, esistenti nella Galleria di Firenze*, Paris, Aubourg, 1789.



Gio. Ant. Licinio da Pord., in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. DELLA VALLE, VI, Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1792.



G. D. CAMPIGLIA, P. A. PAZZI, C. LASINIO, *Gio. Ant. Licinio d.o il Pordenone*, in *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti*, Firenze, 1790-1796.

N. 148.



*Johannes Antonius Portenone
dictus Licinius vel Regillo
nat. 1484. denat. 1540.*

G. C. KILIAN, *Johannes Antonius Portenone dictus Licinius vel Regillo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon, oder Lebensbeschreibungen 223 berühmter Künstler*, a cura di G. C. KILIAN, III, Ausburg, Bürglen, 1797.



Gio. Ant. Licinio da Pordenone

Gio. Ant. Licinio da Pordenone, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, IX, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810.



C. LASINIO, *Ritratto del Pordenone*, in *Reale Galleria di Firenze illustrata*, III, *Ritratti di Pittori*, I, Firenze, Molini, 1817.



G. KÜHN, *Pordenone*, 1898 circa.



G. VASARI, C. CHRIEGER, *Giovanni da Udine Pittore*, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, Giunti, 1568 (riedita in in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Bologna, Dozza, 1647).



J. BARON, *Gio. da Udine Pit.*, 1655 circa.



J. VON SANDRART, P. KILIAN, *Giovanni da Udini*, in J. VON SANDRART, *Teutsche Academia der edlen Bau, Bild und Mahlerey-Künste*, Nurnberg, Gedruckt bey Johann-Philipp Miltenberger, 1675.



DE BOULONNOIS, *Giovanni da Udine Pittor*, in I. BULLART, *Académie des Sciences et des Arts*, Bruxelles, Foppens, 1682.



Jean da Udine, in A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés*, Parigi, De Bure, 1745. Il ritratto è ripubblicato nell'edizione del 1762.



F. BORTOLOZZI, *Giovanni da Udine Pittore*, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. G. BOTTARI, III, Roma, Pagliarini, 1760.



I. E. HUGFORD, G. B. CECCHI, *Giovanni da Udine Pittore*, in *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame*, V, Firenze, Marzi, 1772.



V. PERCOTO, *Giov. Da Udine*, 1790 circa.



Giovanni da Udine, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. DELLA VALLE, IX, Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1793.



Giovanni da Udine, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, XIII, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1811.



J. GIRTIN, *Giovanni da Udino*, da *Portraits of celebrated Painters, from authentic Originals*, London, 1817.



A. MASUTTI, *Ritratto di Giovanni da Udine*, in F. DI MANIAGO, *Elogi di tre celebri pittori friulani*, San Vito al Tagliamento, Pascatti, 1842.



Ritratto di Giovanni da Udine, in G. VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, XI, Firenze, Le Monnier, 1855.

ANNO III · N. 16

LUGLIO - AGOSTO 1926

LA PANARIE



RIVISTA FRIVLANA
ILLVSTRATA
ABBONAMENTO ANVVO L. 25

L. BRONT, *Ritratto di Giovanni da Udine*, copertina de «La Panarie», III, 16, luglio-agosto 1926.



G. B. VICARI, G. GUZZI, *Pomponio Amalteo da un ritratto dipinto da se stesso*, in M. MANTOANI, *Elogio di Pomponio Amalteo*, San Vito, Pascatti, 1838.



L. PLETTI, *Il celebre Pittore Giovanni Antonio Licinio detto il Pordenone, dà sua figlia Graziosa in moglie al suo miglior scolaro Pomponio Amalteo di San Vito al Tagliamento nell'anno 1550 ...*, in *Arrivo in ritardo del treno Udine-Carnaccio*. Album di schizzi di artisti friulani, Udine, Gambierasi-Passero, 1880.



Irene di Spilimbergo

F. DI MANIAGO, G. CIPELLI, *Irene di Spilimbergo*, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia, Picotti, 1819.



G. ALIPRANDI (da un ritratto all'epoca attribuito a Tiziano), *Irene di Spilimbergo*, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Udine, Mattiuzzi-Pecile, 1823.



Ritratto di Irene da Spilimbergo, inizi XIX secolo.



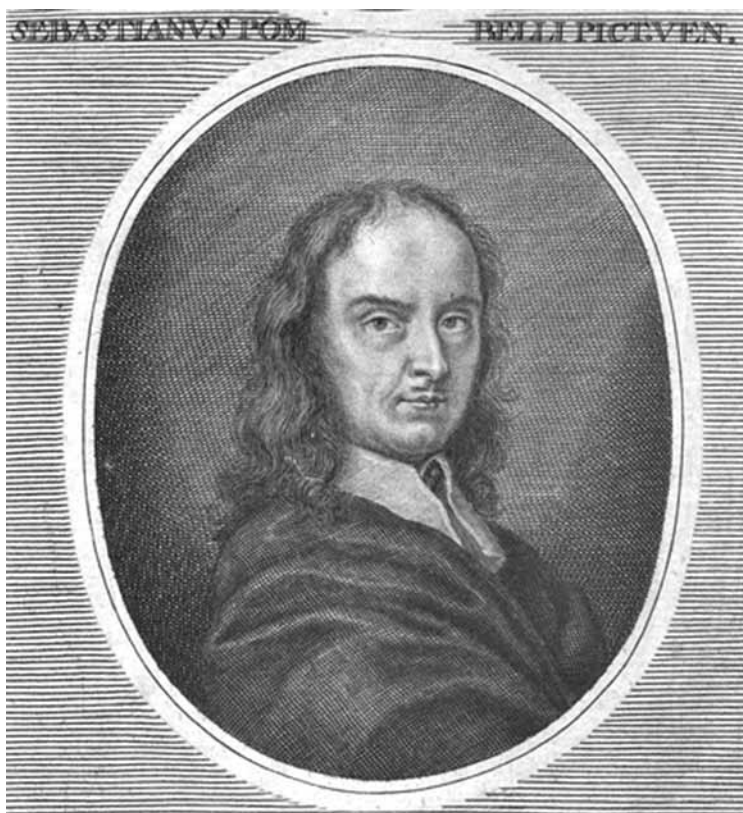
PELLEGRINI, GANDINI, *Tiziano che istruisce Irene di Spilimbergo nella pittura. Quadro di Antonio Rotta, 1853.*



Ritratto di Irene da Spilimbergo, fine XIX secolo.



F. FRUSCALZO, *Irene di Spilimbergo*, fine XIX secolo (da un presunto ritratto di Tiziano).



L. HECKENAUER, *Sebastianus Pombelli* [Bombelli] *Pict. Ven.*, in J. VON SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nurnberg, Froberger, 1683.



G. D. CAMPIGLIA, C. GREGORI, C. LASINIO, *Sebastiano Bombelli Pittore*, in *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti*, Firenze 1790-1796.



M. VAN MEYTENS, J. J. HAID, *Ritratto di Daniele Antonio Bertoli con il cane Pattatocco*, 1731.



G. A. MÜLLER, *Da un ritratto di Daniele Antonio Bertoli eseguito da Rosalba Carriera*, 1743 ca. Pordenone 1768.

FEDERICO ALTAN

Scritti
sulla pittura friulana

I due testi di Federico Altan sono stati fedelmente riprodotti, con minimi adeguamenti, in particolare per quanto riguarda l'uso delle maiuscole e minuscole e per i segni d'interpunzione.

FEDERICO ALTAN

Memorie

Intorno alla Vita, ed all'Opere dell'insigne Pittore

POMPONIO AMALTEO

Al Sig. Marchese

POMPEO FRANGIPANI
de' Marchesi di Nemi indirizzate

da «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XLVIII, Venezia, 1753, pp. 111-141.

Nobiliss. Sig. Marchese.

L'impulso di parecchi amici avendomi in questo autunno fatto porre in ordinata serie alcune notizie già da me, anni sono, raccolte intorno a Pomponio Amalteo insigne pittore del sedicesimo secolo, e confidando io, che queste esser non possano a voi discare, ornatissimo sig. Marchese, mi prendo però adesso il coraggio di presentarvele. Ma chi mai dubitar potrebbe, che un Cavaliere di così scelta letteratura, e di tanto buon gusto fornito, qual sete voi, isdegnar potesse o non curare cose che alla pittura, vale a dire alla più nobile di tutte l'arti, si appartengono? Ognun sa quanto Voi in cotesta Augusta Metropoli vi distinguete così per la chiarezza del vostro nobilissimo sangue, che per l'amore, e protezione vostra verso le scienze, e bell'arti di cui, non meno che dei Professori delle medesime si è il Palazzo vostro, e in particolare la sceltissima vostra Biblioteca, sontuoso ospizio, e soggiorno¹. Quindi ben chiaro apparisce qual ragione io m'abbia di confidare, che le sopramenzionate notizie riuscirvi possano care, siccome a me grandemente cara riesce questa congiuntura, che mi porge il contento di darvi una qualche testimonianza della somma estimazione che ho per Voi, non meno che dell'obbligo singolare, che avvinto mi vi tiene per i tanti favori dalla cortese gentilezza vostra nella mia dimora costì fatta generosamente impartirmi.

Vi dirò dunque, per cominciar subito, come Pomponio Amalteo nacque in S. Vito Terra del Friuli nell'anno 1505², di Pietro Amalteo, e di ... degli Amaltei di Pordenone^a, da' quali la casa Amalteo di S. Vito si prendea pure la sua origi-

^a Ch'egli nascesse da una Amaltea di Pordenone raccogliessi dalle lettere di Marc'Antonio Amalteo pure di Pordenone in una delle quali su tal proposito si legge: *Quo tempore Paulus Amaltheus, & Pomponius alter ex Fratre alter vero ex Sorore Nepotes mei me gratissime adierunt*. Questo Marc'Antonio fu insigne letterato, e fiori nel principio del sestodecimo secolo. Si fece ecclesiastico ancor giovanetto, divenne sacerdote, e passò sua vita sempre applicato agli studi singolarmente di amena letteratura. Seppe di greco, e scrisse lodevolmente in latino. Lasciò le qui sopra menzionate lettere latine, che formano un giusto volume, e tre libri di latine poesie con alcune poche rime italiane, le quali cose non si stamparono giammai. Di queste di lui opere io conservo diligente copia per grazia del sig. Ernesto Mottense erudito, e cortesissimo gentiluomo di Pordenone. Tra i molti suoi fratelli n'ebbe due, che si distinsero anco per le lettere, cioè Cornelio Paolo Minorita poeta laureato, e Francesco, ch'egli molto commenda nelle lodate sue Epistole per la elegante orazione funebre da lui fatta al celebre cardinale Girolamo Aleandri. Di questo Francesco nacquero li tre celebratissimi fratelli Amaltei, cioè Girolamo, che fu padre di Atilio arcivescovo di Atene grandemente cospicuo non meno che le sue Apostoliche Legazioni, e dottrina singolare, Cornelio, e Giambattista cavaliere dell'Ordine di Gesù Cristo, le molto leggiadre poesie de' quali più volte con sommo applauso pubblicate si portano questo titolo: *Trium Fratrum Amaltheorum Carmina*. Egli, cioè Francesco,

ne³. Pomponio ancor giovanetto diede molto fervore a coltivar le bell'arti, e in particolar la pittura, a cui era dal suo genio mirabilmente portato. Fioriva allora a meraviglia per tutta^a Italia co' migliori studi anco quest'arte, siccome fanno ben chiara fede tanti insigni monumenti di essa, che in ogni nostra provincia si ammirano, e ci ricordano insieme que' felici e beati giorni, in

trasferì la sua discendenza in Oderzo, nella quale ora solamente si mantiene questa ragguardevole, e nobilissima famiglia, essendosi, sono pochi anni, estinto l'altro ramo, che sussisteva a Pordenone, tra li di cui ultimi soggetti furono Aurelio poeta dell'Imperatore Leopoldo, che lasciò parecchie poesie, ed Ascanio, che pur molto nella facoltà poetica si distinse, e fu maestro di Luigi XIV re di Francia, e cavaliere di S. Michele.

^a Basta richiamarsi in mente i dipintori, che in Friuli vissero nel Cinquecento per conoscere abbastanza, quanto in sommo grado fosse anche qui allora professata quest'arte. Il solo Tiziano Vecellio nato in Cadore, porzione dell'alto Friuli, sarebbe sufficientissimo a dimostrarlo. Egli si va del pari co' più celebri italiani pittori di quella stagione, anzi, secondo alcuni bravi professori, è uno de' quattro pittori, che soprastano a tutti gl'altri e formano una classe da sé, i quali a detta di essi sono Rafaello, Coreggio, Tiziano e Paolo. Stimatissimi pur sono Gio. Antonio Sacchiense, o Regillo detto il Pordenone, perché nato in Pordenone illustre Terra del Friuli, e Giovanni Ricamatore chiamato Giovanni d'Udine, per essere stata quella Città patria di lui. Di questi tre immortali uomini, oltre al Ridolfi ne parla lungamente Giorgio Vasari nella sua grand'opera delle vite de' pittori. Curiosa particolarità ci racconta di quest'ultimo il Capodagli. Nel sacco di Roma avvenuto sotto Clemente VII, *essendo*, così scrive egli (Udine illust., Parte I, ca. 357) *tumultuariamente sollevato quel popolo alla difesa della Città benché indarno, anch'egli, cioè Giovanni d'Udine ivi allor dimorante, che tirava benissimo d'archibugio, diletlandosi oltre modo della caccia v'accorse armato, incontro a gl'inimici, e bravamente colpì d'una archibugiata nel capo il duca Carlo di Borbone General Conduttore e comandante delli medesimi, per lo qual colpo quel principe spirò l'ultimo fiato nelle braccia di Antonio Sartorelli udinese suo Luogotenente Generale, che più a dietro è stato nominato, la qual cosa mai si seppe, ch'egli avesse fatta, perché mai la conferì con alcuno, fuorché con Giacomo Valvasone di Maniago gentiluomo udinese suo intrinsechissimo, che dopo la sua morte ne fece nota particolare come d'accidente molto notevole e degno di memoria.* Ma oltre a questi alzarono pur grido di valenti pittori Bastianello Florigorio distinto molto in far ritratti al naturale, Francesco Floreani, Giorgio Liberale, Giovanni Martini, Giambattista Grassi, e più altri, di più d'uno de' quali ci accaderà forse più sotto di far menzione. Essendo li qui nominati tutti udinesi, si veggono però in Udine di molte opere loro di assai bella maniera. Sono opere, per cagion d'esempio, del Martini nel duomo la palla dell'altare di San Marco Vangelista, e nella chiesa di San Pietro Martire quella di Sant'Orsola, e del Florigorio è la palla sommamente apprezzata dell'altar maggiore nella chiesa parrocchiale di S. Giorgio. Il Liberale e l'Floreani lavorarono anche a Vienna, ove passarono buona parte di sua vita con larghi stipendi al servizio l'uno dell'Arciduca Ferdinando figliuolo dell'Imperatore Ferdinando I, e l'altro dell'Imperatore Massimiliano II. Parlano di essi il Palladio nella parte II dell'Istoria del Friuli, e più diffusamente il Capodagli nella sua Udine illustrata.

cui vi regnava il sano gusto e nativo così stranamente in questi ultimi tempi trasformato e corrotto⁴. Quindi egli studiando, e con diligente attenzione a parte a parte iscoprendo le grazie tutte, e bellezze de' più perfetti esemplari, e insieme ardentemente emulando i di loro valentissimi autori, fece in breve tempo de' meravigliosi progressi in così nobile professione. Ma quantunque esso ammirasse, e lodevolmente a imitar si facesse l'opere de' più eccellenti pittori, tutavolta a lui piacque di seguitare più che ogni altra la bella e natural maniera del Pordenone, come quella, che al genio suo maggiormente per avventura si confacesse⁵. Laonde avendo egli per ciò contratto assai stretta amicizia col menzionato Pordenone, a lui di tal maniera affezionossi, che essendogli nell'anno 1531 mancata madonna Orsa, figliuola di Giovanni de' signori di Sbrojavacca sua moglie, e pensando ad accasarsi di nuovo prender volle in isposa la figliuola di lui, il che avvenne nel 1534, siccome imparasi dall'istromento^a in tal congiuntura rogato, da cui pure si raccoglie che il Pordenone assegnò a questa sua figliuola di dote, oltre i mobili cento ducati, non ispregevol summa per quella stagione, che in tanti zecchini da lui si esborsarono⁶.

Ma la maggiore, e più attenta applicazione del nostro Pomponio versava nello studiar la natura, avvisandosi egli ottimamente, che senza lo esame e studio di essa fu e sarà sempre impossibil cosa il pervenire ad alcun grado di perfezione nell'arte della pittura, la quale da chi ha buon senso tanto più si ammira, quanto essa maggiormente alla natura si accosta, e più al vivo le attitudini, e 'l costume di lei esprime e rappresenta. Non perdè però di vista lo studio della notomia, da cui si apprende la vera struttura de' corpi degli animali, e vi si impara pure a rappresentarli non secondo fantastica immaginazione, come per l'ordinario suol farsi, ma come realmente sono, e nello istesso tempo pose pure grande attenzione nel ben intendere i costumi e le passioni degli uomini, da cui tante e così varie affezioni di allegrezza, d'affanno, di timore, di vergogna, di premura, di sdegno e d'altri infiniti atti provengono, per poter quindi nelle pitture naturalmente esprimerli e far veder in esse non chimere, che niente dimostrino di vero, né di possibile, ma ciò che di continuo si suol avere dinanzi agli occhi nelle cose, nel che tutto il meraviglioso di quest'arte per avventura consiste.

^a Ex actis Hipolyti Maronei Notarii Portus Naonis fol. 125. an. 1534. die 15. Augusti in Portu Naonis. D. Pomponius Amaltheus Pictor de S. Vito accipit ab egregio viro D. Jo. Antonio Sacchiense de P. N. dante, & solvente in dotem D. Gratosae ejus filiae, & uxoris præfati D. Pomponii bona mobilia &c. item in scutis aureis Venetis ducatos centum.

E nel mentre ch'egli dava così diligente opera a formarsi un'eccezionale pittore studiando insieme, ed esercitandosi in dipingere specialmente tavole di altari, una delle quali di assai buona maniera rappresentante il martirio di S. Sebastiano si vede nel duomo di S. Vito⁷, gli si offerse congiuntura di far vedere ampiamente in un'opera grande di qual fecondo ingegno, e di quanto singolar perizia fornito egli fosse. Erasi nell'anno 1530 in S. Vito perfezionata la chiesa, che ora chiamasi dell'Ospitale, e pensando questa Comunità di adornarla con pitture, venne Pomponio per tal lavoro trascelto⁸. Incontrò egli con molto piacere quest'opera, in cui seppe di gran lunga superare la aspettazione, che di lui, e del valor suo formata si avea. E siccome quella chiesa era dedicata a Dio sotto il nome dell'Assunzione della beatissima Vergine Maria, così a lui piacque di rappresentare questo sacro avvenimento, e poiché il sito gliene porgeva occasione, ne rappresentò eziandio più altri, tutti però, o quasi tutti appartenenti alla santissima Vergine. Tuttociò egli espresse nella cappella della suddetta chiesa, della qual opera vi darò qui breve informazione⁹.

Questa cappella consiste in tre pareti, o facciate, e nello sfondato, o sia volta. Grande arcata v'introduce nella medesima, sopra di cui non meno, che sopra di quelle dal nostro pittore nelle suddette tre facciate con eleganza rappresentate sta poggiata la volta. Nella facciata di mezzo l'arcata è aperta e senza alcuna divisione, laddove le altre due delle laterali facciate sono ognuna di esse in quattro parti, o nicchie da ben intesa architettura divise, e ripartite, delle quali le due formate dall'imposta in su, superiori chiameremo, siccome le altre due fatte di sotto inferiori si diranno. E ne' quattro angoli, o vani, che rimangono tra le suddette arcate, si veggono quattro ovati, che molto bene li riempiono. In una dunque delle nicchie superiori della destra facciata laterale si rappresenta la nascita della Beatissima Vergine, e nell'altra la purificazione di S. Anna, o sia la di lei presentazione al tempio; ci esibisce una delle nicchie inferiori della istessa facciata Maria Vergine santissima ancor fanciulla presentata al sacerdote da S. Anna in su i gradini del tempio, e nell'altro si vede espresso lo sponsalizio della gloriosa Vergine con S. Giuseppe. Maria Vergine annunziata dall'angelo comparisce in una delle superiori nicchie della sinistra laterale facciata, e nell'altra la visita della Vergine fatta a S. Elisabetta, e nelle due inferiori nicchie si veggono l'Adorazione de' Magi, e 'l viaggio di Gesù Signor nostro in Egitto. Nella facciata poi di mezzo vedesi un aperto e vuoto sepolcro con intorno gli Apostoli, ed altri molti tutti in assai varie e differenti, ma sommamente naturali attitudini riguardanti verso il cielo, la cui gloria si rappresenta nella volta, o sfondato, ove mirasi Maria Vergine santissima assisa alla destra del suo Divino Figliuolo con infiniti angeli, e santi nella più vaga e natural maniera disposti,

e figurati. In uno poi dei sopra menzionati ovati si vede Daniello nel lago dei Lioni con Abacuc, che gli porta da mangiare; nell'altro Lot, che da Sodoma si fugge, nel terzo Melchisedecco, che a Dio pane e vino offerisce, e nel quarto finalmente Abramo in atto di sacrificare il suo figliuolo Isacco. Nè qui passar si deono sotto silenzio le molto eleganti immagini di forma gigantesca dell'apostolo Paolo, e di Moisè, che in sulla esterna facciata della suddetta capella, cioè verso la chiesa fanno di sé bella, ed assai vaga mostra. Ma si avrebbe molto che dire, chi le bellezze tutte di questa esimia pittura minutamente descriver volesse, toccando partitamente l'ottima invenzione, e la vaghissima disposizione del tutto, e delle sue parti, il perfetto colorito, che da ogni banda spicca, la vivace maniera d'esprimere, mirandosi spesso ritratti parlanti, cani, cavalli, ed altri animali vivi, ed architetture nobilissime, e finalmente i graziosi, e ben intesi ornati, onde non solo questa cappella, ma la chiesa ancora nobilmente, e con mirabil vaghezza abbellita viene, e fregiata. Comparendo adornate le pareti della medesima con vari spartimenti di pietre mischie di parecchie sorti simili appunto alle incrostature, che alle terme, ed ai tempi loro gli antichi Romani di far si aveano in costume. In questo meraviglioso complesso di sacre istorie tanto proprie di quel luogo venerabile e sacrosanto, mostrò ben chiaro il nostro pittore quanto nelle divine carte egli versato fosse, e come da buon teologo e saggio storico dottamente pensasse non si allontanando dalla antica ottima idea de' primi santi Padri, de' sommi pontefici e sacri pastori, i quali santamente ordinarono, che simili storie, così del vecchio, che del nuovo Testamento in pitture, od a mosaico delineate fossero nelle chiese, e rappresentate per istruzione de' popoli, siccome dalle antiche basiliche di Roma, e di più altre città a meraviglia raccogliasi. Con questa ragguardevol opera egli di tal maniera alzò il grido del suo valore, che da più Terre e Città venne onorevolmente richiesto, perché adornar le volesse con le sue eleganti pitture. Parecchi di questi suoi lavori menzionati vengono dal cavalier Ridolfi nel breve ragguaglio che diede di Pomponio nella^a opera sua intitolata *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti, e dello stato. Ne' portelli dell'organo del duomo di Udine*, così scrive egli, *figurò nella parte interna la Piscina, il Lazaro risuscitato, e nel di fuori il Salvatore, che discaccia i venditori, e i compratori dal Tempio; e nel duomo istesso fece la cena di Cristo; ed in S. Francesco il santo medesimo, che riceve le stimate, e sopra la casa de' Belloni dipinse il S. Cristoforo di forma eccedente il naturale, e in S. Vito sua patria la cappella della Madonna*, di cui poch'anzi abbiamo ragionato.

^a Part. I cart. 115.

Nel refettorio de' padri della Vigna fece Cristo con Luca e Cleofa alla mensa, e nel castello d'Udine rappresentò combattimenti navali, ed istorie d'Aquileia.

Nel soffitto della chiesa di S. Giovanni di Gemona colori alcuni Profeti, e nella parrocchiale della terra di Pordenone una cappella a fresco, e nel duomo di Treviso nella volta dinanzi alla cappella, ove Tiziano dipinse l'Annunziata, fece pure a fresco molti bambocci sopra a delfini con bandiere in mano, ed altre bizzarrie, e in mezza luna nella cappella medesima la visita della Vergine a S. Elisabetta, ed i santi Apostoli Pietro, ed Andrea dalla parte dell'altare. Viene però stimata delle migliori opere sue la tavola della Assunta, ch'egli fece alle Monache fuori Cividale.¹⁰

Sono pure pitture di lui il Martirio dell'Apostolo S. Andrea, che si vede in sulla cantoria dell'organo del duomo di Portogruaro¹¹, l'immagine di S. Cristoforo, che cresce del naturale, espressa in sulla facciata della chiesa della Villa di Gleris¹², la palla dell'altar maggiore nella chiesa parrocchiale di Valvasone¹³, e quella pure dell'altar maggiore della chiesa della Villa di S. Martino di Valvasone¹⁴. Dipinse eziandio in sul muro della Loggia di Ceneda la memorabil Giustizia dell'imperatore Traiano, il cui figliuolo, come raccontasi, avendo ucciso col cavallo l'unica prole di povera vedova, per ristoro dell'incomparabil danno il medesimo suo figliuolo ad essa egli diede¹⁵. Questa pittura grandemente considerata, non ha gran tempo, fu fatta stampare dal chiarissimo patrizio veneto sig. Bernardo Trivisano, sotto cui esso pose elegante latina iscrizione in lode dell'esimio dipintore¹⁶. Ma in S. Vito particolarmente fece il nostro Amalteo di molti lavori. Si veggono nella cappella maggiore del duomo, fatto ora fino da fondamenti sontuosamente rifabbricare dall'eminentissimo sig. cardinale Daniel Delfino¹⁷, principe non meno per la eccelsa dignità, che per l'egregie virtù, che in sommo grado lo adornano, ragguardevole, e degno d'immortal ricordanza, si veggono, dissi, con ottimo gusto collocati in sul muro delle laterali facciate quattro quadri opere di lui, che nel duomo vecchio i portelli dell'organo dentro e fuori adornavano¹⁸. Viene in uno di questi rappresentata la peccatrice donna, che con le lagrime sue i piedi lava al nostro Divino Salvatore, e nell'altro si vede la Samaritana al pozzo in atto di ascoltare le parole di Gesù Cristo, che ivi dappresso si riposa. Negli altri due poi si figura la lavanda dei piedi dal Redentore fatta agli amati suoi discepoli. Vengono queste pitture grandemente commentate da Girolamo^a Cesarini¹⁹ nel

^a Fiori questo letterato verso il fine del decimo sesto secolo. Egli nacque in questa Terra di S. Vito, ove la di lui illustre famiglia poch'anni sono si rimase estinta, fu molto caro al cardinal Madruccio di Trento, nella corte di cui ci visse parecchi anni, e indirizzò egli il menzionato suo Dialogo a Giovanni Grimani allora Patriarcha d'Aquileia.

suo ms Dialogo sopra l'origine del Castello di S. Vito²⁰, ove egli si loda pur molto quella Risurrezione che ora si vede sopra la porta della sacristia del menzionato duomo di S. Vito²¹, nella qual sacristia si conserva un assai bel quadro rappresentante Gesù Cristo deposto di Croce in braccio a Maria Vergine svenuta, e più altre figure tutte molto naturalmente espresse²². Era già molto inanzi cogl'anni quando e' fece questa pittura siccome s'impara dalla seguente iscrizione, che di sotto al suddetto quadro nel duomo vecchio leggevasi:

Mortales moveat
 Tantæ pietatis imago
 Pomp. Amal. An. LXXII. ex Voto
 Pinxit, sigillisque auratis ornavit.
 MDLXXVII.

Si ha pur di suo nel sopradetto duomo il martirio di S. Vito in sulla cantoria dell'organo molto leggiadramente figurato²³. Nel monistero de' padri Domenicani di questa Terra conservasi due tavole d'altare una tutta opera sua, in cui si esprime il Martirio di S. Pietro Martire con sotto questa iscrizione²⁴:

Pomponii Amalth.
 Munus.
 MDLXXVIII.

L'altra poi rappresentante la beatissima Vergine del Rosario da lui cominciata, e dal genero suo Giuseppe Moretto poscia perfezionata²⁵, come insegna la seguente iscrizione, che a piedi vi si legge:

Candore vincens lilia
 Virgo precantum vocibus
 Aures benignas applica
 Inchoavit Pomponius Amaltheus
 Perfecit Joseph Morettus
 MDLXXXVIII.

Merita distinta ricordanza la bellissima pittura rappresentante co' santi Apostoli Pietro e Paolo, i nostri santi martiri Vito, Modesto e Crescenzia, che oggidì nella chiesa campestre di S. Roco conservasi, e fu già sull'altar maggiore del duomo di questa Terra²⁶, la quale, al dir del Cesarini, è una delle più

compiute opere che Pomponio abbia mai fatto²⁷. Anche noi nella domestica nostra cappella abbiamo due bei quadri di sua mano²⁸, ma non istarò io qui ad annoverarvi tutte le opere sue, poiché, oltre che a mia notizia tutte forse non sono, il far ciò sarebbe superflua cosa, bastando a sufficienza le già nominate a far abbondevolmente conoscere quanto fosse il valore di lui.

Morì egli qui in S. Vito assai vecchio: io non vi assegno l'anno preciso, in cui esso finì di vivere, non essendomi venuto fatto di rinvenirlo²⁹. Nei libri dei Consigli di questa Terra oltre li 24 aprile dell'anno 1584 non s'incontra il suo nome, né dopo quel tempo trovasi in altre carte menzione di lui come ancor vivo, tal che quindi arguir si potrebbe, ch'egli allora, o poco dappoi si morisse, onde o pochi mesi gli mancarono a compiere gli ottant'anni, o li sorpassò assai di poco. Fu sepolto nella chiesa de' padri Domenicani nella sepoltura, ch'egli ancor vivente si aveva preparato sopra la cui lapida di sotto all'^a insegna sua gentilizia leggesi questa iscrizione³⁰:

Pomponius Amaltheus
Pictor sibi Posteris
Que suis dicavit.
MDXXXI.

Lasciò egli dopo di sé sei figliuole tutte in nobil famiglie accasate, le quali furono di sua fama non meno eredi, che del suo patrimonio. Così terminò in lui il ramo Amalteo, che in S. Vito fioriva. Due di queste di lui figliuole ebbero

^a L'insegna di casa Amalteo è un cornucopia, come tal'arme, e cognome questa famiglia assunse, il dimostra Girolamo Aleandri nipote dell'immortal cardinale Aleandri nella epistola, ond'egli indirizza le poesie latine de' tre fratelli Amaltei ai tre fratelli Barberini, Francesco cardinale, Taddeo prefetto di Castel S. Angelo, e Antonio prior di Bologna: *Non enim, sono di lui parole, tres tantum, ques damus, Amalthei fratres, Apollini litarunt, sed & alii complures; adeo ut ex iis quidam, cum alio antiquis temporibus nomine vocarentur, poeticis iisque egregiis lucubrationibus effecerint, ut Cæsareo privilegio, & nomen Amaltheum ipsis adhæserit, & pro gentili signo gestandum sumerent Amaltheæ cornu omnigeno agrorum fœtu refertum, nempe ad fœcunda ejus familiæ ingenia indicanda, nobilemque, ac luculentam dicendi ubertatem.* Sia qui lecito di osservare, come questo Aleandri avea congiunzione di sangue con la casa Amalteo, essendo stato avo materno di lui il primo di questi tre fratelli, cioè Girolamo, come nella menzionata lettera il dice egli stesso con le seguenti parole: *Fuit enim meternus mihi avus Hieronymus Amaltheus.* Questo libro, in cui eziandio si leggono parecchie latine poesie dello istesso Aleandri, è stampato a Venezia nella Stamperia di Andrea Muschio nell'1627, in ottavo.

i mariti loro distinti eziandio per valor nel dipingere, che furono Sebastiano Seccante, e Giuseppe Moretto³¹. Della moglie di quest'ultimo, che Quintilia chiamossi così il Cesarini^a favella: *Quanto meritar dee Madonna Quintilia d'esser lodata per il suo raro, e divino ingegno, che ben sapete, voi Signori miei, quanto ella in pingere, e scolpire, e massime com'è eccellente in far ritratti al vivo, e naturale*³². Ambedue questi suoi generi furono nella pittura allievi, e scolari di lui, e riuscirono, come attesta^b il Cesarini, e l'opere loro il dimostrano, eccellenti dipintori³³. Oltre a questi più altri furono gli scolari suoi: due di essi con distinzione di lode dal^c Cesarini nominati vengono, cioè Pietro Antonio Alessio, e Cristoforo Diana³⁴. Abbiamo qui di quest'ultimo alcune pitture di molto buona maniera, che conoscer fanno essere lui riuscito un bravo pittore. Ebbe Pomponio un fratello, che Girolamo si disse, e che nell'arte del dipingere riuscì di felicissimo ingegno³⁵. Scrive il Cesarini nel suo più volte ricordato Dialogo, che questi *in alcune cosette* aiutò Pomponio nella pittura, ch'è fece nella cappella della chiesa dell'Ospitale di questa Terra, e che fu raro *nel dipinger alcune cose minutissime, che pareano miniature*, e che se fosse più lungo tempo rimasto al mondo *non saria stato punto inferiore al Fratello, ne a Messer Tiziano, ne forse al gran Pordenone istesso*³⁶.

Fu il nostro Amalteo d'ottimo costume, di molta pietà, e di particolar distrezza nel maneggio degli affari fornito, onde ebbe egli varie pubbliche incombenze, e

^a Nel menzionato Dialogo.

^b *Si sa, che al presente tempo, così ragiona egli nel lodato Dialogo, si ritrova Messer Sebastiano Seccante genero del detto Messer Pomponio, e similmente allievo suo, che nell'arte della pittura tiene il primo loco fra i Pittori d'Udine, si per la bella maniera, come anco per la gran diligenza, che usa in tutte le Opere sue, e di ciò fanno fede i bellissimoi quadri ch'egli ha fatto nella Camera dell'audienza nel Palazzo di sopra in Udine, e riuscirà forse ancora il primo Pittore d'Italia. Vi confesso, disse allora il Conte, e vi dico, che di bell'ingegno è anco dotato Messer Giuseppe Moretto similmente dell'Amalteo genero, ed allievo, che incomincia a farsi conoscere in questa bell'arte della pittura, avendo egli dato principio a rinnovar le Pitture del gran Palazzo di Venezia, che già poco fa si sono state dalle fiamme consumate.*

^c Nel detto Dialogo.

^d Non vi sia discaro, che in questo luogo vi si ramemorino due altri esimi pittori di S. Vito. Il che io farò con le istesse parole del Cesarini: *E ben necessario a dirvi, così egli nel sullodato Dialogo, che già cento anni in circa era famoso Pittore Andrea Bellunello di S. Vito, le cui Opere si vedono oggidì in diversi, ed infiniti lochi del Friuli, e del Trivigiano. E nacque similmente in San Vido Giorgio Bellunense, che fu, non ha gran tempo, buon pittore, e miniatore eccellentissimo, e riuscì mirabile in frisi, ed altre cose minute, come fanno fede le molte Opere sue fatte qui in diversi Palazzi.*

specialmente fu nell'anno 1562 eletto a podestà di questa Terra, ed ebbe pure, come rilevasi dai libri del Consiglio della medesima, altri nobili, ed onorevoli incarichi in patria, e fuori, ne' quali è diportossi con tal destrezza, e prudente maniera, che si meritò sempre il pubblico gradimento³⁷.

Ma più che altro il pose in somma considerazione il valore, che nella bell'arte del dipingere in alto grado ei mostrava. E veramente basta osservare con qualche attenzione le opere sue, e massime le più compite, poichè, avvegnachè tutte sieno eleganti, non però tutte sono di ugual perfezione, per accertarsi, che giusta, ed al merito suo ben dovuta si è la lode, che gli si diede, e si darà pur sempre fino che saranno tra gli uomini le belle arti coltivate, ed in pregio. Ei fu, come si disse, della scuola del Pordenone, il quale se non uguaglia, gli va per certo assai vicino, sì grande è il complesso dei doni, che in lui si ammirano, vale a dire franchezza di disegno, fecondità d'invenzione, vivacità, e naturalezza di esprimere, perfezion di colorito, intelligenza singolare nel lume, nell'unire, nel degradare, e ben intesa vaghezza in adornare; tal che assai poco rimane alla prevenzione, o alla invidia a desiderare in lui di quanto di più caro e mirabile può mai farci godere quest'arte. Ne recar dee meraviglia, che il nome di un tanto uomo sia fuori della Patria nostra assai poco noto, posciacchè l'aver lui passato sua vita in Friuli, e solamente in esso operato, vale a dire in una estrema region d'Italia, in tempo, che la medesima era ripiena d'uomini grandi, e sopra tutto il non essersi alcuno tra nostri presso cura di tramandare a posteri piena notizia del suo valore, si fu sola cagione, che il nome suo non che alle straniere nazioni, ma alla maggior parte eziandio dell'Italia occulto, ed ignoto si rimanesse. Ma questa disgrazia di lui è comune a più altri valentissimi dipintori, i quali per aver sempre nelle loro patrie vissuto, e per essersi solo in esse impegnati, addivenne però, che fuori delle medesime poco o nulla si riconoscano. Ognuno in Verona, che abbia gusto, conosce, per cagion d'esempio, ed ammira la somma perizia in quest'arte di Antonio Badili (di cui, e non di Gian Francesco Earotto, come vuole il Vasari, fu allievo il celebre Paolo Caliari detto il Veronese) di Battista Zelotti, di Pasquale Ottini, e di più altri insigni professori, l'opere di alcuni de' quali facilmente tal volta si scambiano con quelle di Paolo, e pure fuori di Lombardia per le sopradette cagioni sono essi, o affatto ignoti, o pochissimo conosciuti³⁸.

Ma si è ornai tempo di por termine alla narrazione di siffatte cose, che noiosa forse, e stucchevole riuscirebbe, se maggiormente si prolungasse. Prima però di terminare non si vuol omettere di avvertirvi, come non già per vana ostentazione, da cui sono affatto lontano, ma solo per viepiù illustrare il nostro pittore, e la insigne famiglia di lui, ho io talvolta alla suddetta narrazione framischiato alcune

MEMORIE

letterarie notizie, le quali, come vedrete, eruditissimo sig. marchese, non giungono punto fuor di proposito, e tanto meno mi giova credere, che fuor di luogo sembrar potranno le brevi informazioni, che vi s'incontrano, di molti esimi friulani pittori di quella età, ad aggiunger le quali oltre la materia, in cui versavano, e che pareva che in certo modo le ricercasse, mi ha eziandio mosso il desiderio di mostrarvi in qualche modo, che per questo conto la Patria nostra del Friuli non ha che invidiare a qualunque altra più colta, ed avventurata regione. E qui non mi restando più che dire, vi prego a continuarmi la vostra amicizia, di cui grandemente io mi pregio, e insieme a credermi con pienezza di stima, e di rispetto.

Di Voi, Nobiliss. Sig. Marchese

S. Vito 27 ottobre 1752.

Divotiss. Obligatiss. Servitore
Federigo Altan di Salvarolo

NOTE

- ¹ Il riferimento sembra essere al palazzo romano di Pompeo Frangipane, in piazza Venezia, demolito alla fine del XIX secolo, in cui il nobile erudito aveva raccolto un'ampia biblioteca, menzionata anche nelle *Memorie storiche* di Casimiro Romano del 1736: «il Signor Marchese Pompeo Frangipane, la cui benevolenza, essendo stata verso di me singolare, ragion vuole, che io non taccia i consigli, i lumi, le direzioni, e vari altri soccorsi, co' quali mi ha gentilmente. Siccom'è proprio di sua antica nobil famiglia, in ogni caso aiutato; e singolarmente l'accesso franco alla sua scelta Libreria» (ROMANO, 1736, p. IX). Inoltre, il marchese Pompeo possedeva palazzo Frangipane-Braschi-Ruspoli nel feudo di Nemi.
- ² Se l'anno di nascita di Pomponio Amalteo è correttamente indicato nel 1505, non altrettanto lo è il luogo: infatti, il pittore nacque a Motta di Livenza e non a San Vito al Tagliamento, dove, comunque visse gran parte della sua esistenza e in tale cittadina si spense nel 1588. Forse l'attribuzione di un'origine sanvitese deriva dalla lettura di VASARI, 1568, IV, p. 436. La data di nascita del pittore è desunta dai dati anagrafici riferiti da Pomponio stesso in alcune sue opere, come rilevato in GOI, 2006, p. 254. Per quanto riguarda i genitori di Pomponio, è errato indicarne il padre in Pietro Amalteo, facendo solo un breve accenno alla madre, poiché il pittore era figlio di Natalia Amalteo, appartenete alla illustre famiglia di letterati, e di un misterioso Lunardo dalla Motta (in merito FURLAN, 2006, pp. 16-17). Su Amalteo esiste un'ampia bibliografia, riassunta in FURLAN, 2006; e BERGAMINI^A, 2009.
- ³ Nella nota al testo sono menzionati i principali esponenti della famiglia Amalteo che si distinsero nella letteratura: Marco Antonio (1475-1558), Cornelio Paolo (1460-1515), Francesco (1480-1554), Girolamo (1507-1574), Giambattista (1525-1573), Cornelio (1530-1603), Attilio (1550-1633), Auelio (1618-1690) e Ascanio (1630-1691). Per una sintesi sulle vicende della famiglia Amalteo e dei suoi più illustri rappresentanti ricordati nelle *Memorie* si veda PIZZI, 1990; *ad vocem*, in *Nuovo Liuti*, 2009; e *Amaltheae favilla*, 2016. Inoltre, appare di grande interesse l'accenno fatto alla copia delle opere di Marco Antonio procuratagli dal pordenonese Ernesto Mottense, il quale sappiamo possedeva pure i codici con i testi poetici di Cornelio Paolo e li fornì all'anonimo editore di una loro antologia, apparsa a Venezia nel 1741, e in seguito pure a Gian Giuseppe Liruti; su tali rapporti si rinvia a VENIER, 2015.
- ⁴ La nota al testo principale riporta notizie apprese da VASARI, 1568, IV, pp. 425-47 («Vita di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e d'altri pittori del Friuli»); V, pp. 447-456 («Vita di Giovanni da Udine pittore»); PALLADIO, 1660, pp. 159-160; CAPODAGLI, 1665, che cita da p. 357. Gli artisti menzionati e le loro opere saranno illustrati anche nel *Del vario stato*, al cui commento si rimanda.
- ⁵ Su Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone (Pordenone 1483/1484 – Ferrara 1539) si veda specialmente FURLAN, 1988; COHEN, 1996, FURLAN, 2008; e FURLAN^B, 2009. Per il rapporto tra Amalteo e Pordenone, incentrato sul concetto di imitazione, secondo le sue declinazioni in epoca rinascimentale, in letteratura come nelle arti figurative, si rinvia all'ampia disamina presentata in FURLAN, 2006, pp. 61-64.
- ⁶ Amalteo, dal 1531 vedovo di Orsina Sbrojavacca, madre di Virginia, nel 1534 si sposa con Graziosa, figlia del Pordenone; in seguito Pomponio contrarrà altri tre matrimoni: nel 1541 con l'udinese Lucrezia Madrisio, da cui ebbe cinque figlie, nel 1570 con la veneziana Angela *quondam* Apollonio, vedova Rizzo, e nel 1574 con l'udinese Nicolosa

- Agresta. Per i riferimenti documentali su tali matrimoni si rinvia a GOI, 2006, pp. 254, 255, 259, 267, 268. La notizia che Amalteo fosse genero del Pordenone era stata riportata in VASARI, 1568, IV, p. 436; RIDOLFI, 1648, I, p. 133; e CESARINO, 1771, p. 50. Nella nota al proprio testo, Altan riporta un documento che probabilmente rappresenta la sintesi di due distinti atti notarili, forse conosciuti solo indirettamente, rogati in Pordenone dal notaio Ippolito Marone: il contratto di matrimonio, del 29 giugno 1534, tra Pomponio e Graziosa, figlia di Antonio Sacchiense, con la dote di 300 ducati oltre al corredo della sposa; e la ricevuta, del 10 agosto successivo, con la quale Amalteo riceve parte della dote della moglie. Su tali atti si veda GOI, 2006, p. 254.
- ⁷ Si riferisce alla pala raffigurante *San Sebastiano tra i santi Rocco, Cosma, Damiano e Apollonia*, licenziata da Pomponio nel 1533, per il duomo di San Vito al Tagliamento, dove tuttora si trova. Per tale opera, citata per la prima volta da Altan, si veda la scheda di C. FURLAN, in *Pomponio* 2006, pp. 140-141 (scheda 3, con bibliografia precedente).
- ⁸ L'oratorio di Santa Maria Assunta dei Battuti di San Vito al Tagliamento, in cui Amalteo ha affrescato la parte absidale - stando ai documenti conosciuti - dal 1535 al 1546, era aperta al culto almeno dal 1493 - data che compare nell'elegante portale del Pilacorte - e sostituiva una cappella sorta nel XIV secolo, accanto all'Ospedale dei Battuti, le cui attività assistenziali presero avvio, probabilmente, verso la metà del Trecento. Per la storia dell'edificio e l'intervento di Pomponio si rinvia a BERTANI, 1991 (sull'iconografia del ciclo); FURLAN, 2006, pp. 26-29; e PASTRES, 2006, pp. 4-25.
- ⁹ Amalteo ha decorato l'abside della chiesa dei Battuti con una serie di scene dedicate alla vita della Madonna, seguendo i cosiddetti Vangeli apocrifi, probabilmente su suggerimento di qualche illustre personaggio (si è supposto il patriarca Marino Grimani). Pomponio, forse con la collaborazione del fratello Girolamo, raffigura i vari episodi attraverso un solido impianto formale, con un accentuato gusto per i particolari narrativi, per l'esotismo e per i richiami all'antico, nel ricco repertorio di grottesche, finti cammei e metope. Lungo le pareti della cuba sono quindi effigiati, a partire dalla sinistra, in alto *Il sommo sacerdote che respinge le offerte di Gioacchino* e la *Nascita di Maria*; in basso la *Presentazione di Maria al Tempio* e lo *Sposalizio della Vergine*; nei pennacchi, entro medaglioni, la *Fuga di Lot da Gomorra* e il *Profeta Abacuc che soccorre Daniele*. Lungo la parete destra, in alto l'*Annunciazione*, la *Visita ad Elisabetta*, in basso l'*Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto*; il *Sacrificio di Isacco* e *Melchisedech che benedice il pane e il vino*, nei pennacchi. Sulla parete di fondo l'*Assunzione*. Un vortice di figure decora la cupola, accompagnando l'ascensione verso l'Eterno Padre della Vergine affiancata da Gesù, con l'illusionistico "sfondamento" del soffitto. La decorazione è completata dalle monumentali figure di *Re David* (non Mosè come indica Altan) e di *San Paolo* poste su finte mensole ai lati dell'arco trionfale; le pareti della navata sono invece abbellite da finte semicolonne ioniche e riquadri che imitano superfici marmoree, contribuendo a conferire all'ambiente un carattere classicista (ispirato alla decorazione esterna della chiesa veneziana di Santa Maria dei Miracoli). Prima delle *Memorie*, questi affreschi erano stati menzionati in VASARI, 1568, IV, p. 436; RIDOLFI, 1648, I, 133; e pure in CESARINO, 1771, pp. 50-51.
- ¹⁰ Riporta il testo di RIDOLFI, 1648, I, p. 133. Per le opere di Pomponio menzionate da Ridolfi si rinvia a FURLAN, 2006.
- ¹¹ Il richiamo è ai cinque pannelli, raffiguranti episodi della vita di sant'Andrea (*Vocazione, Predicazione, Condanna, Martirio e Sepoltura*), realizzati da Amalteo, nel 1546-1547, per la cantoria dell'organo del duomo, intitolato a Sant'Andrea, di Portogruaro. La decora-

- zione si completava con le ante, che nella parte esterna mostravano la *Pentecoste* e all'interno la *Consegna della Legge* e il *Sacrificio di Elia*: opere disperse dopo il rifacimento dello strumento nel 1771. Su tale intervento si rinvia a GOI, 2005; FURLAN, 2006, pp. 39-40; P. GOI, in *Rinascimento* 2010, pp. 176-178.
- ¹² Nel 1532 Amalteo ha affrescato un *San Cristoforo* sulla facciata della chiesa di Santo Stefano a Gleris di San Vito al Tagliamento. Per tale dipinto: CASADIO, 2006, pp. 69, 90 (nota 11); FURLAN, 2006, p. 22; CASADIO-PORTOLAN, 2014, pp. 806-807.
- ¹³ Probabilmente allude ad una pala, quasi certamente raffigurante sant'Elena abbracciata alla Croce, per il duomo di Valvasone, realizzata nel 1555 circa, oggi dispersa, che tuttavia già alla fine del Cinquecento era stata spostata dalla sua collocazione originaria. Per tale dipinto si veda GOI, METZ, 1980, p. 30.
- ¹⁴ Sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Martino al Tagliamento si trova ancora oggi la pala di Pomponio raffigurante *Cristo in gloria e i santi Martino, Stefano e Giovanni Battista*, eseguita nel 1549 (la commissione è del 1546). Altan è il primo a menzionare quest'opera, sulla quale si veda in modo particolare GOI, 1995; FURLAN, 2006, pp. 40-41; e P. GOI, in *Pomponio*, 2006, pp. 154-155 (scheda 9, con bibliografia precedente).
- ¹⁵ Nella loggia municipale di Ceneda, presso Vittorio Veneto, sui lati minori sono affrescati la *Giustizia di Traiano* e il *Giudizio di Daniele*, mentre sulla parete di fondo compare il *Giudizio di Salomone*; Altan è il primo autore ad attribuirli a Pomponio, mentre RIDOLFI, 1648, I, p. 116, li assegnava a Pordenone. In effetti, la paternità di tali decorazioni è dibattuto tra Pordenone e l'allievo, che comunque potrebbe essersi avvalso di materiale grafico del maestro e aver eseguito gli affreschi nel 1536-1537. Per una sintesi della questione si veda FURLAN, 2007; inoltre FOSSALUZZA, 2014, pp. 176-177.
- ¹⁶ Il riferimento è a una incisione di Andrea Zucchi (1679-1740), raffigurante la *Giustizia di Traiano*, eseguita su commissione del patrizio ed erudito Bernardo Trevisan, accompagnata da un'iscrizione che attribuiva l'affresco ad Amalteo.
- ¹⁷ Allude alla radicale riforma del duomo di San Vito, voluta dal patriarca di Aquileia Daniele Delfino (Venezia 1688 – Udine 1762), di cui Altan fu certamente testimone diretto e forse anche partecipe. I lavori di riedificazione iniziarono nel 1746 e finirono nel 1750, mentre il 25 gennaio 1752 la nuova chiesa fu solennemente consacrata dal vescovo di Concordia Giacomo Maria Erizzo. Per la storia del duomo sanvitese si rinvia a BIANCAT, 1996; e METZ, 2007.
- ¹⁸ Nel duomo di San Vito al Tagliamento Pomponio ha dipinto le portelle e i pannelli della cantoria dell'organo, dove compare la data 1566, ma probabilmente l'opera era iniziata nel 1558. Su tali dipinti: GOI-METZ, 1977, pp. 195-204; FURLAN, 2006, pp. 47-48. Dopo la riforma dell'edificio, attuata tra il 1746 e il 1750, le ante furono collocate nel presbiterio: all'esterno raffigurano la *Lavanda dei piedi* (all'epoca del testo di Altan la scena era stata divisa in due parti) e all'interno la *Samaritana al pozzo* e *La Maddalena ai piedi di Cristo*. Altan è il primo a farne menzione in un testo a stampa (in realtà le decorazioni sono citate anche in CESARINO, 1771, pp. 48-49, scritto del tardo Cinquecento o primo Seicento, che lo stesso conte Federico aveva curato nel 1745), e probabilmente fu anche l'artefice della loro sistemazione sulle pareti laterali del coro (secondo METZ, 2007, p. 34).
- ¹⁹ Per il testo di Cesarino: PASTRES, 2010.
- ²⁰ CESARINO, 1771, pp. 48-50: «A noi, disse il Cavalier Mercados, che l'abbiamo jeri visto [l'organo del duomo di San Vito], e molto bene considerato, pare che sia bellissimo per l'ornamento solo dell'artificiosa pittura, che si vede sulle porte di fuori e di dentro, ed

intorno, e grato mi saria di sapere il nome di del dotto Pittore, acciochè lo possa in più lontane parti del Mondo meritamente celebrare. Questo è disse il Signor Gasparo, il nostro M. Pomponio Amalteo, e certamente quella Pittura è fatta con mirabil arte, e di fuori, e di dentro di dette porte. Disse allora il Teligni: Ho visto di fuori il secreto, ed altro misterio del Salvator nostro, che a' suoi cari Discepoli lava li piedi: ma nella parte di dentro, che ci è finto? Rispose il Signor Gasparo: Si vede in una parte la Peccatrice Donna in casa di Simone lavar altresì con le lagrime sue li piedi del Salvatore, ed asciugargli cogli stessi capelli, e di prezioso unguento infonderli, e si vede anco il Signore, che scorgendo segretamente la mormorazione di Simone par che dica: *Simeon habeo tibi aliquid dicere: erant duo debitores etc.* alle cui parole Simone, e gli altri si stanno attenti senza mover labra, né batter ciglio. Nell'altra parte si vede dipinta la Samaritana Donna, che pervenuta alla fonte di Giacobbe ritrova il Salvatore posarsi dal viaggio affannato, e stanco, il quale scoprendole gl'alti misteri secreti della vera adorazione in spirito, e veritae, con altre gran cose occulte, sa che ella lo conosce per il vero profetato Messia, ond tutta commossa si vede attonita stare, ed insieme arder di caritate. O gran giudizio: disse allora Monsig. Di Teligni, è stato di questo buon Pittore in accompagnar questi tre bei misteri insieme! O quanto ciascuno d'essi è utile alla salute nostra! [...] Disse allora il Sig. Cesare: in vero una Pittura ben fatta move non meno gl'animi nostri di quello, che fa la penna dell'Oratore: però giovano assai le sacre memorie spiegate in Pittura alle persone semplici, ed idiote: tacciano li scelerati Eretici, che veder non vogliono le sacre immagini de' Santi; ma parliamo un poco di questo Eccellentissimo Pittore. In questa professione veramente, disse il Dottor Isolano; egli è raro: o quanto è mirabile nelle belle invenzioni, e generalmente in tutto quello, che s'appartiene a quest'arte! Ma non è meraviglia, essendo egli nato del sangue Amalteo, che tutti gl'uomini produce, e forma di elevato, e sublime ingegno».

- ²¹ La *Resurrezione di Cristo* fu dipinta da Pomponio nel 1545-1546 per l'altare dei Cesarini ed è tuttora nel duomo di San Vito al Tagliamento. Quest'opera è stata resa nota da Altan; su di essa si rinvia alle schede di L. MENEGAZZI, in *Amalteo*, 1980, pp. 108-109 (scheda 8), e C. FURLAN, in *Dal Pordenone*, 2000, pp. 134-135; inoltre FURLAN, 2006, pp. 38-39. La pala è citata in CESARINO, 1771, p. 50: «A me piace infinitamente, disse il Signor Lodovico, quella Resurrezione, che è dipinta nell'Altare de' Cesarini».
- ²² La *Deposizione dalla croce*, eseguita da Amalteo probabilmente attorno a 1575 (si veda FURLAN, 2006, p. 70), all'epoca di Altan era collocata nella sacrestia del duomo di San Vito di San Vito al Tagliamento, mentre oggi è collocata all'interno della chiesa. Altan è il primo a menzionare questa opera, riportando un'iscrizione che aveva letta nel duomo, probabilmente prima della sua riforma, iniziata nel 1746, che datava la tela al 1577 (secondo GOI, METZ, 1981, pp. 183-184, quella data corrispondeva all'anno della collocazione nella chiesa). Attualmente sul dipinto è leggibile l'iscrizione «POMP. AMALTH. EX/ [VOTO] PINXIT MDLX».
- ²³ La cantoria dell'organo del duomo di San Vito presentava cinque scomparti, sui quali compaiono i *Santi Vito, Modesto e Crescenza illesi tra i torturatori, San Vito libera dal demonio il figlio di Diocleziano, San Vito rifiuta di adorare gli idoli e fugge con Modesto e Crescenza, Martirio dei santi* e la *Gloria dei santi*. Dopo la riforma del duomo, a metà Settecento, quando fu demolito l'organo cinquecentesco, i pannelli furono posti nel presbiterio, sotto le portelle (sulle quali si veda *supra* alla nota 18). Altan è il primo a fare menzione di questi dipinti (a parte CESARINO, 1771).

- ²⁴ Per la chiesa di San Lorenzo a San Vito al Tagliamento (ufficiata dai domenicani), Pomponio Amalteo realizzò nel 1579 il *Martirio di san Pietro da Verona*, quale ex voto per essere scampato alla peste. Nel 1770, dopo la soppressione del monastero, l'opera è stata trasferita nella chiesa domenicana di San Pietro Martire a Udine, in cui si trova tuttora. Altan è il primo a ricordare questo dipinto, per il quale si rinvia alla scheda di C. FURLAN, in *Pomponio*, 2006, pp. 172-173 (scheda 16, con bibliografia precedente).
- ²⁵ La *Madonna del Rosario*, per la chiesa di San Lorenzo a San Vito è ora conservata nel duomo cittadino, essa fu iniziata da Amalteo nel 1588, per essere completata dal genero Giuseppe Moretto, come si evince dall'iscrizione apposta nella parte inferiore della pala: «CANDORE VINCENS LILLA/ VIRGO PREGANTUM [sic] VOCIBUS/ AURES BENIGNAS APPLICA/ INCHOAVIT POM[PONIUS] AMALTHEUS/ PERFECIT IOSEPH MORETUS/ MDLXXXVIII». Anche in questo caso il testo di Altan è il primo a farne menzione.
- ²⁶ Il riferimento è alla perduta pala per l'altare maggiore del duomo di San Vito al Tagliamento, eseguita nel 1579. Su tale dipinto: GOI, METZ, 1977, pp. 205-206; e FURLAN, 2006, p. 60; con diverse valutazioni sulla piccola tela, ora nella sacrestia del duomo, raffigurante la *Gloria dei santi Vito, Modesto e Crescenza*, dai primi ritenuta autografa di Pomponio e bozzetto della pala per l'altare maggiore, mentre per Caterina Furlan spetterebbe a un «pittore ignoto attivo sul finire del XVI secolo o fors'anche più tardi». La «chiesa campestre di S. Roco» di cui si parla potrebbe essere l'oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco, in borgo Fabbria a San Vito al Tagliamento, dove è conservata una pala di Giuseppe Moretto, genero e collaboratore di Pomponio, che raffigura la *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Rocco, Biagio (?), Apollonia, Margherita (?) e Caterina d'Alessandria*.
- ²⁷ CESARINO, 1771, p. 50: «Si vede ben, disse il Sig. Lorenzo, che egli imita quella bella, e larga maniera di esso Pordenone, e specialmente nelle opere, che in quella sua matura etade d'anni LXXV, con sì mirabil arte, e leggiadria ha fatto, siccome vediamo nella Pittura del principale Altare della maggior Chiesa vostra, ch'al parer mio è forse una delle belle opere ch'abbia mai fatto».
- ²⁸ ZOTTI, 1905, pp. 69, 251, ricorda due tele di Amalteo, non più esistenti, nella chiesa di San Gaetano da Thiene, annessa a palazzo Altan-Tullio a San Vito al Tagliamento, cappella gentilizia risalente al 1685.
- ²⁹ Pomponio morì a San Vito nel marzo del 1588, più precisamente sappiamo che il 6 di quel mese «deposita il proprio testamento» e il 9 successivo il «not. Pier Antonio Puller pubblica il testamento del defunto Pomponio Amalteo pittore», come riportato in GOI, 2006, p. 271.
- ³⁰ In effetti, Pomponio fu sepolto nella chiesa domenicana di San Lorenzo a San Vito al Tagliamento, come ricorda la lapide tombale, un tempo sul pavimento e in epoca recente murata sulla parete sinistra.
- Nella nota al proprio testo, Altan fa riferimento a Girolamo Aleandro il Giovane (Motta di Livenza 1570 – Roma 1629), pronipote del cardinale Girolamo Aleandro il Vecchio (Motta di Livenza 1480 – Roma 1542), mentre la madre apparteneva alla famiglia Amalteo, figlia del medico e poeta Girolamo: su di lui si veda VENIER, 2009. Il volume di Aleandro citato è una raccolta dei carmi degli zii materni di Pomponio, Girolamo, Giovanni Battista e Cornelio Amalteo: *Trium fratrum Amaltheorum Hieronimi, Io. Baptistae, Corneli Carmina. Accessere Hieronymi Aleandri iunioris Amaltheorum cognati Poematia*, Venezia 1627.

- ³¹ Per Sebastiano Secante il Giovane (Udine 1539 - post 1579), figlio di Giacomo e marito di Virginia, figlia di Pomponio, rinviando alla sintesi in BERGAMINI^H, 2009; su Giuseppe Moretto (Portogruaro 1547 circa - 1628 circa), che nel 1570 sposò Quintilia Amalteo, si veda METZ, GOI, 2006, pp. 99-101.
- ³² Le *Memorie* riportano un testo in parte diverso da quello presente in CESARINO, 1771, pp. 75-76: «quanto meritar dee Madonna Quintilla sua consorte d'esser lodata per il suo raro, e divino ingegno, che ben sapete voi Signori miei quanto ella sa pingere, e scolpire, e massime com'è eccellentissima in far ritratti in cera cavati dal vivo, e naturale». Su Quintilia, figlia di Pomponio e moglie di Giuseppe Moretto, si hanno notizie dal 1541 al 1611; in merito si rinvia a METZ, GOI, 2006, p. 99; e BERGAMINI^A, 2009, p. 241.
- ³³ In nota fa riferimento a CESARINO, 1771, p. 75, che riporta fedelmente.
- ³⁴ Si riferisce a Pietro Antonio degli Alessi (notizie dal 1577 - ante 1604), su cui si veda METZ, GOI, 2006, p. 105; e a Cristoforo Diana (San Vito al Tagliamento 1553 circa - ? 1636), sul quale si rinvia a METZ, GOI, 2006, pp. 103-105; e BERGAMINI^D, 2009. Il rimando in nota è a CESARINO, 1771, p. 75.
- ³⁵ Di Girolamo Amalteo, fratello di Pomponio e probabilmente suo collaboratore, si hanno notizie dal 1510 circa al 1543; su di lui si veda METZ, GOI, 2006, p. 99; BERGAMINI^A, 2009, p. 241. Prima dell'Altan era stato menzionato da RIDOLFI, 1648, I, p. 134; e CESARINO, 1771, p. 51.
- ³⁶ La citazione è tratta da CESARINO, 1771, p. 51, omettendone una parte: «in quel tempo, che fece l'opra di detta Cappella, aveva un suo Fratello M. Gerolamo detto, che l'ajutò in alcune cosette in quella Pittura. Così fu, disse il Sig. Gasparo, che il nominato M. Gerolamo fu raro nel dipingere alcune cose minutissime, che quasi parevano miniature, siccome fu quel bellissimo quadro, nel quale pinse la battaglia degl'Angeli co' Demonj, del quale fece poi un dono al Sig. Camillo Ursino, ch'avendolo portato in Roma, fu tanto dal Gran Michelangelo lodato. Ed è vero, se questo bell'ingegno fosse oïù lungo tempo rimasto al mondo, non saria stato punto inferiore al Fratello, né a M. Tiziano, né forse al gran Pordenone stesso». In nota, riporta da CESARINO, 1771, p. 76.
- ³⁷ Nel 1545 Pomponio è proposto ed eletto come *cives* nel Consiglio di San Vito, probabilmente per volontà di Marino Grimani; mentre nel 1562 è eletto podestà (in merito si veda GOI, 2006, pp. 256, 263). A tali cariche accenna VASARI, 1568, IV, p. 436: «ha meritato dal reverendissimo Cardinale Maria Grimani, patriarca d'Aquileia e signor di S. Vito, esser fatto de' nobili di quel luogo». Per il ruolo pubblico di Amalteo si rinvia alle considerazioni di MAGGIO, 2007.
- ³⁸ Parla di Antonio Badile (Verona 1518? - ivi 1560), Giovan Francesco Caroto (Verona 1488 - ivi 1566), Pasquale Ottino (Verona 1570 - ivi 1630) e Battista Zelotti, detto Battista da Verona (Verona 1516 - Mantova 1578); le notizie sulla pittura veronese derivano dal III volume della *Verona illustrata*, di Scipione Maffei, pubblicata nel 1732; in particolare le correzioni al Vasari per quanto riguarda Badile, sono tratte da MAFFEI, 1732, III, p. 296: «Delle scuole, che abbiam detto avere acquistato grido in Verona al principio del 1500, ci rimane ancora la quarta, che fu quella d'Antonio Badili, più fortunata di tutte, poichè ci diede Paolo Caliari, il qual essendo suo genero, come i documenti insegnano, non suo nipote, com'è stato finora creduto, fu da lui tenuto in casa, e in tenera età istruito nell'arte. Prese errore il Vasari, quando scrisse esser lui stato discepolo del Caroto».

FEDERICO ALTAN

Del vario stato della pittura in Friuli

dalla caduta del Romano Impero
fino a' tempi nostri

RAGIONAMENTO

OPERA POSTUMA
del Chiarissimo Conte
FEDERICO ALTAN
DI SALVAROLO

da «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIII, Venezia, 1772,
pp. 1-29.

RAGIONAMENTO

Non vi è forse alcuna arte, che la natura più imiti, e che le tante, e così varie di lei produzioni più vivamente, e con maggiore diletto de' riguardanti figuri, e rappresenti di quello che faccia la maravigliosa, e nobil arte della pittura. Ella però si tenne sempre in sommo pregio dalle colte nazioni, e in ogni tempo dalla maggior parte di esse si pose diligente studio di tramandare a' posteri i nomi, e l'opere di quelli, che in essa si adoperarono felicemente, bene avvisandosi, che dal valore de' medesimi sarebbe derivata alle regioni loro non volgare fama.

Vi è noto, signori, che la nostra Patria del Friuli fu sempre quant'altra regione mai amante, e coltivatrice di questa bell'arte, la quale molti friulani numera tra i più celebri suoi professori. Ma contuttociò noi non abbiamo che alcune poche, e ancora qua e là sparse notizie, che ci additino quali ne' passati tempi fossero in questa contrada le vicende di lei e chi rozzamente, e con gentilezza, e perfezione la coltivasse. Quindi io tengo ferma speranza, che non sia per esservi cosa disagiata, se prendo in questo giorno a favellarvi di tale materia, che forma una interessante parte della nostra storia, ingegnandomi di mettervi innanzi il vario stato, ch'ebbe in Friuli la pittura ne' secoli, che dalla caduta del Romano Impero fino a' nostri tempi trascorsero.

Voi ben sapete, signori, a quale sommo grado di perfezione erano in Italia pervenute le belle arti sotto l'Impero di Augusto, sicchè con ragione di quel suo felice secolo ebbe a dire Orazio:

*Venimus ad summum fortunae, pingimus, atque
Psallimus, & luctamur Archivis doctius unctis¹.*

Ma non potendo mantenersi a lungo sopra la terra uno stato, cominciarono elleno miseramente a corrompersi nel declinar dell'Impero, e andarono poi di mano in mano guastandosi in modo, che al cadere dell'Impero medesimo caddero anch'esse, e si smarrirono quasi del tutto rimanendo prive d'ogni lume di sano gusto. In questa generale corruzione delle belle arti anche l'arte della pittura talmente informe, ed oscura divenne, che non mancò chi abbia creduto, ch'essa allora in Italia affatto perisse, e che solamente nel secolo del 1200 per opera di Cimabue, e di Giotto ella risorgesse a nuova vita. Ma si veggono in varie parti d'Italia delle antiche pitture, che provano il contrario, e che ad evidenza dimostrano, che in essa non si lasciò di dipingere, o bene, o male giammai. Troppo oltrepasserei i confini del mio assunto, se di tutte le menzionate pitture ora io volessi farvi parole; e però mi restringerò ad accennarvi

solamente quelle per altro assai poche appartenenti al Friuli, dalle quali vi apparirà chiaramente che anche in questa estrema parte d'Italia si mantenne la gentile arte della pittura.

Nella chiesa del Castello di Sesto capo della Badia di tal nome fondata nell'anno 762, si conservano alcuni frammenti di pitture, che sono forse le più antiche che abbiamo in Friuli². Vari non oscuri indizi le fanno credere lavori del nono secolo³. Altre pitture ci esibisce un Sacramentario già appartenente alla soppressa chiesa di Aquileia, ed ora custodito nell'archivio Capitolare di questa metropolitana chiesa di Udine⁴. Per sentimento del venerabile cardinal Tommasi, ottimo giudice di siffatte materie, così il lodato Sacramentario che le pitture dal medesimo contenute sono opere del decimo secolo⁵. Si credono dagl'intendenti lavorate nell'undecimo o nel duodecimo secolo alcune pitture, che si veggono in una sotterranea cappella della chiesa di Aquileia⁶. E certamente prima che Cimabue e Giotto fiorissero, vennero dipinte le molte figure esistenti nella volta della chiesetta posta sopra l'atrio dell'antico Battistero di Aquileia, come lo dimostra il Crocefisso, che tra esse si vede, con suppedaneo, e con quattro chiodi⁷. Mentre è noto^a che Cimabue e Margaritone suo coetaneo furono i primi, che nel rappresentare l'immagine del Crocefisso per più graziosa attitudine soprapponessero l'un piede all'altro facendoli da un chiodo solo confitti, la qual maniera venne poi seguita da tutti, tal che riesce agli eruditi di sicuro argomento per giudicare un Crocefisso posteriore a' tempi di Cimabue il vederlo con tre chiodi soli, e co' piedi l'un sopra l'altro rappresentato, come prima di noi osservò il Maffei^{b8}. Ma tuttochè ne' tempi anteriori al secolo decimo terzo non si fosse in Friuli perduta l'arte del dipingere, come da quanto fino qui si è detto può ciascuno raccorre, nondimeno si dee confessare che allora vi mancava affatto l'arte del dipinger bene e con gusto; perciocché le poche pitture che ci rimangono di que' tempi sono, per servirmi delle parole con cui il Baldinucci egregiamente ce le descrive, *senza proporzione, senza disegno, senza colorito, recinti attorno di un nero profilo, con occhi grandi, e spaventosi, piedi ritti in punta, e mani aguzze con una durezza più che di sasso*⁹.

A tale infelice stato erano in Italia ridotte non che la pittura le belle arti tutte, quando nel secolo decimo terzo scuotendosi finalmente gl'italiani ingegni dal grave sonno, in cui barbarie ed ignoranza da tanti anni li teneano oppressi e sepolti, ravvivarono così negli studi, che nelle arti il quasi spento antico valore.

^a Si veggia l'insigne opera del senator Buonarroti sopra alcuni frammenti di vetri cimiteriali cart. 264.

^b Ver. Illus. Part. III cart. 146.

Fu allora che Dante, il Petrarca, ed il Boccaccio, per tacere d'altri, ristorarono la lingua latina, e rifiorir facendo la poesia e l'eloquenza, portarono alla sua perfezione la nostra bellissima italiana favella¹⁰.

Allora l'architettura, e la scultura a più chiaro lume risorsero per opera specialmente di Filippo Brunelleschi, il quale con le sue belle opere fu il primo che battesse la strada ai Bramanti, ai Michelangeli, ai S. Gallo, ai Sansovini, ai Vittoria, e a tanti altri eccellenti architetti e scultori del secolo decimo sesto¹¹. E allora pure anche la pittura venne da Cimabue, e da Giotto richiamata a nuovo lume, mentre egli la posero in quel cammino, per cui in progresso di tempo, e col soccorso de' valentuomini che vennero dopo, ella giunse felicemente a quella perfezione, ch'ebbe altre volte ne' secoli più colti e gentili¹².

Dalla Toscana in breve spazio di tempo si diffusero al rimanente d'Italia que' primi scintillanti raggi di prisca virtude, che risorgea ad illustrare e a ingentilire di nuovo le contrade di lei. Quindi la pittura cominciò anche essa in Friuli a dirizzarsi. Prima ancora della metà del secolo decimo quarto avea ella qui fatto qualche progresso così nel disegno, e nel colorito, che nella espressione, come sembra di poter raccogliere dalla memoria, che abbiamo di una antica insigne pittura già esistente nella cappella di S. Niccolò del duomo di questa città¹³. E perché ciascuno possa giudicare da se, noi la descriveremo con le istesse parole di Guido Panciroli, che la vide, e ce ne lasciò diligente notizia. *Francisco Petrarcae, così esso Panciroli^a, Joanni Boccaccio, & Guidoni Cavalcanti arcta amicitia conjunctus* (Cino da Pistoia) *cum ipsis semel Utinum iter fecit. Aquilejensis Archipræsul, qui ibi tum degebat, illustres Viros benigne excepit, & ut suum in illos studium significaret, eorum effigies in Divi Nicolai Sacello, quod majoris Templi maxime Aræ cohæret, depingi jussit. Pictor, qui tum eum locum præclaris Sanctissimi illius Viri gestis exornabat, in insigni historia cujusque vultum espressit. Mutuo enim quosdam aureos ab Hebræo rusticum accepisse ferunt, qui se intra paucos dies restitutum ante aram Divi Nicolai juravit. Cum vero debitam pecuniam se solvisse perfide contenderet, causa ad Prætorem delata, deficientibus Testibus rustici juramento postridie litem decidi placuit. Is in perforato baculo debitum aurum callide inclusit, & in judicium venit. Jurare jussus enscium Hebræum rogat, ut donec chartæ manum imponat sustem illum teneat. Eo cum inclusa sa pecunia traditio tamquam Creditori hac astutia cum satisfacisset, se aureos restituisse juravit. Mox recepto Scipione reversus perfidiæ pœnas luit. Somno enim victus humi procubuit, & rotis plaustris frumento onusti transeuntis attritus est, totusque sanguine aspersus*

^a *De clar. Legum Interpret.* lib. 2 cap. 58 pag. 144. Edizione di Lipsia.

conspicitur, effractoque baculo auro effuso dolum omnibus patefecit. Humi prostratum, & ob perfidiam punitum admirabundus Hebræus socio digito ostendit, & si illum Divi Nicolai precibus a mortuis suscitatum vidisset, nomen Christianum se professurum vovit. Quod cum statim secutum esset, votum solvit. Ob hoc factum Tribunal erectum apparet, in quo juvenis juriconsultus sedet, qui cucillum variis pellibus suffultum gerens Prætoris partibus fungi videtur. Intra iudicii septa ad sinistram senex macilentus cum rotundo pileo variis pellibus circumbato spectator. Is est Cinus pro Iudicis Assessore depictus. Petracha, qui mira elegantia suos amores descripsit, cum altero ad dexteram Scribæ officio fungitur. Extra septa pro rustico Boccaccium posuit, qui contra religiosos, atque adeo amicos agrestis fuit. Hebræum vero Guido Cavalcans referebat, ut sub homine Florentino ejus Urbis Cives notarentur, quos tum Judæorum exemplo fœnerari fama percrebuerat. Vera cujusque imago expressa adhuc hodie Utini visitur; Cino sequens carmen appositum fuit:

*Ore Lepos, cerebro Pallas, spectatur ocellis
Lætus amor, Cine gloria magna togæ.*

Quinquagenarius apparet, ore rubicundo, mento raso, inferiori labro prominente, & facie illiberali; purpureum pileum variis pelibus circumdatum gerit, ac vestem coccineam¹⁴.

Da quanto fino qui ci narra il Panciroli di quella pittura, pare di poter con ragione inferire, che ad essa non mancasse grazia d'invenzione, vivezza d'espressione, e bene intesa disposizione di tutto ciò si volle rappresentare. Anche il beato patriarca^a Bertrando ornò con pitture, che più non sono, la cappella che nella chiesa di Udine egli eresse¹⁵. Sappiamo dal medesimo patriarca, che nella erezione di essa cappella, e nelle pitture della medesima egli spese quattrocento e più marche, cioè mille e più zecchini, la quale somma di danaro assai considerabile massime per que' tempi impiegata da un personaggio illuminato e di gusto, quale si era il patriarca Bertrando, indica che que' lavori volgari non fossero¹⁶. Per la trascuraggine de' nostri scrittori noi ignoriamo il nome così di quegli artefici¹⁷, che le suddette cappelle dipinsero, come di altri pittori di que' tempi, di alcuni de' quali ci restano ancora le opere, che dimostrano i progressi, che andava a poco a poco la pittura facendo verso la perfezione.

^a Si vegga la lettera del lodato patriarca a Guglielmo Decano, *Monum Ecll. Aquil.* num. 7 car. 878.

Tra queste opere merita bene di essere qui ricordata una tavola di altare rappresentante la beata Benvenuta Bojani, che conservasi a Cividale nel monastero de' padri Domenicani¹⁸. Le beata, che ivi si vede ginocchione avanti un Crocefisso, è assai commendabil figura in atto tenero, ed espressivo. Nel pannolino, ch'essa ha in capo e di sotto al mento, si veggono di belle pieghe, né sono affatto prive di pieghe le vesti, e non vi mancano altri lodevoli tratti, tal che se pongasi questa opera a paragone di quelle degli oscuri tempi, si troverà ch'essa molto le avanza.

Fece la pittura in questa contrada ancora più bella mostra di sé nel secolo decimo quarto specialmente ne' lavori di Marco Basaita¹⁹, e di Andrea Bellunello²⁰, che qui allora alzarono il grido di valenti dipintori. Lavorò il Basaita, come scrive il padre Orlandi, con più dolce stile degli altri antichi, e diede una certa purità d'aria alle immagini de' santi, che muove alla divozione²¹. Tra le opere sue, che in varii luoghi si veggono, viene dal Vasari ricordata con lode quella che conservasi nella Certosa di Venezia, e che ci rappresenta Gesù Cristo in riva al mare di Tiberiade in atto di chiamare a sé Pietro, ed Andrea²². Niente meno valente del Basaita fu nella pittura Andrea Bellunello. In qual grande estimazione egli fosse a' tempi suoi lo indica il seguente distico, che leggesi a' piedi di una sua elegante tavola di altare già esistente nel duomo della città di Pordenone²³:

Andreas Zeusis, nostræque ætatis Apelles
Hoc Bellunellus nobile pinxit opus.

Parla di lui anche Girolamo Cesarini nel suo ms Dialogo sopra la origine del castello di S. Vito, in tal guisa esprimendosi: *È ben necessario a dirvi, che già cento anni in circa era famoso Pittore Andrea Bellunello di S. Vito, le cui Opere si vedono oggidi in diversi, ed infiniti lochi del Friuli, e del Trivigiano*²⁴. Ma non si vuole lasciar di notare, che sebbene i soprannominati valentuomini avessero molto avvantaggiato in Friuli l'arte del dipingere, e si fossero in altre parti d'Italia forse con maggiore felicità adoprati nella impresa medesima Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Andrea Mantegna, Giovanni Bellino ed altri, ciò non ostante in tutti loro a un di presso appariva la maniera istessa non ancora interamente spogliata del fare duro, e secco, che in tempi barbari alla pittura già impresse il di lei ristoratore Cimabue.

Ma venne finalmente il secolo decimosesto, secolo per ogni bella arte sommanente felice, in cui si pose ogni studio per ricondurre anche la pittura alla sua vera bellezza. Non vi è cosa, che ad essa in qualche modo appartenga, che in quel tempo diligentemente non si coltivasse. Si diede opera a rappresentare con accortezza il vero, e ad imitar con ingegno la natura. Quindi imparossi

dalla notomia la struttura de' corpi, cioè la figura, e connessione delle ossa, l'origine, la forma, e i movimenti de' muscoli considerandoli e da sè, e vestiti di carne, di pelle, e di ciò che alla vita serve ed al moto. Ma non molto per avventura giovato avrebbe il sapere le varie parti de' corpi, e gli uffizii loro, quando non si avesse dalla simmetria appreso l'ordine e la proporzione, che hanno tra esse e col loro tutto insieme. Dalle bellissime greche statue, che a dispetto del tempo ci rimangono ancora, si trassero principalmente le regole, e la idea della perfetta simmetria, senza il cui aiuto non vi è modo di dare ad un corpo bella e leggiadra forma. Ma siccome non sempre accade, che abbiansi a rappresentare le figure ignude, anzi d'ordinario avviene, che le richieda il soggetto o tutte o in parte dalle vestimenta coperte²⁵, quindi usossi molta attenzione per vestirle con decenza, e con graziosa naturalezza, ben conoscendo, che un vestir convenevole, e in debita forma ornato contribuisce moltissimo a rendere le persone belle, e piacevoli, veggendosi tutto giorno delle femmine non dipinte ma vere, che piacciono, e che innamorano gli uomini, di cui assai poche spogliate de' loro usati ornamenti forse appena piacerebbono. Né si badò solamente all'ornato de' panni, ma in oltre si pose mente di ben comporne l'andamento, e le pieghe, facendo che queste fossero facili, e naturali, e che quello nascendo per così dire dal rilievo della persona da essi panni coperta venisse a dimostrare l'attitudine della persona medesima. Si pose in oltre grande attenzione per bene intendere, e conoscere la prospettiva, vale a dire quella scienza, che insegna come si abbiano a locare in su de' piani le figure, come a rappresentarle giuste, e rilevate di brevi, e piane che sono, che insegna a formare le lontananze apparenti, gli sfuggimenti delle parti, e le diminuzioni loro, e che insomma contiene la ragione universale del disegno. E con l'esatta osservanza delle leggi di questa scienza si arrivò a far vedere di nuovo ciò, che in altra età ammirò con stupore l'antica Roma, ove secondo che racconta Plinio^a, si videro delle cornacchie, che credendo vere certe tegole con somma maestria dipinte sopra i muri del Teatro Claudio Pulcro volavano per portarvisi sopra; nel modo stesso nel tempo, di cui ora parliamo, si rimase un cane ingannato^b da certi gradini dipinti sopra di una muraglia, li quali volendo egli salire in piena corsa diede con tanto impeto della testa nel muro medesimo, che con la sua morte acquistò nome immortale a quell'egregio lavoro²⁶. Né si ebbe minore cura per la invenzione, cioè pel ritrovamento di cose verisimili, onde fare alla mente, ed agli occhi de'

^a *Habuit & Scena ludis Claudii Pulcri magnam admirationem picturæ, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent*, Nat. Hist. lib. 35 cap. 4.

^b Si veggia il Malvasia nella vita di Girolamo Curti detto il Dentone.

riguardanti apparir vero ciò, che forma il soggetto, sia favola, o storia, che si prende ad esporre. Per rinvenirne quindi si ricorse specialmente a' lumi, ed alle spiritose immagini della poesia, che sotto l'ombra del finto, e la rassomiglianza del naturale tende ugualmente che la pittura alla rappresentazione del vero, e però come un tempo in Grecia da Apelle Omero^a, così allora in Italia da' nostri eccellenti dipintori^b e Virgilio, e Dante si studiarono²⁷.

E con uguale diligenza si attese alla maniera di locare con bella distribuzione, e grata a vedersi le figure esprimenti così il soggetto da rappresentarsi, che gli aggiunti, o episodii, che gli sono dicevoli, tal che riesca ogni cosa con certo ordine pittoresco, o ingegnoso disordine, che nato sembri dal caso, tuttochè sia egli il più studiato effetto dell'arte. Grande fu poi lo studio per esprimere nelle pitture i vari affetti dell'animo. Esaminaronsi attentamente i costumi, e le passioni degli uomini, e in particolare gli effetti, che nell'esterno di un corpo producono gl'interni affetti dell'animo, e ritraendoli con vera imitazione si venne a fare apparire nelle dipinte immagini o temenza, o pietà, o sdegno, o amore, o altra passione convenevole a quanto si volea rappresentare. Né venne trascurato il colorito, che tanto serve alla espressione degli affetti, ed alla imitazione del vero. Quindi s'investigò la natura, e la sostanza del colore, si pose cura all'impasto, alla freschezza, e morbidezza del medesimo, e si giunse a trattarlo con tanta industria, che si ottenne, ch'egli dimostrasse ciò, che in se stesso non ha.

^a Si veggia Plinio, *Hist. Nat.* Lib. 35, cap. 10.

^b Quale sia stato per cagione di esempio lo studio di Michelangelo Bonaroti sopra il poema di Dante lo ricaviamo da quanto ci narra monsignor Bottari in una delle bellissime annotazioni, ond'egli ha nobilmente illustrato la vita di quel grand'uomo. *E quanto egli ne fosse studioso (di Dante) si vedrebbe, così scrisse il dottissimo prelato, da un suo Dante col commento del Landino della prima stampa, che è in foglio, e in carta grossa, e con un margine largo un mezzo palmo, forse più. Su questi margini il Bonaroti aveva disegnato in penna tutto quello, che si contiene nella poesia di Dante; perciocché v'era un numero innumerabile di nudi eccellentissimi, e in attitudini maravigliose. Questo libro venne alle mani di Antonio Montauti amicissimo del celebre Abate Anton Maria Salvini, come si vede da moltissime lettere scritte al Montauri dal detto Abate, che si trovano stampate nella raccolta delle Prose Fiorentine. E comechè il Montauti era di professione scultore di molta abilità, faceva una grande stima di questo volume. Ma avendo trovato impiego l'architetto soprastante nella fabbrica di S. Pietro, gli convenne piantare il suo il suo domicilio qui in Roma, onde fece venire per mare un suo allievo con tutti i suoi marmi, e bronzi, e studj, e altri suoi arnesi abbandonando la Città di Firenze. Nelle casse delle sue robe fece riporre con molta gelosia questo libro; ma la Barca, su cui erano caricate, fece naufragio tra Livorno, e Civitavecchia, e vi affogò il suo giovane, e tutte le sue robe, e con esse si fece perdita lagrimevole di questo preziosissimo volume, che da se solo bastava a decorare la libreria di qualsivoglia gran Monarca.*

Perciocchè quali mai sono, per cagione di esempio, que' colori, che vagliano ad uguagliare i biondi e lucidi capelli, e que' vivi raggi, che ci tramandano? E pure tutto ciò, che con la sola semplicità de' colori non si potea rappresentare, molto bene si rappresentò con l'arte della degradazione delle tinte maneggiate, e disposte in modo, che la opposizione faccia lucido, e chiaro apparire quello, che non lo è. Altre poi si usarono ingegnose arti, e maniere per tutti imitare con graziosa facilità, e leggiadria i tanti sì vaghi, e così bene disposti colori, onde natura con mirabile artificio ha ricoperto le cose tutte, che alla nostra vista soggiacciono. E si conobbe in oltre, che, come altri cantò^a,

Bisogna, che i Pittor siano eruditi,
Nelle scienze introdotti, e sappian bene
Le Favole, l'Istoria, i tempi, i riti²⁸.

Non mancossi però di fare acquisto di quelle cognizioni, con il soccorso delle quali si venne ad osservare nelle pittoresche rappresentazioni la convenienza, e 'l costume adattando alle cose, e figure dipinte ciò, che loro si conveniva per rapporto o a' tempi, o al clima, o alla nazione, o al grado, o al sesso, o alla professione, ed o a mille altre cose, che soverchio sarebbe il noverarle qui tutte ad una ad una. E diedesi in fine opera ad ornare, e ad abbellire ogni cosa con quell'amabile, e caro lume, che Grazia si appella, senza di cui non risplende, il bello istesso non piace²⁹. In tal guisa adoprando si ricondusse la nobile arte della pittura a tale perfezione, e bellezza, che forse maggiore essa non l'ebbe negli antichi più colti tempi. E mentre in quella beata età Raffaello da Urbino, Michelangelo Bonaroti, il Correggio, Paolo Veronese, ed altri eccellenti e preclari ingegni in tante parti d'Italia con le maravigliose opere loro la faceano mirabilmente risplendere, non mancò pure allora chi la facesse egualmente rilucere anche in Friuli. È noto di qual chiarissimo lume fu ornata quest'arte dal nostro immortal Tiziano³⁰. Egli sovrano maestro con tanto ingegno, e con tale accortezza imitar seppe la natura, che pare di vedere nelle opere sue non già la imitazione di lei, ma essa medesima. Ivi spirano le immagini, vere, e non finte appaiono le carnagioni, si veggono fisionomie che innamorano, paesi che empiono di meraviglia e di piacere, e vi si trova condita ogni cosa di una certa naturale grazia più bella ancora della bellezza istessa, che ci fa in lui piacere anche ciò che per avventura non fosse d'intera aggiustatezza, tal che si può ben dire con tutta ragione, ch'egli

^a Salvator Rosa nella Satira terza intitolata la Pittura.

^a*Mille habet ornatus, mille decenter habet*³¹.

Alzarono nel tempo stesso in Friuli il grido di valenti dipintori Giovanni da Udine³², Pellegrino da S. Daniello³³ e Gio. Antonio Regillo detto il Pordenone³⁴. Il primo di essi oh quanto fu egli mai eccellente nelle sue grottesche! In queste tutto è grazioso, tutto spira eleganza e naturalezza. Sino nelle rozze figure de' satiri, de' fauni bicorni e delle ninfe silvestri egli piace, e diletta. La concordia, che splende nelle parti di que' corpi difformi e rende bella, e piacevole la istessa loro difformità.

Quanto poi fosse il valore di Pellegrino da S. Daniello, molto bene lo dimostrano le opere sue, che vanno in paragone con le migliori e più celebrate di quel tempo. Niente meno felice fu il Pordenone. Franco e bel disegno, vivezza d'espressione, leggiadria d'invenzione e naturalezza di colorito lo fanno degno di somma lode. Si conservano e si ammirano in varie città, così d'Italia che d'oltramonti, delle opere sue. Noi qui ne accennaremo alcune delle molte, che abbiamo in Friuli. In Pordenone sono opere di lui nella chiesa parrocchiale di S. Marco la palla dell'altar maggiore³⁵, l'altra di S. Giuseppe³⁶, e le immagini di S. Erasmo, e di S. Rocco, che si veggono sul muro della colonna posta in faccia alla cappella di S. Maria fuggiente³⁷. Nella chiesa di S. Francesco il santo all'altar maggiore sul muro³⁸, e in quella de' Cappuccini la palla di S. Gottardo³⁹. Era non ha gran tempo tutta le mentovata chiesa de' Cappuccini dipinta a fresco di sua mano. Ma furono da persona ignorante barbaramente distrutti così bei lavori⁴⁰.

E non si creda, che in questa contrada con la morte degli ora nominati grandi uomini venisse meno la gloria della pittura. Bella, e viva anche dopo di essi qui la mantenne la virtù degli insigni allievi loro, come nel tempo medesimo la mantennero pure e bella e viva nel rimanente d'Italia Giulio Romano, Guido Reni, i Carracci, il Barrocci ed altri del pari eccellenti ingegni, del cui valore chiara fama ancora risuona.

Tre scuole si vennero nel 1500 formando da nostri dipintori, cioè una da Tiziano, l'altra da Pellegrino da S. Daniello, e la terza dal Pordenone. Uscirono dalla scuola di Tiziano Orazio e Marco Vecelli, l'uno figliuolo, e l'altro nipote di lui⁴¹. Riuscì il primo così eccellente in fare ritratti, che alcuni di essi facilmente si credono di Tiziano medesimo. E Marco lavorò in Venezia opere grandi con molta lode. E fu pure di questa scuola Irene di Spilimbergo vergine nobilissima, e come scrive il Vasari^b *letterata, musica, ed incamminata nel disegno, la*

^a Tibullo lib. 4.

^b Volum. III. Part. 3.

quale morendo fu celebrata da tutte le penne degli Scrittori d'Italia⁴². Discepoli di Pellegrino furono Bastianello Florigorio⁴³, Giovanni Martini⁴⁴, Francesco Floriani⁴⁵, Luca Monverde⁴⁶ e Giorgio Liberale⁴⁷, che essendo tutti udinesi si veggono però in Udine di molte opere loro di assai bella maniera. Sono opere, per cagione di esempio, del Martini nel duomo la palla dell'altare di S. Marco Evangelista⁴⁸, e nella chiesa di S. Pietro Martire quella di S. Orsola⁴⁹, e del Florigorio è la palla grandemente apprezzata dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di S. Giorgio⁵⁰. Ha il Monverde una tavola di altare nella chiesa della Beatissima Vergine delle Grazie⁵¹. Il Liberale e 'l Floriani lavorarono con applauso anche in Vienna, ove lungo tempo si trattennero servendo l'uno di essi l'arciduca Ferdinando figliuolo dell'imperatore Ferdinando I, e l'altro l'imperatore Massimiliano II⁵². Furono poi delle scuola del Pordenone Giulio, Bernardino e Gio. Antonio Licinii⁵³, il primo de' quali lavorò in Venezia e in Augusta con tanta eccellenza che diede a più d'uno motivo di credere che nella invenzione e nel colorito egli superasse lo stesso maestro suo⁵⁴; furono assai valenti anche gli altri due, tal che molte delle opere loro credonsi uscite dalle mani del Pordenone. Allievi pure del Pordenone sono Giambattista Grassi⁵⁵, Gio. Maria Calderari⁵⁶, e Girolamo e Pomponio Amaltei⁵⁷. Opere del Grassi lavorate con molto buon gusto si veggono in Udine, in Gemona e altrove⁵⁸. Questo Grassi fu ancora valente architetto. La bella facciata della chiesa di S. Giacomo ed altre fabbriche di assai buona maniera, che adornano questa città, si credono opere sue⁵⁹. Le pitture a fresco della cappella destra di S. Maria fuggiente nel duomo di Pordenone sono del Calderari⁶⁰, che lavorò ancora delle tavole di altare in altre chiese dell'istessa città di Pordenone e di altri luoghi, e ne fece segnatamente una nella chiesa della villa di Pisincanna, la quale comunemente credesi essere di mano del Pordenone, dal che si può raccogliere qual fosse il valore di questo artefice⁶¹. Essa tavola di altare per altro è del Calderari, come lo indicano, per tacere d'altro, le seguenti lettere iniziali, che d'ordinario egli soleva mettere a piedi de' suoi lavori cioè I. M. P. F. che si leggono *Joannes Maria Portusnaonensis Faciebat*. Appresso le suddette lettere vi è anche l'anno in cui fu fatta, cioè 1542, in cui il Pordenone non era più tra vivi, essendo lui morto, come sopra si disse, nel 1539⁶². Poco lavorò Girolamo Amalteo essendo morto assai giovane, tuttavolta le poche cose che e' fece riuscirono di tale bellezza, che diedero occasione di scrivere a Girolamo Cesarini, che se fosse egli più lungo tempo vissuto, *non saria stato punto inferiore al Fratello* (Pomponio) *né a messer Tiziano, né forse al gran Pordenone istesso*⁶³. Pomponio all'incontro, ch'ebbe assai lunga vita, lavorò moltissimo. Nobile, grandiosa, corretta, e degna di lode quanto qualunque altra è la maniera di questo artefice. Le belle

opere sue facilmente si scambiano con quelle del Pordenone. E proseguì a fiore questa scuola eziandio negli allievi di esso Pomponio, di alcuni de' quali si fa dal qui sopra menzionato Cesarini onorevole ricordanza. *Si sa, che nel presente tempo, così il Cesarini, si ritrova Messer Sebastiano Seccante genero del detto Messer Pomponio, e similmente allievo suo, che nell'arte della pittura tiene il primo loco fra i pittori di Udine sì per la bella maniera, come anco per la gran diligenza, che usa in tutte le Opere sue, e di ciò fanno fede i bellissimoi quadri, che egli ha fatto nella Camera della Udienza nel Palazzo di sopra in Udine, e riuscirà forse ancora il primo Pittore d'Italia. Vi confesso, disse allora il Conte, e vi dico, che di bell'ingegno è anche dotato Messer Giuseppe Moretto similmente dell'Amalteo genero, ed allievo, che incomincia a farsi conoscere in questa bell'arte della pittura avendo egli dato principio a rinnovar le pitture del gran Palazzo di Venezia, che già poco fa sono state dalle fiamme consumate*⁶⁴. E non occupa certamente l'ultimo luogo tra i suddetti allievi di Pomponio Quintilia⁶⁵ figliuola di lui, della quale il lodato Cesarini così ragiona: *Quanto meritar dee Madonna Quintilia di esser lodata per il suo raro, e divino ingegno, che ben sapete voi Signori miei, quanto ella in pingere, e scolpire, e massime come è eccellente in far ritratti al vivo, e naturale*⁶⁶.

Benché poi ognuna di queste scuole il proprio suo stile avesse, sembra nondimeno, che tutte convenissero in certe particolarità, vale a dire nella rappresentazione del vero, in nobiltà d'idee, in grazia di colorito, in bellezza di volti, dalle quali si desume quale fosse in que' tempi il proprio carattere della scuola Friulana. E se talvolta si desidera in essa più corretto disegno e maggiore espressione di affetti, ciò per avventura addivenne, perché la medesima intenta principalmente ad imitare la natura, e ad esprimerla non si prese molto pensiero di studiare quanto di più perfetto fu di essa natura imitato nelle greche statue, che sono per altro il vero fonte, onde derivano bel disegno e scelta espressione. E in fatti nella scuola Romana, per cagione di esempio, che venne tra i marmi antichi educata, qual divina eleganza di forme, e qual viva espressione trionfar non si vede? Ma a questo qualunque siasi mancamento seppero ben supplire i nostri dipintori con la eccellenza, che dimostrarono nelle altre parti della pittura, e singolarmente nel comporre e maneggiare i colori, sicchè giunsero eglino a conseguire felicemente i principali fini, che si propone quest'arte, vale a dire ad ingannare l'occhio, a muovere il cuore ed a rappresentare il vero.

Non si vuol poi lasciare di qui notarvi, o signori, ciò che di questi nostri valenti pittori giudiziosamente osservò il dotto Vasari^a. *Pare, così scrive egli, che la*

^a Vite de' più eccellenti Pittori &c. Tomo II car. 265. Ediz. Rom. 1759.

Natura benigna, Madre di tutti, faccia alcuna fiata dono di cose rarissime ad alcuni luoghi, che non ebbero mai di cotali cose alcuna conoscenza: e che ella faccia anco talvolta nascere in un paese di maniera gli uomini inclinati al Disegno, ed alla Pittura, che senz'altri maestri imitando le cose vive, e naturali divengano eccellentissimi. E addiviene ancora spesso, che cominciando un solo, molti si mettono a fare concorrenza di quello, e tanti si affaticano, senza veder Roma, Firenze, o altri luoghi pieni di notabili pitture, per l'emulazione l'un dell'altro, che si veggiono da loro ancor opere meravigliose; le quali cose si veggiono avvenute nel Friuli particolarmente, dove sono stati a tempi nostri (il che non si era veduto in que' Paesi per molti secoli) infiniti Pittori eccellenti⁶⁷.

Tale era in quella stagione lo stato avventuroso della pittura in ogni parte d'Italia, quando nel secolo del 1600 trascurandosi lo studio della natura, e delle eccellenti opere di chi la seppe con somma lode imitare, e non ponendosi mente che a fantastiche idee, ed a strane e bizzarre invenzioni si venne di nuovo a togliere ad essa quella perfezione, e bellezza, che nel secolo innanzi con molta fatica ella si avea felicemente acquistato. Ma questo corrompimento, che per le istesse cagioni guastò pure nel tempo medesimo anche la poesia, e le altre belle arti, non fu di lunga durata, perciocché verso il terminare del medesimo secolo tornò a rivivere il buon gusto, e però di nuovo le antiche, e sane idee si destarono. Antonio Carnio⁶⁸, Pio Paolini⁶⁹ e Sebastiano Bombelli⁷⁰ tutti e tre pittori friulani di quel tempo, fanno con le opere loro indubitata testimonianza, che allora anche in questa parte erasi già tornato a dipingere con sano gusto. Non lavorò il Carnio che in patria, dipinse con lode il Paolini anche in Roma⁷¹, e Sebastiano Bombelli con i suoi eleganti e naturali ritratti, non che in Italia anche di là da' monti chiara fama acquistossi. E non mancano al Friuli nel presente secolo ancora de' valorosi pittori. Tra quelli che più non vivono, Daniele Bertoli⁷² e Paolo Paoletti⁷³ molto si distinsero. Si adoprò il Bertoli in quella specie di pitture, che da' greci si dissero monocromi, cioè unicolori, perché lavorate con un solo colore: e siccome in tali opere caricando più o meno il colore istesso a formare si vengono con bell'artificio i lumi, e l'ombre, e in conseguenza il tondo, e il rilievo, quindi elleno da noi si appellano chiariscuri⁷⁴. Ci sia lecito l'osservare qui di passaggio come i romani si valsero di ogni tinta per cotesti ingegnosi lavori trovandosi in Plinio ed in Quintiliano menzione di quelli, che *singulis coloribus* dipingeano⁷⁵. E vi riuscì esso Bertoli con grande felicità, ammirandosi ne' suoi lavori quelle grazie e bellezze che rendono le opere di tal sorta sommamente pregevoli. Egli menò la maggior parte della sua vita nella Imperiale Corte di Vienna, ove aggiunse splendore alla sua nobile famiglia, ed ove ebbe eguale alla virtù la fortuna. Imperciocchè non dispen-

sò l'imperatore Carlo Quinto tanti onori a Tiziano, quanti egli ne ricevette dall'imperatore Carlo Sesto e dalla augusta di lui figliuola Maria Teresa ora imperadrice regina, che volle da esso apprendere l'arte del disegno⁷⁶. Poche sono le opere che qui abbiamo di lui, tra queste vi è quella insigne, che nobilmente intagliata dalla perita mano del Zucchi ammirasi in fronte alla insigne opera *Delle Antichità d'Aquileia*, e il di cui originale si conserva a Meredo in casa de' signori conti Bertoli⁷⁷. Spicca in essa distintamente la felicità del suo ingegno, e quella somma intelligenza, ch'egli aveva in tutto ciò, che dà di più bello e perfetto quest'arte. Ad altre fatture attese il Paoletti, il quale tuttochè nato a Padova io ripongo tra i nostri per esser lui venuto in Friuli assai giovane, e per avervi dimorato tutto il tempo ch'e' visse. Egli quasi altro mai non dipinse che fiori e frutti, che da lui si espressero e rappresentarono con tanto nobile, graziosa e naturale maniera, che i lavori suoi per giudizio de' valentuomini se non superano, certamente uguagliano quelli di Daniello Segers⁷⁸ di Aversa, che in pitture di tal sorta fu eccellentissimo. In parecchi luoghi si veggono opere sue, ma le più belle e studiate si custodiscono da' signori conti Caiselli, che molti anni in casa loro con generosità lo mantennero⁷⁹. Non accade poi che de' viventi nostri dipintori io faccia parole: vi dirò bene, ch'eglino sono molti e alcuni di loro anche celebri in patria e fuori, e vi dirò, in oltre, che v'ha tra questi delle valorose donne, che si distinguono assai e che fanno onore a se stesse, al bel sesso e al suol natio. Onde nasce giusto motivo di credere, che così quelli, che queste siano per contribuire con le opere loro a conservare all'Italia il glorioso nome di vera inclita sede del buon gusto, e delle arti belle, le quali poiché in essa rinacquero vi fiorirono sempre, e tutt'ora fioriscono con perfezione. Né a lei contrastano tali insigni prerogative le colte nazioni oltramontane. Per accertarsene basta osservare quanto scrissero su questo proposito i chiarissimi autori del Dizionario Enciclopedico, i cui sentimenti io qui ponendo termine al mio discorso riferirovvi con le istesse loro parole: "Nous serions injustes (in tal guisa^a ragionano que' dotti ed ingenui scrittori) si a l'occasion du detail ou nous venons d'entrer, nous ne reconnoissons point ce que nous devons a l'Italie: c'est d'elle que nous avons reçu les sciences, qui depuis ont fructisie si abondamment dans toute l'Europe, c'est à elle fur tout, que nous devons les beaux arts, le bon gout, dont elle nous a fourni un grand nombre des Modeles inimitables"⁸⁰.

¹ Nella Prefazione di quella insigne opera.

NOTE

- ¹ La citazione deriva dalla I Epistola di Orazio ad Augusto (*Epistularum Liber II*, Epistulae 1). Forse questo riferimento è tratto da Vincenzo Gravina, *Della ragione poetica*, Roma, 1708, pp.135-136, dove lo stesso brano oraziano è impiegato per esaltare le arti del secolo di Augusto, passando di seguito ad illustrare la rinascita della lingua italiana.
- ² Il monastero benedettino di Santa Maria in Sylvis di Sesto al Reghena, fondato dai tre fratelli longobardi Erfo, Marco e Anto, è menzionato per la prima volta in un atto di dotazione del 762. Nell'abbazia sestense sono conservate importati pitture murali d'epoca medievale, tra cui il lacerto con l'*Arcangelo Michele* affrescato sulla facciata a sinistra della bifora, ora nella sala al piano superiore dell'atrio, datato alla seconda metà del secolo XII; mentre nella lunetta sopra il portale d'ingresso all'atrio sono raffigurati l'*Arcangelo Gabriele* e *San Benedetto e il drago*, databili agli inizi del secolo XIII. Forse Altan si riferiva ad essi, oppure all'ampia decorazione a fresco che si dispiega all'interno della chiesa, in particolare nell'abside, degli inizi del XIV secolo, di matrice giottesca (opera di uno o più stretti collaboratori di Giotto nelle imprese padovane degli Scrovegni e del Santo), che segna il primo importante e innovativo episodio della pittura trecentesca in Friuli. Per la storia dell'abbazia e delle sue decorazioni medievali si veda: *L'abbazia*, 1999; *L'abbazia*, 2001; TREVISAN, 2009; D'ATTANASIO, 2013, pp. 134-137; e STIVAL, 2014.
- ³ La figura dell'*Arcangelo Gabriele*, affrescata in una lunetta archiacuta sopra il portale d'ingresso all'atrio, è circondata da un'invocazione tratta da un inno agli angeli di Rabano Mauro, della prima metà del IX secolo: potrebbero essere proprio quei versi i «non oscuri indizi», che inducono Altan a datare a quello stesso secolo i dipinti ritenuti, per stato di conservazione e stile, i più antichi presenti nell'abbazia.
- ⁴ Si riferisce, verosimilmente, al celebre *Sacramentario fuldense* (Udine, Archivio Capitolare, 1), splendido manoscritto miniato realizzato a Fulda all'inizio dell'XI secolo. Quest'opera, insieme ad altre, passò dal Capitolo di Aquileia a quello di Udine nel 1751, in seguito alla soppressione del Patriarcato. Di esso Altan si era occupato anche in un'altra opera, *De Calendariis in genere, et speciatim de Calendario Ecclesiastico Dissertazio*, Venezia 1753, p. 374; in precedenza ne avevano parlato MADRISIO, 1737, p. 262, e MURATORI, 1748, II, p. 70. Su tale manoscritto si rinvia a BERGAMINI, in *Miniatura in Friuli*, pp. 2-8 (scheda n. 1); COMORETTO, 1988; e F. CRIVELLO, in *I libri dei patriarchi*, 2014, pp. 78-81 (con bibliografia precedente).
- ⁵ Il cardinale Giuseppe Maria Tomasi (Licata 1649 - Roma 1713) fu uno dei maggiori esponenti dell'erudizione ecclesiastica del proprio tempo, in particolare si dedicò alla storia della Chiesa e allo studio dei testi liturgici d'età medievale, soprattutto dei sacramentari. Certamente Altan, per sua formazione e interessi, conosceva le opere di Tomasi; tuttavia, nell'espressione di un simile apprezzamento forse non era indifferente la circostanza che il suo primo biografo sia stato il friulano Giusto Fontanini (FONTANINI, 1727). Sul Tomasi si veda: SCICOLONE, 1981; ANDREU, 1987.
- ⁶ La cripta della basilica di Aquileia custodisce un ciclo a fresco tra i più importanti della pittura Romanica. I dipinti, che rivestono per intero le volte e le pareti dell'ambiente (ora con ampie lacune), rivelano un complesso programma iconografico: al centro della volta della navatella centrale (probabilmente sopra l'altare delle reliquie) è raffigurata la *Vergine col Bambino* circondata dal *Tetramorfo* e i *Santi patroni di Aquileia*; sulle volte e in parte sulle lunette perimetrali, le *Storie dei santi Ermagora e Fortunato*; nelle lunette

- dell'emiciclo perimetrale, le storie della *Passione di Cristo* e la *Dormizione* della Vergine; gli *Apostoli*, i *Martiri aquileiesi* e altri *Santi e Confessori* nei trentadue pennacchi sopra le colonne; infine il finto velario in monocromo con scene 'profane' nello zoccolo dell'emiciclo. L'esecuzione di tali decorazioni, per le quali è stata proposta sia una collocazione successiva al 1177, sia una cronologia tra il quarto e il quinto decennio del XII secolo, probabilmente va anticipata ai primissimi decenni del XII secolo. Forse Altan ebbe notizia di questi dipinti da Gian Domenico Bertoli. Su di essi: DALE, 1997; MASON, 1998; MASON, 2001; MASON, 2009; COZZI, 2010; EXNER, 2010; NARDINI, 2010.
- ⁷ Sembra alludere alle decorazioni, della prima metà dell'XI secolo, nella chiesa dei Pagani (nella quale oggi si trovano solo pochi lacerti a motivi geometrici), struttura che collegava il Battistero con l'ingresso della basilica aquileiese, dov'erano presenti, nella cappella superiore, dipinti a fresco della prima metà dell'XI secolo, dedicati a particolari temi apocalittici, oggi perduti, ma testimoniati dai disegni settecenteschi dell'erudito Gian Domenico Bertoli, editi nelle sue *Antichità di Aquileja*, Venezia 1739, tra i quali, appunto, compare una *Crocifissione*, che presenta delle singolarità iconografiche. Per un'interpretazione di tali decorazioni rinviavo alla scheda di S. BLASON SCAREL, in *Poppone*, 1997, pp. 298-299.
- ⁸ Il riferimento è a un problema iconografico di notevole rilievo nell'ambito dell'erudizione sacra del XVII e XVIII secolo, la quale, basandosi soprattutto su testimonianze letterarie, si interrogava sul numero dei chiodi impiegati nella Crocifissione (tre oppure quattro?); il dibattito di carattere prettamente storico-religioso si spostò, quasi inevitabilmente, in ambito storico-artistico, in particolare grazie a Filippo Buonarroti, il quale nel 1716, osservava che l'uso di raffigurare il Cristo trafitto da tre chiodi era stato introdotto da Cimabue e Margaritone nel XIII secolo, quindi la presenza di quattro chiodi segnalava opere più antiche. Tale metodo di datazione fu ripreso da Scipione Maffei nella sua *Verona illustrata* del 1732. Infatti, Altan, nella nota al testo, richiama BUONARROTI, 1716, p. 264: «Io vado pensando, che l'uso odierno do fare all'immagini de' Crocifissi i piedi sovrapposti l'uno all'altro, e di rappresentargli confitti con un sol chiodo, s'introducesse intorno a i tempi della restaurazione delle arti, avendogli fatti in tal forma, fra l'altre, Cimabue, e Margaritone ne' loro gran Crocifissi dipinti»; e MAFFEI, 1732, III, p. 264: «dell'esser lavorata prima che Cimabue, e Giotto fiorissero, fa sicura fede il vedersi il Crocifisso con suppedaneo, e con quattro chiodi; poiché Cimabue, e Margheritone suo coetaneo lasciarono quell'antico modo, e per più graziosa attitudine sopraposero l'un piede all'altro, e gli fecero confitti da un chiodo solo: leggasi di ciò il Senator Bonarroti nella bell'opera sopra i Vetri Cimiteriali. Fu seguita dopo essi questa maniera da tutti, talché per argomento certo dell'essere un Crocifisso posteriore a tempi di Cimabue, suol prendersi da tutti gli eruditi l'essere espresso con tre chiodi soli, co' piedi l'un sopra l'altro».
- ⁹ Brano tratto da BALDINUCCI, 1681, I, p. 3 (dalla biografia di Cimabue).
- ¹⁰ Forse, in questo passo dedicato alla rinascita della lingua italiana, Altan riprende le teorie di Vincenzo Gravina, in GRAVINA, 1731, p. 76: «l'Italiana, la quale alla foggia della greca, e della latina da' Greci e latini professori, più che ogn'altra presente lingua fu coltivata per giudizio de' più savì si ristette, e si ritenne nel secolo di Dante, Petrarca, e Boccaccio, i quali alla maturità la condussero».
- ¹¹ Questo passaggio sembra derivare da Vasari, dall'*incipit* alla vita di Bramante (VASARI, 1568, IV, p. 437: «Di grandissimo giovamenti alla architettura fu veramente il moderno operare di Filippo Brunelleschi, avendo egli contraffatto e dopo molte età rimesse in luce l'opere de' più dotti e meravigliosi antichi. Ma non fu manco utile al secolo nostro

- Bramante, acciò, seguendo le vestigie di Filippo, facesse agli altri dopo lui strada sicura nella professione della architettura», e dalla biografia di Jacopo Sansovino (VASARI, 1568, VI, pp. 190-191, dove parla di Alessandro Vittoria), e pure da ALGAROTTI, 1763, p. 373: «Dietro al Brunelleschi e all'Alberti, che furono i primi a dar nuova vita all'architettura, vennero Bramante, Giulio Romano, il Sansovino, il Sanmicheli e il Palladio».
- ¹² Parafresi di un passo di BALDINUCCI, 1681, I, p. 28: «chi chiamasse o Cimabue, o Giotto molto meglio, ritrovatori della pittura, non errerebbe gran fatto, anzi per lui giudicherei, che fosse reso al merito il suo dovere; ritrovatori intendendo non assolutamente, e nel primiero significato, che è il mostrar cosa, che più non sia vista, il primo, ma nel secondo, perciocché essi furono i primi a dar lume, e crescer perfezione all'arte, che poi di mano in mano in così alto pregio sali, e cotanto chiara, ed onorata divenne».
- ¹³ Nella cappella di San Nicolò del duomo udinese, Vitale da Bologna, forse su commissione della Fraterna dei Fabbri, nel 1348-1349 – dopo i danni causato dal terremoto del gennaio 1348 – affrescò tre pareti, le vele della volta e lo spessore dell'arco d'accesso, illustrando un programma iconografico incentrato sulla figura del santo titolare, che prevedeva sulla parete di fondo *San Nicola in trono con i santi Ermacora, Fortunato, Cristoforo e Girolamo*, su quelle laterali *Storie e miracoli di san Nicola* (tra cui, sul lunettone della parete nord, i *Funerali del santo*). Queste decorazioni furono occultate e in parte distrutte nei primi decenni del Settecento e riscoperte solo nel 1911 (i *Funerali*) e 1953 (parti delle *Storie*). Per tali opere: SKERL DEL CONTE, 1991; CASADIO, 2003; CASADIO^A, 2009.
- ¹⁴ Riporta dal *De claris legum interpretibus libri quattuor* di Guido Panciroli (Reggio Emilia 1523 – Padova 1599), nell'edizione di Lipsia del 1721 (PANCIROLI, 1721, pp. 144-145). Oltre a Panciroli, gli affreschi nella cappella di San Nicolò sono ricordati nel manoscritto di Jacopo Valvasone di Maniago, redatto nel XVI secolo, edito solo nel 1857 (VALVASONE DI MANIAGO, 1857, p. 9), ma ampiamente divulgato e conosciuto anche in precedenza; e soprattutto da LIRUTI, 1760, pp. 272-273, il quale cita sia la descrizione di Panciroli sia le notizie di Valvasone di Maniago, ma ritiene che la decorazione sia stata eseguita ai tempi del patriarca Pagano della Torre.
- ¹⁵ Nel 1348-1349 Vitale da Bologna, su commissione del patriarca Bertrando, affrescò le pareti e la volta della cappella Maggiore del duomo di Udine, raffigurando: sulla parete di fondo dell'abside la *Crocifissione*, con ai lati l'*Annunciazione* e due figure di *Santi* o *Vescovi*, mentre nella sovrastante lunetta, entro un padiglione, l'*Incoronazione della Vergine*; nelle quattro vele della volta erano verosimilmente dipinte le figure degli *Evangelisti* in coppia con i *Padri della Chiesa*; sulla parete Sud, su cinque registri, quattordici *Storie del Vecchio Testamento* (dall'alto: la *Creazione di Eva*, la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, il *Lavoro dei Progenitori*, l'*Uccisione di Abele con Caino rimproverato da Dio*, l'*Uccisione di Caino da parte di Lamech*, *Noè entra nell'Arca*, il *Sacrificio di Isacco*, *Mosè e il Serpente di bronzo*, la *Caduta di Gerico*, *David e Golia*, la *Fuga di Assalonne*, il *Ritorno di Tobio*, *Susanna e i vecchi* e *Giuditta ed Oloferne*), invece nella zona inferiore, entro una nicchia *San Girolamo nel suo studio*; lungo la parete Nord, sempre su cinque registri, erano dipinti quattordici *Fatti del Nuovo Testamento* (dall'alto: la *Nascita di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli Innocenti*, la *Disputa nel Tempio*, le *Nozze di Cana*, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, la *Trasfigurazione*, l'*Entrata a Gerusalemme*, l'*Orazione nell'Orto degli Ulivi*, il *Bacio di Giuda*, la *Cattura di Cristo*, la *Flagellazione* e la *Salita al Calvario*). Le decorazioni trecentesche furono in parte occultate dagli stalli del coro ligneo secentesco o distrutte durante lavori effettuati nei primi decenni del Settecento, giungendo

a noi solo il primo dei cinque registri (salvo grazie agli stalli del coro), con sei episodi, mutili nella parte superiore. Gli affreschi superstiti sono stati riscoperti nel 1969 ed estratti dalle pareti, per essere collocati su pannelli, oggi conservati nel Battistero, entro il percorso del Museo del duomo: dalla parete Sud provengono quindi il *Ritorno di Tobio*, *Susanna e i vecchi* e *Giuditta ed Oloferne*; dalla parete opposta la *Cattura di Cristo*, la *Flagellazione* e la *Salita al Calvario*. Sulla decorazione vitalesca dell'abside: CASADIO, 2003; TOMASI, 2006; CASADIO^A, 2009. La lettera di Bertrando cui si fa riferimento è quella che il patriarca ha indirizzato, nel 1349 circa, al decano d'Aquileia Guglielmo di Enrigo da Cremona, in cui elencava quanto aveva realizzato con le relative spese, comprendendo pure gli affreschi nel duomo di Udine; la missiva è riportata in DE' RUBEIS, 1740, coll. 874-877. In aggiunta a tale fonte documentaria, la presenza di importanti decorazioni medievali nell'abside del duomo di Udine è menzionata in VALVASONE DI MANIAGO, 1857 (ma testo redatto nel XVI secolo), pp. 11-12, dov'è precisato che Bertrando: «fece dipingere la cappella maggiore per lui fabbricata, con tutta la Chiesa»; e da PALLADIO, 1660, I, p. 337, il quale riprende, quasi letteralmente, il testo precedente: «Fece Bertrando pure in Udine fabbricare e dipingere la Cappella Maggiore di quel Duomo».

¹⁶ Bertrand de Saint-Geniès, nato tra il 1280 e il 1285 in una nobile famiglia della Francia meridionale, docente di diritto canonico e membro della curia pontificia di Avignone, fu patriarca d'Aquileia dal 1334 al 1350, quando morì nel corso di una faida feudale; nel 1756 fu proclamato beato. Sulla sua figura e il ruolo di mecenate si veda TOMASI, 2006; e *Intorno al patriarca*, 2010.

¹⁷ Questo passo richiama un'analoga lamentela del marchese Maffei: «dalla trascuraggine de' Veronesi intorno al dar notizia, e al far memoria di quanto all'arti s'appartiene, impuntar dobbiamo l'esser rimasti ignoti i primi nostri, che la Pittura, e l'arti figurative richiamarono a nuovo lume», in MAFFEI, 1732, III, p. 275.

¹⁸ Il dipinto di cui parla Altan non è rintracciabile; tuttavia esso pare corrispondere a quello periziato da Giambattista e Domenico Tiepolo a Udine nel 1759, durante il processo per la beatificazione della terziaria domenicana Benvenuta Boiani (vissuta a Cividale tra il 1255 e il 1292, beatificata nel 1765; sulla quale si rinvia a TILATTI, 2006), descritto nel verbale in questi termini: «Tavola di pioppo di forte spessore, alta m. 1.45 e larga m. 0.55, terminante in alto a semicerchio, già pala dell'altar detto della B. Benvenuta nella chiesa dei PP. Domenicani di Cividale, poi conservata nel convento continuo; rappresenta Cristo a mezza figura con la croce dietro le spalle; rappresenta Cristo a mezza figura con la croce dietro le spalle; in basso si vede la B. Benvenuta con un flagello in mano, inginocchiata davanti un altarino dipinto a fianco, vestita in tonaca bianca con un velo bianco e raggi luminosi intorno al capo; nella predella tre formelle dipinte con altrettanti episodi della vita della Beata»; in merito, il parere di Giambattista Tiepolo era che «dalla composizione e da quello (che) si può rilevare dal rimanente della struttura del quadro, e per quello (che) si può scoprire, secondo il mio parere, giudico che detto quadro possa essere stato fatto verso gl'anni 1450 circa. Dell'autore di detto quadro non posso render conto», mentre Domenico riteneva «secondo la mia cognizione, che questo quadro sia, stato ritoccato, ma questo non pregiudica alla sua antichità, anzi li dà maggior forza, e credo possa esser stato fatto verso il 1500, denotandolo la composizione e impasto dei colori che si praticava allora [...] Non posso render conto dell'Autore, ma la figura si riconosce esser stata un'antica», in RIZZI, 1959-1960, pp. 240-241. Un'immagine simile a quella descritta nella perizia e da Altan è riprodotta da Francesco Zucchi in DE' RUBEIS, 1767 (antiporta).

- ¹⁹ Marco Basaiti (veneziano, di probabili origini albanesi, vissuto tra il 1470 circa e il 1530 circa), sul quale si veda: LUCCO, 1993; MOMESSO 1998; BIFFIS, 2013; e FOSSALUZZA, 2014, pp. 153-154.
- ²⁰ Su Andrea di Bertolotto o Bortolotto, detto Andrea Bellunello (Campedello, presso Belluno, 1435 circa – San Vito al Tagliamento, 1492-1494 circa), si segnala: FARISCO, 1993; *Andrea Bellunello* 1998; FRANCESCUTTI^B, 2008; CASADIO^B, 2009.
- ²¹ Riferisce fedelmente quanto edito in ORLANDI, 1753, p. 308: «Marco Basaiti dal Friuli dipinse con più dolce stile degli altri antichi, e diede una certa purità d'arie alle immagini dei Santi, che muove alla divozione. In Padova, in Venezia, e nei suoi contorni sono in essere opere sue, massimamente quella di Gesù Cristo al lido di Tiberiade, che chiama Pietro, et Andrea, collocata nella Certosa di Venezia, che tira tutta l'ammirazione a contemplarla: di questa tavola ne fanno menzione particolare il *Vasari*, ed il *Ridolfi par. I*, fol. 24».
- ²² Rinvia a VASARI, 1568, III, p. 624 (vita di Carpaccio). Il dipinto in questione è la *Vocazione dei figli di Zebedeo*, firmato da Basaiti e datato 1510, già sull'altare maggiore della Certosa di Sant'Andrea e ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, per il quale: OTTIERI, 1984. Di tale opera parlano anche RIDOLFI, 1648, I, p. 42, e ORLANDI, 1753, p. 308.
- ²³ L'opera cui si riferisce Altan non è identificabile e probabilmente era ormai dispersa quando egli scriveva, come sembra indicare la sua precisazione: «già esistente». Secondo BENEDETTI, 1957, p. 39, la tavola citata da Altan sarebbe l'antica pala dell'altare maggiore del duomo pordenonese, in seguito sostituita da quella di Pordenone, sulla quale sarebbe stato apposto il distico dedicato al pittore, attribuito al celebre poeta di origine vicentine Giovanni Stefano de' Valenti, detto Elio Quinzio Emiliano Cimbriaco, presente a Pordenone nel 1468 e dal 1483 al 1486. Invece, una fonte settecentesca, proveniente dal francescano Angiolgabriello di Santa Maria, ci informa che i versi di Cimbriaco in lode di Bellunello erano leggibili nella parte inferiore del perduto dipinto raffigurante il *Funerale della Vergine* e la sua *Assunzione*, del 1483, collocato sopra il sepolcro di Salomè di Raunach, moglie del capitano cesareo di Pordenone Federico Dürer, presso l'altare di San Biagio nel duomo: verosimilmente l'iscrizione poetica era collocata nella parte inferiore della tavola, insieme ai ritratti dei coniugi e di Cimbriaco; l'effigie di quest'ultimo è probabilmente quella tramandata dall'erudito friulano Giusto Fontanini (1666-1736), in un suo manoscritto, ora nella Biblioteca Nazionale Marciana. Per tale questione si rinvia alle analisi di FURLAN, 1993, p. 236; e la scheda di C. FURLAN, in *Gentilhomeni*, 2005, pp. 368-369. Forse, la notizia della tavola di Bellunello e dei versi che lo esaltavano giunse ad Altan attraverso Domenico Fontanini, il quale potrebbe avergli fornito quanto raccolto nei manoscritti dello zio Giusto.
- ²⁴ Riporta CESARINO, 1771, p. 76.
- ²⁵ Altan cita, con fedeltà letterale, quanto era stato espresso da Algarotti nel *Saggio sopra la pittura*: «Non sempre avviene che le figure a rappresentare si abbiano ignude; anzi il più delle volte il soggetto comporta che abbiano ad essere ricoperte del tutto, o almeno in gran parte, dalle vestimenta», in ALGAROTTI, 1763, p. 369.
- ²⁶ Gli esempi sull'abilità illusionistica di Apelle e Dentone sono ripresi da ALGAROTTI, 1763, pp. 349-350: «verità sì è che gli antichi praticavano l'arte di dipingere su per li muri prospettive, come anche oggigiorno si costuma; e nel teatro di Claudio Pulcro una ne fu condotta con tal maestria, che le cornacchie, animale non tanto goffo, credendo vere certe tegole ivi dipinte, volavano per sopra posarvisi; a quel modo che da certi gradini

- dipinti in una prospettiva dal Dentone fu ingannato un cane che, volendo salirgli in piena corsa, diede fieramente contro al muro, e nobiltà con la sua morte l'artificio di quell'opera». Anche la citazione in nota (che riporta il celebre passo presente in Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 23) è tratta dal *Saggio* di Algarotti (ALGAROTTI, 1763, p. 350).
- ²⁷ Nelle note al testo sono riportate citazioni da Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 96; e il commento di Giovanni Gaetano Bottari alla biografia di Michelangelo nelle *Vite* del Vasari, volume III, pubblicato a Roma nel 1760 (BOTTARI, 1760, pp. 252-253).
- ²⁸ Citazione tratta dalla *Satira terza intitolata la pittura* di Salvator Rosa, vv. 175-177; probabilmente, anche in questo caso, il passaggio è ripreso da ALGAROTTI, 1763, p. 375.
- ²⁹ Questo passo forse è ispirato da un brano del manuale del cappuccino Bernardo da Castelvetero, il *Direttorio mistico per li confessori* del 1757: «L'amor divino, se lo guardate alla luce del genio, e del capriccio, vi sembra orrido, e spaventoso; ma col lume della grazia è bello, ameno, dilettevole, e giocondo» (CASTELVETERO, 1757, p. 29); fu ripreso nelle *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, di Giambattista Verci, pubblicate nel 1775, dove leggiamo: «Finalmente diedero opera ad ornare, e ad abbellire ogni cosa con quell'amabile e caro lume, che Leggiadria e Grazia si appella, senza di cui nulla risplende, e il bello istesso non piace» (VERCI, 1775, p. 27).
- ³⁰ Per la questione della friulanità di Tiziano si veda: FURLAN, 2005; PASTRES^A, 2009.
- ³¹ Tibullo, *Elegie*, liber III, 8, 10.
- ³² Per il pittore, architetto e stuccatore Giovanni de' Ricamatori, o Ricamatore, detto da Udine (Udine 1487 – Roma 1561), si veda specialmente DACOS, FURLAN, 1987; FURLAN, 2008; e FURLAN^A, 2009. Su Giovanni da Udine Altan aveva certamente letta la biografia in VASARI, 1568, VI, pp. 447-456.
- ³³ Pellegrino da San Daniele, com'era detto Martino da Udine (Udine 1467 – 1547), per il quale: TEMPESTINI, 1979; *Pellegrino*, 1999; e la sintesi di BERGAMINI^C, 2009.
- ³⁴ Su Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone (Pordenone 1483/1484 – Ferrara 1539), soprattutto: FURLAN, 1988; COHEN, 1996; FURLAN, 2008; e FURLAN^B, 2009.
- ³⁵ Sull'altare maggiore del duomo di Pordenone, dedicato a San Marco, si trova tuttora la pala raffigurante *San Marco che consacra sant'Ermacora vescovo di Aquileia alla presenza dell'arcidiacono Fortunato e dei santi Giorgio, Girolamo, Sebastiano e Giovanni Battista*, eseguita da Pordenone nel 1533-1535 circa. Di essa aveva parlato RIDOLFI, 1648, I, p. 117. Forse Altan ebbe notizie su questa opera e altre del Pordenone, dal nobile pordenonese Ettore (o forse Ernesto) Mottense, il quale nel 1743 si era occupato di farla restaurare (FURLAN, 1993, p. 257). Su tale dipinto si veda: FURLAN, 1988, pp. 217-220; FURLAN, 1993, pp. 254-258; COHEN, 1996, II, 690-693.
- ³⁶ Si riferisce alla *Madonna della Misericordia*, pala che Pordenone eseguì nel 1515-1516 circa per il duomo di San Marco a Pordenone, dove tuttora si trova. Di questo dipinto aveva fatto menzione RIDOLFI, 1648, I, p. 117. Su di essa, specialmente: FURLAN, 1988, pp. 74-78; FURLAN, 1993, pp. 245-249; COHEN, 1996, II, pp. 536-538; e *Il restauro*, 2006.
- ³⁷ Nel duomo di Pordenone, su due lati del pilastro ottagonale di destra, di fronte all'ingresso della cappella Montemale-Mantica, il Pordenone affrescò, tra il 1513 e il 1518 circa, le immagini di *Sant'Erasmo* e *San Rocco*, quest'ultimo un autentico capolavoro e tradizionalmente considerato un autoritratto (inoltre, su un altro lato, in precedenza eseguì una *Madonna con Bambino*). Queste decorazioni erano state segnalate da RIDOLFI, 1648, I, p. 117; su di esse: FURLAN, 1988, pp. 56-57, 68-69; FURLAN, 1993, pp. 243-245; COHEN, 1996, II, pp. 530-532.

- ³⁸ Nel 1769 – due anni dopo la morte di Altan – la chiesa di San Francesco a Pordenone fu soppressa e le decorazioni a fresco dell'altare maggiore asportate (sulla soppressione si rinvia a FADELLI-METZ, 2007); di esse restano solo tre frammenti staccati, raffiguranti *San Francesco* (?), *Santo francescano e Frammento di mano*, ora proprietà di Banca FriulAdria di Pordenone-Crédit Agricole; per la loro attribuzione a de' Sacchis e datazione si veda FURLAN, 1984, pp. 99-101; FURLAN, 1988, pp. 120-121; COHEN, 1996, II, pp. 571-572. Prima di Altan quest'opera era stata ricordata da RIDOLFI, 1648, I, p. 118: «Per la Chiesa di San Francesco dipinse à fresco il Santo impresso dal Serafino delle divine cicatrici»; inoltre, il critico veneziano ricordava che il grande pittore eseguì «in altra Cappella sopra ad un'asse à oglio due figure di nostra Donna e di San Giovanni piangenti», riferendosi a due colossali figure sagomate, ora nel Museo Civico di Pordenone, già possedute da Fabio di Maniago (FURLAN, 1988, pp. 121-122; COHEN, 1996, I, pp. 220-221; FRANCESCUTTI^A, 2008).
- ³⁹ Nel 1525-1526 Pordenone eseguì la pala raffigurante *San Gottardo in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*, per la chiesa di San Gottardo, dei padri cappuccini, a Pordenone, in cui realizzò anche degli affreschi; l'edificio fu demolito nel 1812 e il dipinto ora si trova nel Museo Civico di Pordenone. Su di esso di rinvia a: FURLAN, 1988, pp. 142-143; COHEN, 1996, II, p. 605-608; e C. FURLAN, in *Il Museo*, 2001, pp. 94-95. La pala era provvista di predella, con episodi tratti dalla vita dei santi, di cui l'unico scomparto superstite è una tavoletta, trasportata su tela, con il *Miracolo di san Rocco*, conservata nell'Accademia Carrara di Bergamo (cfr. FURLAN, 1988, pp. 214-215; COHEN, 1996, II, p. 700-701), sulla quale si legge la data 1534, probabilmente in riferimento all'anno in cui l'opera fu collocata nella chiesa dei cappuccini. Della pala di San Gottardo, prima di Altan, parla RIDOLFI, 1648, I, p. 118.
- ⁴⁰ La decorazione a fresco che Pordenone realizzò per la chiesa di San Gottardo, dei cappuccini, a Pordenone, è stata distrutta in due riprese, nel 1810 e nel 1812, stando alla testimonianza di DI MANIAGO, 1999, I, p. 139; tuttavia, evidentemente, già all'epoca di Altan doveva essere gravemente compromessa. Su questi affreschi si veda FURLAN, 1988, pp. 142-143; COHEN, 1996, II, p. 740.
- ⁴¹ Orazio Vecellio (Venezia 1525-1576), figlio di Tiziano, per cui si veda *La bottega*, 2009. Marco Vecellio (Pieve di Cadore 1545 – Venezia 1611), figlio di un cugino di Tiziano, il quale, tra l'altro, ha operato pure per il territorio friulano, con un'*Annunciazione* nella chiesa dei Santi Pietro e Biagio a Cividale (1604), una pala raffigurante *San Tommaso d'Aquino* in San Pietro Martire a Udine (del 1605), e una *Madonna con Bambino con san Marco e un santo papa*, nella chiesa di Santa Maria al Tempio (delle Zitelle) a Udine. Su Marco si rinvia a S. CLAUT, in *La pittura*, 2001, p. 885.
- ⁴² Una lunga tradizione storiografica (che inizia in ambito artistico con VASARI, 1568, VI, p. 168) indica Irene di Spilimbergo (Spilimbergo 1538 – Venezia 1559) come un'allieva di Tiziano, il quale era amico di sua madre Giulia da Ponte; tuttavia, attualmente, non si conoscono dipinti a lei riconducibili con certezza. Su Irene si rinvia a CASADIO^P, 2009. La citazione è tratta dall'edizione delle *Vite* di Vasari a cura di Giovanni Gaetano Bottari, del 1760 (BOTTARI, 1760, III, p. 391).
- ⁴³ Sebastiano Florigerio (Conegliano 1500-1505 circa – ante 1564), per il quale: BERGAMINI^E, 2009; e FOSSALUZZA, 2014, pp. 148-152.
- ⁴⁴ Sul pittore e intagliatore Giovanni Martini (documentato dal 1498 al 1535), risulta fondamentale BERGAMINI, 2010.

- ⁴⁵ Per Francesco Floreani (Udine 1515 circa – 1595) si veda DONAZZOLO, 2009.
- ⁴⁶ Su Luca Monverde (documentato a Udine dal 1505 e morto prima del 1526), si veda CASADIO^C, 2009.
- ⁴⁷ Giorgio Liberale (Udine 1527 circa – 1580 circa), per il quale vedasi la sintesi in MAURUTTO, 2009.
- ⁴⁸ Nella cappella di San Marco del duomo di Udine si trova tuttora la pala di Giovanni Martini, eseguita nel 1501, che raffigura *San Marco in trono tra i santi Giovanni Battista, Stefano, Girolamo, Ernacora, Antonio abate e il patriarca Bertrando*. Il dipinto era stato citato da VASARI, 1568, IV, p. 426. Su questa pala si rinvia a BERGAMINI, 2010, pp. 72-81.
- ⁴⁹ Per la chiesa di San Pietro Martire a Udine, su commissione della confraternita di sant'Orsola, Giovanni Martini, tra il 1503 e il 1507, realizzò la pala di *Sant'Orsola*. Il dipinto nel 1811 fu smembrato, per cui il riquadro centrale, raffigurante *Sant'Orsola fra le vergini*, si trova ora nella Pinacoteca di Brera; mentre la cimasa, che mostra *San Domenico*, è conservata nei Civici Musei di Udine; infine, delle tre tavolette che componevano la predella, quella centrale, in cui è illustrato il *Martirio di sant'Orsola*, è stata segnalata in una collezione privata, invece le altre due sono considerate perdute. Di tale opera parla VASARI, 1568, IV, p. 426. Sulla pala e la sua storia rinviamo a BERGAMINI, 2010, pp. 87-90, 93 (dov'è riprodotta l'inedita tavoletta della predella), cui si aggiunge F. BORGO, in *Rinascimento*, 2010, pp. 135-138.
- ⁵⁰ Si tratta della pala sull'altare maggiore della chiesa di San Giorgio Maggiore a Udine, in cui Sebastiano Florigerio, nel 1529, ha raffigurato *San Giorgio e il drago*. Altan, potrebbe avere osservato il dipinto nella sua collocazione originaria, precedente alla costruzione della nuova chiesa, nel 1781; comunque, prima di lui, l'opera era stata menzionata in VASARI, 1568, IV, p. 427; e RIDOLFI, 1648, I, p. 132, e a tali fonti pare rifarsi. Per questa opera si veda POZ, 1989; e POZ, 2001.
- ⁵¹ La pala di Luca Monverde in Santa Maria delle Grazie a Udine, dove si trova tuttora, è datata 1522 e raffigura la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Rocco, Sebastiano, Gervasio e Protasio*. Il dipinto, l'unico assegnato con certezza a Monverde, era stato menzionato da VASARI, 1568, IV, p. 427; e RIDOLFI, 1648, I, p. 132. Su tale opera si veda soprattutto G. BERGAMINI, in *Fondazione*, 2003, pp. 222-224.
- ⁵² Notizie riprese da VASARI, 1568, IV, p. 428.
- ⁵³ I pittori veneziani, ma di origini bergamasche, Giulio (Venezia 1527 – 1591) e suo zio Bernardino Licinio (Venezia 1485-1490 – 1549 circa), in effetti, furono influenzati dall'opera di Pordenone (un ritratto eseguito da Bernardino, ora nella raccolta del duca di Northumberland ad Alnwick Castle, è a stato ritenuto di mano del friulano). Per altro, sulla scorta di quanto riportato in VASARI, 1568, IV, p. 428, cioè che il nome di Pordenone era «Giovanni Antonio Licinio, da altri chiamato Cuticello», e RIDOLFI, 1648, I, p. 113, «Dicesi che Gio: Antonio fosse di casa Sacchiense, benché si chiamasse il Licinio», Giulio e Bernardino Licinio sono stati a lungo ritenuti, erroneamente, parenti del pittore friulano (ad esempio in ORLANDI, 1753, pp. 100, 266, 312), sebbene lo stesso RIDOLFI, 1648, I, p. 134, dedichi un paragrafo a Bernardino, limitandosi a definirlo «imitatore del Pordenone». Su di essi si rinvia a VERTOVA 2005 (con bibliografia precedente). Invece, il riferimento a Giovanni Antonio Licinio sembra alludere ad Antonio Sacchiense, nipote di Pordenone (Pordenone 1522 circa – Como 1576), e come lo zio anch'egli pittore, attivo nella città natale fino al 1547 e poi a Milano e Como (cfr. BENEDETTI, 1977). Forse, la notizia dell'esistenza di un Giovanni Antonio Licinio pittore è giunta ad Altan dal cosiddetto *Transunto*

- Mottense*, ovvero una silloge, non più reperibile, di notizie sul de' Sacchis, tratte dagli archivi municipali di Pordenone, raccolte nel 1763 dal nobile locale Ernesto Mottense di Prata (1681-1780). In tale manoscritto, infatti, era presente anche un albero genealogico in cui è inserito un «Io: Antonius. *Sacchiensis pictor*», figlio di Bartolomeo, fratello di Giovanni Antonio, il Pordenone (il documento è riportato in DI MANIAGO, 1999, I, p. 260). Per le vicende del *Transunto Mottense* si veda la scheda di L. CARGNELUTTI, in DI MANIAGO, 1999, II, p. 120.
- ⁵⁴ Nel 1561 Giulio Licinio affrescò ad Augusta le facciate di due case del banchiere Hieronymus Rehlingen, entrambe distrutte. Tali decorazioni furono rese note da Sandrart nel 1675 (cfr. SANDRART, 1675-1679, p. 273).
- ⁵⁵ Si tratta di Giovanni Battista Grassi (Udine 1525 circa – 1578), per il quale si veda la sintesi in BERGAMINI^F, 2009. In ORLANDI, 1753, p. 275, Grassi è definito «scolare» di Pordenone.
- ⁵⁶ Su Giovanni Maria Zaffoni, detto il Calderari (Pordenone, 1495-1500 - 1563), considerato il «più pedissequo imitatore e seguace» di Pordenone (in FURLAN, 1993, p. 259), si veda FRANCESCUTTI^C, 2009 (con bibliografia precedente); e ROMANO 2012.
- ⁵⁷ Per Pomponio Amalteo e il fratello Girolamo rinviamo al commento delle *Memorie*.
- ⁵⁸ Indicazioni sui dipinti del Grassi sono presenti in RIDOLFI, 1648, I, p. 135-135; in ORLANDI, 1753, p. 275, e ZANON, 1764, pp. 371-372.
- ⁵⁹ La notizia che Grassi fosse anche architetto deriva da VASARI, 1568, IV, p. 428; ma tale attività non ha trovato riscontri. La facciata della chiesa di San Giacomo in Mercatounovo a Udine attribuita a Grassi si deve, in realtà, a Bernardino da Morcote (1525); la medesima inesatta assegnazione compare in uno scritto dell'economista udinese Antonio Zanon edito nel 1764 (ZANON, 1764, p. 372: «Di questo Giambattista Grassi può dirsi con probabilità che sia fattura la facciata della Chiesa di S. Giacomo, ed altre fabbriche, le quali ornano la nostra Città d'Udine»).
- ⁶⁰ Il Calderari nel 1554-1555 affrescò con *Storie della Vergine* la cappella Montereale Mantica nel duomo di Pordenone: Su tali decorazioni si veda soprattutto FURLAN, 1993, pp. 258-263; e MAGRI, 2012.
- ⁶¹ La *Natività con i santi Francesco, Gregorio (?), Floriano, Bernardino e un donatore*, della parrocchiale di Pescincanna (oggi in collezione privata), fu resa nota da RIDOLFI, 1648, p. 119, che l'assegna a Pordenone.
- ⁶² La segnatura, compresa la data 1542, riportata da Altan fu letta anche da DI MANIAGO, 1999 [ma 1842], I, p. 161; e da CAVALCASELLE, 1973 [ma 1876], pp. 99, 146; i quali confermano l'attribuzione a Calderari del dipinto di Pescincanna. Tuttavia, ormai scomparsa l'iscrizione, nel 1956 Italo Furlan propose, sulla base di un'analisi stilistica, di restituire la tela a Pordenone (FURLAN, 1956; e FURLAN, 1966, p. 17), ritenendola un'opera del 1514 circa; anche altri studiosi (GOI-METZ, 1971, pp. 139-140, nota 205; DELL'AGNESE TENENTE, 1972, pp. 41, 50 nota 10; FURLAN, 1988, pp. 152-153; COHEN, 1996, II, pp. 608-609; FRANCESCUTTI^C, 2009, p. 2613), concordano sull'autografia pordenoniana, posticipando però l'esecuzione al 1525 circa. Altri studiosi (G. BERGAMINI, in CAVALCASELLE, 1973 [ma 1876], p. 146, nota 281; CASADIO, 1988) ritengono, anche in considerazione delle gravi condizioni conservative della tela, di confermare l'assegnazione a Calderari avanzata dall'Altan. Un'ulteriore possibilità (espressa in FURLAN, 1988, p. 153), è che il dipinto sia stato effettivamente abbozzato da Pordenone, e ciò spiegherebbe l'eleganza della composizione e alcune tangenze con la produzione del maestro, ma lasciato incom-

piuto, per essere completato nel 1542 da Calderari, il quale nel consegnarlo alla parrocchia di Pescincanna avrebbe apposto la data e la propria sigla.

⁶³ Riporta da CESARINO, 1771, p. 51.

⁶⁴ Citazione tratta da CESARINO, 1771, p. 75.

⁶⁵ Per Quintilia, figlia di Pomponio e moglie di Giuseppe Moretto, della quale si hanno notizie dal 1541 al 1611, si rinvia a METZ, GOI, 2006, p. 99; e BERGAMINI^A, 2009, p. 241.

⁶⁶ Il riferimento è a CESARINO, 1771, p. 75; tuttavia il testo qui riportato, così come accaduto nelle *Memorie*, è in parte diverso da quello del Cesarino, il quale afferma: «quanto meritar dee Madonna Quintilla sua consorte d'esser lodata per il suo raro, e divino ingegno, che ben sapete voi Signori miei quanto ella sa pingere, e scolpire, e massime com'è eccellentissima in far ritratti in cera cavati dal vivo, e naturale».

⁶⁷ Citando dall'edizione delle *Vite* di Vasari data alle stampe da Bottari a Roma nel 1759 (BOTTARI, 1759, II, p. 265), Altan trascrive l'*incipit* della «Vita di Giovanni Antonio Licino da Pordenone e d'altri pittori del Friuli», ora in VASARI, 1568, IV, p. 425.

⁶⁸ Antonio Carneio (Concordia Sagittaria 1637 – 1692), per il quale rinviamo a: ANTONIO, 1995; BERGAMINI^C, 2009; e inoltre ALOISI, 2017.

⁶⁹ Di Pio Paolini sappiamo che è nato a Udine e morto a Messina nel 1692; attorno al 1678 si trasferì a Roma, dove fece parte dell'Accademia di San Luca fino al 1688.

⁷⁰ Per il ritrattista Sebastiano Bombelli (Udine 1635 – Venezia 1719), si veda quanto riassunto in BERGAMINI^B, 2009.

⁷¹ Paolini eseguì per la chiesa romana di San Francesco al Corso alcune tele da soffitto, raffiguranti le *Virtù teologali*; di esse parlano ORLANDI, 1753, p. 436; TITI, 1763, p. 473; e ZANON, 1764, p. 377.

⁷² Si riferisce a Daniele Antonio Bertoli (San Daniele del Friuli 1677 – Vienna 1743), per il quale si veda la sintesi in PASTRES^B, 2009.

⁷³ Sul pittore, specializzato in nature morte, Paolo Paoletti (Padova 1671 o forse 1660 circa – Udine 1735), rinviamo a ALOISI, 2001; VISENTIN, 2009 (con bibliografia precedente); CARNERA, 2010.

⁷⁴ Questo passaggio e quello successivo sulla pittura a monocromo sono tratti dalla *Verona illustrata* del marchese Maffei, dove leggiamo: «Singolare si rese ancora la nostra scuola in quella spezie di pitture, che si dissero da' Greci *monocromi*, cioè *unicolori*, non usando che un color solo: modo ingegnoso, che all'aria e alla pioggia resiste più, e in cui spicca la bravura del disegno, e il bell'artificio del fare i lumi, e l'ombre, e per conseguenza il tondo, e 'l rilievo, non altrimenti che caricando alquanto più, o alquanto meno il colore istesso, onde chiamiam tali opere Chiariscuri. Ne fece Apelle, come s'impara da Petronio Arbitrio, e Zeusi in bianco, come da Plinio. In Roma ne furono di rossi, e di neri, facendone menzione Orazio nelle Satire, e d'altre tinte, onde parlano Plinio, e Quintiliano di coloro, che dipingeano *singulis coloribus*» (MAFFEI, 1732, III, pp. 294-295).

⁷⁵ Altan richiama, seguendo l'esempio di Maffei (MAFFEI, 1732, III, p. 295), due celebri passi di Plinio e Quintiliano, relativi alle origini della pittura: «De picturae initii incerta [...] omnes umbra hominis lineis circumducta; itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat; duratque talis etiam nunc» (Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 15); e «Ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminenti ora alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 4, 46).

- ⁷⁶ All'inizio del Settecento Daniele Antonio Bertoli si trasferì a Vienna e nel 1707 entrò al servizio della corte imperiale come disegnatore, ottenendo nel 1710 da Giuseppe I la nomina a "disegnatore di corte", titolo che gli fu confermato da Carlo VI e mantenne fino alla morte. La sua attività era rivolta in particolare al disegno di costumi per il teatro di corte, nonché per feste e occasioni effimere; inoltre dava lezioni di disegno ai componenti della famiglia imperiale, tra i quali anche la giovane Maria Teresa. Gran parte di tali prove grafiche, a penna e acquarello, sono conservate nella Biblioteca Nazionale di Vienna. Sull'attività viennese di Bertoli si veda: SOMEDA DE MARCO, 1966-1969; ZAVA BOCCAZZI, 1983, pp. 38-39; e LUCCHESI, 2008. Il testo di Altan riprende le notizie presentate in ZANON, 1764, p. 377: «il Conte Daniele Bertoli, degno Fratello del lodato Conte Lodovico. Divenuto egli per proprio diletto eccellente Disegnatore, fu teneramente amato dall'Imperador Carlo VI insegnò il Disegno alle due Imperatrici Madre, e Figlia Regnante, e fu sempre in quella Imperial Corte molto onorato, è più familiarmente trattato da quel Monarca, di quello che sialo stato Tiziano alcun tempo in quella di Carlo V».
- ⁷⁷ Il riferimento è all'antiporta disegnata da Daniele Antonio, e inciso da Francesco Zucchi (Venezia 1692 - 1764), per il volume del fratello Gian Domenico Bertoli, *Antichità di Aquileja*, edito a Venezia nel 1740, anche se il frontespizio riporta la data 1739. L'informazione sulla presenza a «Mereto», cioè a Mereto di Tomba, presso la famiglia Bertoli dell'originale dell'antiporta, potrebbe essere giunta ad Altan direttamente da Gian Domenico (il quale era mancato nel 1763), oppure dal nobile sanvitese Rinaldo de' Renaldis, che in quella località spesso soggiornava, cui aveva richiesto notizie sulla pittura locale, come si evince da una lettera del de' Renaldis a Gian Giuseppe Liruti, inviata proprio da Mereto il 2 luglio 1764 (in Udine, Archivio di Stato, *Archivio Liruti*, b. 53, f. 2, c.29).
- ⁷⁸ Vuole alludere al pittore fiammingo Daniel Seghers (Anversa 1590 - 1661), specializzato in dipinti con fiori e ghirlande.
- ⁷⁹ Sul mecenatismo dei Caiselli e i rapporti con Paoletti si veda FURLAN, 1999.
- ⁸⁰ La citazione è tratta dal *Discours préliminaire*, nel I volume dell'*Encyclopédie*, 1758, p. XXV.

BIBLIOGRAFIA

- F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura* (1763), in *Illuministi italiani*, II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. BONORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 333-432.
- S. ALOISI, *Paolo Paoletti: pittore della natura morta. Due inedite nature morte e, forse, una piccola precisazione*, in «La Panarie», n. s. XXXIV, 130 (2001), pp. 87-89.
- S. ALOISI, *Il ruolo delle stampe nella produzione di Antonio Carneo*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 19 (2017), pp. 601-622.
- F. ALTAN, *De Calendariis in genere, et speciatim de Calendario Ecclesiastico Dissertatio*, Venezia, Remondiniana, 1753.
- Amalteo*, Catalogo della mostra (Pordenone, 1980), a cura di L. MENEGAZZI, Pordenone, Comune di Pordenone-Geap, 1980.
- Amaltheae favilla domus, un'antologia poetica da Paolo ad Aurelio Amalteo*, a cura di M. VENER, Pordenone, Accademia San Marco, 2016.
- Andrea Bellunello (1435 ca-1494 ca)*, Atti del convegno (Pordenone, marzo 1995), a cura di G. GANZER, s.l., Rolo Banca, 1998.
- F. ANDREU, *Pellegrino alle sorgenti: S. Giuseppe Maria Tomasi: la vita, il pensiero, le opere*, Roma, Curia Generalizia dei Chierici Regolari (Teatini), 1987.
- Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, Catalogo della mostra (Portogruaro, 1995), a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 1995
- F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I, Firenze, Santi Franchi, 1681.
- A. BENEDETTI, *Nota storica sull'attività del Bellunello in Pordenone*, in «Il Noncello», 8 (1957), pp. 37-43.
- A. BENEDETTI, *Antonio Sacchiense ditto il Moreto da Pordono*, in «Il Noncello», 45 (1977), pp. 219-240.
- G. BERGAMINI, *La pittura in Friuli al tempo dell'Amalteo, in Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 117-131.
- G. BERGAMINI^A, *Amalteo Pomponio, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 229-242.
- G. BERGAMINI^B, *Bombelli Sebastiano, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 508-511.
- G. BERGAMINI^C, *Carneo Antonio, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 655-660.
- G. BERGAMINI^D, *Diana Cristoforo, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 951-953.
- G. BERGAMINI^E, *Florigerio Sebastiano, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1113-1115.

BIBLIOGRAFIA

- G. BERGAMINI^F, *Grassi Giovanni Battista, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO e U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1336-1340.
- G. BERGAMINI^G, *Pellegrino da San Daniele (Martino da Udine), pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1967-1976.
- G. BERGAMINI^H, *Sebastiano Secante, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, p. 2326.
- G. BERGAMINI, *Giovanni Martini intagliatore e pittore*, Mortegliano, Parrocchia della SS. Trinità dei Santi Pietro e Paolo, 2010.
- A. BERTANI, *Gli affreschi di Pomponio Amalteo nella chiesa di S. Maria dei Battuti di San Vito al Tagliamento*, in «Il Noncello», 62 (1991), pp. 7-26.
- G. BERTOLI, *Le antichità di Aquileja profane e sacre, per la maggior parte finora inedite*, Venezia, Albrizzi, 1739.
- N. BIANCAT, *Il duomo di San Vito al Tagliamento. Cenni storici e guida alla visita*, San Vito al Tagliamento, Ellermani, 1996.
- M. BIFFIS, *Prima di Salviati. L'altare dei Frari, i procuratori di San Marco e un documento per Marco Basaiti*, in «Venezia Cinquecento», XXIII, 45 (2013), pp. 41-55.
- G. G. BOTTARI, *Giunta alle note del tomo secondo*, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, II, Roma, Pagliarini, 1759.
- G. G. BOTTARI, *Giunta alle note del tomo terzo*, in G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, III, Roma, Pagliarini, 1760.
- F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze, Stamperia di S.A.R., 1716.
- G. CAPODAGLI, *Udine illustrata da molti suoi cittadini così nelle lettere, come nelle armi famosi, e non tanto per dignità ecclesiastiche, e secolari, quanto per altre notabili condizioni insigni, e riguardevoli*, Udine, Schiratti, 1665.
- G. CARNERA, *Due inedite nature morte di Paolo Paoletti*, in «Ce fastu?», 86, 2 (2010), pp. 235-240.
- P. CASADIO, *Zaffoni, Giovanni Maria, detto il Calderari*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano, Electa, 1988, pp. 866-867.
- P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. P. FRATTOLIN, Atti del convegno (Villa Manin di Passariano, 13-16 novembre 2002), Udine, Forum, 2003, pp. 33-53.
- P. CASADIO, *La pittura murale di Pomponio Amalteo. Considerazioni su alcuni cicli ad affresco a conclusione delle ultime campagne di restauro*, in *Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 69-91.
- P. CASADIO^A, *Il cantiere di Vitale da Bologna (1348 - 1349) e la pittura friulana*, in *Arte in Friuli. Dalle origini all'età Patriarcale*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società Filologica Friulana, 2009, pp. 377-398.
- P. CASADIO^B, *Bellunello Andrea (Andrea di Bertolotto, A. di Bortolotto), pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 446-452.
- P. CASADIO^C, *Monverde (Monvert, Monteverde) Luca, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1728-1730.

BIBLIOGRAFIA

- P. CASADIO^D, *Spilimbergo (di) Irene, pittrice, letterata*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 2367-2370.
- P. CASADIO, R. PORTOLAN, *Il restauro degli affreschi della antica chiesa di Santo Stefano a Gleris, San Vito al Tagliamento*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 16 (2014), pp. 793-823.
- B. DA CASTELVETERE, *Direttorio mistico per li confessori*, Venezia, Occhi, 1757.
- G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. BERGAMINI, Udine-Vicenza, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Neri Pozza, 1973 [ms del 1876].
- G. CESARINO, *Dell'origine del Castello di S. Vito. Dialogo di M. Girolamo Cesarino. Con la descrizione di tutte le cose segnalate che vi sono; arricchito di varie Annotazioni, e di una Epistolare Dissertazione del Sig. Abate Federigo Altan de' conti di Salvarolo l'an. 1745*, in «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIII (1771), pp. 1-88.
- C. E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, I-II, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- A. COMORETTO, *Le miniature del Sacramentario fuldense di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1988.
- E. COZZI, *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia, storia, archeologia ed arte*, a cura di G. CUSCITO, T. LEHMANN (Atti della XL settimana di studi aquileiesi, 7-9 maggio 2009), *Antichità Altoadriatiche*, LXIX-2, Trieste, Editreg, 2010, pp. 489-520.
- N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine (1487-1561)*, Udine, Casamassima, 1987.
- Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, a cura di C. FURLAN, con la collaborazione di V. ROMANI (Pordenone, 2000), Milano, Electa, 2000.
- T. E. A. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997.
- G. F. B. M. DE' RUBEIS, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis, Argentinae [Venetiis] 1740 [1748]*.
- G. F. B. M. DE' RUBEIS, *Vita beatae Benvenute Bojanae*, Venezia, Simon Occhi, 1767.
- M. D'ATTANASIO, *Il Maestro del Coro Scrovegni e il suo corpus*, in «Arte medievale» s. IV, III (2013), pp. 121-144.
- L. DELL'AGNESE TENENTE, *Sull'attività giovanile del Pordenone: la formazione e le esperienze romane*, in «Arte Veneta», XXVI (1972), pp. 39-50.
- F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, [1842], edizione terza ricorretta e accresciuta, a cura di C. FURLAN, trascrizione di L. CARGNELUTTI, I-II, Udine, Forum, 1999.
- C. DONAZZOLO, *Florensi Francesco, pittore, intagliatore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1105-1109.
- Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers*, I, Lucques, Giuntini, 1758.
- M. EXNER, *La basilica di Aquileia: l'affresco absidale rivisitato*, in *La basilica di Aquileia, storia, archeologia ed arte*, a cura di G. CUSCITO, T. LEHMANN (Atti della XL settimana di studi aquileiesi, 7-9 maggio 2009), *Antichità Altoadriatiche*, LXIX-2, Trieste, Editreg, 2010, pp. 463-488.
- A. FADELLI, F. METZ, In articolo mortis. *Inventario dei bei della chiesa e del convento di San Francesco in Pordenone al momento della soppressione (1769)*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 9 (2007), pp. 37-78.
- E. FARISCO, *Andrea Bellunello da San Vito (1435 c. - 1494 c.). L'opera dei maestri e della scuola*, Udine, Del Bianco, 1993.
- Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, dieci anni 1992-2001 nel segno dell'arte*, a cura di G. BERGAMINI, Udine, Fondazione CRUP, 2003.

BIBLIOGRAFIA

- G. FONTANINI, *Difesa de' libri liturgici della Chiesa Romana, e della sacra persona del Venerabile Regolare, illustratore e divulgatore di essi*, Palermo, s.e., 1727.
- G. FOSSALUZZA, *Catalogo dei dipinti e delle incisioni*, in *Un Cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, Catalogo della mostra (Conegliano, 2014), a cura di G. RONAELLI, G. FOSSALUZZA, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 94-215.
- E. FRANCESCUTTI^A, *Conoscere il Pordenone: appunti sui recenti interventi di recupero e restauro delle opere friulane*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 10 (2008), pp. 293-298.
- E. FRANCESCUTTI^B, *Bellunello, Gianfrancesco da Tolmezzo, Giovanni Martini e Pellegrino da San Daniele: la pittura dell'età 'moderna' in Friuli*, in *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società Filologica Friulana, 2008, pp. 153-169.
- E. FRANCESCUTTI^C, *Zaffoni Giovanni Maria detto il Calderari, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 2613-2615.
- C. FURLAN, *Rivisitando il Pordenone: congetture, ipotesi, proposte*, in *Il Pordenone*, Catalogo della mostra, Villa Manin di Passariano 1984), a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 1984, pp. 48-148.
- C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988.
- C. FURLAN, «*Per dar maggiore vaghezza et splendore alla chiesa*». *La decorazione pittorica dalla metà del Quattrocento alla fine del Cinquecento*, in *San Marco di Pordenone*, a cura di P. GOI, Pordenone, Geap, 1993, pp. 228-273.
- C. FURLAN, *Mecenatismo artistico e collezionismo in Friuli tra Sei e Settecento: la famiglia Caiselli*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), a cura di L. PUPPI, Padova, 1999, pp. 239-245, ora in C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. CALLEGARI e P. PASTRES, Udine, Forum, 2007, pp. 63-73.
- C. FURLAN, *Tiziano nella storiografia artistica friulana tra Sette e Ottocento*, «Studi tizianeschi» 3 (2005), pp. 89-96, ora in C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. CALLEGARI e P. PASTRES, Udine, Forum, 2007, pp. 53-62.
- C. FURLAN, *Pomponio Amalteo, "pictor Sancti Viti"*, in *Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 13-67.
- C. FURLAN, *Qualche precisazione sulle vicende decorative della loggia municipale di Ceneda*, in *Il cielo, o qualcosa di più, scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Bertonselcello, 2007, pp. 91-96.
- C. FURLAN, *Il Pordenone e Giovanni da Udine: artisti friulani e «universali»*, in *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società Filologica Friulana, 2008, pp. 171-187.
- C. FURLAN^A, *Giovanni da Udine detto il Ricamatore, pittore, architetto*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1288-1296.
- C. FURLAN^B, *Sacchis (de') Giovanni Antonio, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 2204-2215.
- I. FURLAN, *Un problema di attribuzione: la Natività di Pescincanna*, in «Il Noncello», 7 (1956), pp. 39-58.
- I. FURLAN, *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone, Banca Popolare Cooperativa, 1966.

BIBLIOGRAFIA

- “Gentilhomoni, artieri e merchatanti”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell’Amalteo (1505-1588)*, Catalogo della mostra (Pordenone, 2005), a cura di M. D’ARCANO GRATTONI, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- Gian Domenico Bertoli e la cultura antiquaria del ’700, Atti del Convegno di Studi (Aquileia, 8-9 dicembre 2001), in «Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese», XI, 11 (2001).
- P. GOI, *Amalteaiana 10 con postilla*, in «Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali», 2 (1995), pp. 9-36.
- P. GOI, *Una data per Pomponio (ovvero Amalteaiana 12)*, in «Memorie Storiche Forogiuliesi», LXXXV (2005), pp. 315-324.
- P. GOI, *Documenti*, in *Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 253-271.
- P. GOI, F. METZ, *Alla riscoperta del Pordenone. Ricerche sull’attività di Giovanni Antonio da Pordenone in Friuli*, in «Il Noncello», 33 (1971), pp. 103-148.
- P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana, I*, in «Il Noncello», 45 (1977), pp. 195-218.
- P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana, II-III*, in «Il Noncello», 48 (1979), pp. 25-60.
- P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana, IV-V*, in «Il Noncello», 50 (1980), pp. 5-46.
- P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana, VI-VII-VIII*, in «Il Noncello», 51 (1981), pp. 173-190.
- V. GRAVINA, *Della ragion poetica libri due e della tragedia libro uno*, Roma, Gonzaga, 1708.
- I libri dei patriarchi. Un percorso nella cultura scritta del Friuli medievale*, a cura di C. SCALON, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Istituto Pio Paschini per la Storia della Chiesa in Friuli, 2014.
- Il Museo Civico d’Arte di Pordenone*, a cura di G. GANZER, Vicenza, Terra-Ferma, 2001.
- Il restauro della Madonna della Misericordia di Giovanni Antonio de’ Sacchis detto il Pordenone (circa 1483/1539)*, a cura di E. FRANCESCUTTI, Pordenone 2006.
- Intorno al patriarca Bertrando*, a cura di M. B. BERTONE, Udine, Forum, 2010.
- L’abbazia di Santa Maria di Sesto. fra archeologia e storia*, I, a cura di G. C. MENIS, A. TILATTI, Pordenone, GEAPrint, 1999.
- L’abbazia di Santa Maria di Sesto, l’arte medievale e moderna*, II, a cura di G. C. MENIS, E. COZZI, Pordenone, GEAPrint, 2001.
- La bottega di Tiziano*, a cura di G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, con M. MANCINI, A. J. MARTIN, Firenze, Alinari, 2009.
- La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, 2001.
- G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, I, Venezia, Modesto Fenzo, 1760.
- E. LUCCHESI, *Un cane alla corte imperiale di Vienna: i ritratti del «famoso Pattatocco»*, in «Italiens», 12 (2008), pp. 397-408.
- M. LUCCO, *A l’occasion de la redécouverte d’un tabelau du musée des Beaux-Arts, nouveau renard sur l’oeuvre de Marco Basaiti*, in «Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais», 1 (1993), pp. 3-37.
- G. F. MADRISIO, *Sancti Patris nostri Paulini Patriarchae Aquileiensis Opera*, II, Venezia, Pitteriana, 1737.
- S. MAFFEI, *Verona illustrata*, III, Verona, Vallarsi & Berno, 1732.
- S. MAGGIO, *Nobiltà della pittura, nobiltà di un pittore: il caso di Pomponio Amalteo*, in «Arte in Friuli arte a Trieste - AFAT», 26 (2007), pp. 65-74.
- G. MAGRI, *Cappella Montereale Mantica, affrescata dal Calderari negli anni 1554-1555 restauro pittorico degli affreschi*, in «la Loggia», 15, 16 (2012), pp. 5-12.
- M. MASON, *I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste: sulla trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, «Archivio Veneto», n.s., XXXIX, 2001 [ma 2002], pp. 29-44.

BIBLIOGRAFIA

- M. MASON, *Le pitture murali della cripta di Aquileia de lañ cultura artistica bizantina*, «I quaderni del M.Æ.S.», I, 1998, pp. 75-90.
- M. MASON, *La pittura romanica ad Aquileia e Concordia*, in *Arte in Friuli. Dalle origini all'età Patriarcale*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società Filologica Friulana, 2009, pp. 259-281.
- A. MAURUTTO, *Liberale Giorgio, disegnatore, incisore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1457-1460.
- F. METZ, *Il Duomo di San Vito al Tagliamento*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2007.
- F. METZ, P. GOI, Pomponii Amalthei alumnus. *Annotazioni sulla scuola sanvitese dell'Amalteo*, in *Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006, pp. 93-115.
- Miniatura in Friuli*, Catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, 1985), a cura di G. BERGAMINI, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1985.
- S. MOMESSO, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», 87/88 (1998), pp. 14-51.
- L. MURATORI, *Liturgia Romana vetus tria sacramentaria complectens, Leonianum scilicet, Gelasianum, et antiquum Gregorianum*, I, Venezia, Pasquali, 1748.
- R. NARDINI, *Affreschi di epoca gotica nella basilica di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia, storia, archeologia ed arte*, a cura di G. CUSCITO, T. LEHMANN (Atti della XL settimana di studi aquileiesi, 7-9 maggio 2009), Antichità Altoadriatiche, LXIX-2, Trieste, Editreg, 2010, pp. 521-543.
- Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009.
- P. A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, Contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura ed Architettiura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Pasquali, 1753.
- A. OTTIERI, *Laguna di Venezia, mare di Galilea: la Vocazione dei figli di Zebedeo di Marco Basaiti*, in «Artibus et Historiae», 9 (1984), pp. 77-89.
- G. F. PALLADIO, *Historie della Provincia del Friuli*, I-II, Udine, Schiratti, 1660.
- G. PANCIROLI, *De claris legum interpretibus libri quattuor*, Lipsia, Gleditschii, 1721.
- P. PASTRES, *San Vito al Tagliamento. Le chiese*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2006.
- P. PASTRES^A, *Tiziano friulano: storia di un dibattito critico tra campanilismo e ricerca d'identità*, in *Dolomites*, a cura di P. C. BEGOTTI e E. MAJONI, Udine, Società Filologica Friulana, 2009, pp. 365-380.
- P. PASTRES^B, *Bertoli Daniele Antonio, disegnatore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 467-468.
- P. PASTRES, *Qualche considerazione su Dell'origine del Castello di San Vito di Girolamo Cesarino e sulle notizie artistiche che riporta*, in *San Vit*, a cura di P. C. BEGOTTI e P. G. SCLIPPA, Udine, Società Filologica Friulana, 2010, pp. 203-212.
- Pellegrino da San Daniele 1547-1997*, Atti delle giornate di studio (San Daniele del Friuli, 12-13 dicembre 1997), a cura di A. TEMPESTINI, Udine, Forum, 1999.
- G. M. PILO, *Risarcimento per Giovanni Antonio Pordenone*, in «Paragone», 289, (1974), pp. 10-21.
- G. PIZZI, *Storia degli Amaltei*, Oderzo, Edizioni Becco Giallo, 1990.
- Pomponio Amalteo, Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano, Skira, 2006.
- Poppone, l'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, Catalogo della mostra (Aquileia, 1996-1997), a cura di S. BLASON SCAREL, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- A. POZ, *La pala udinese di San Giorgio e il drago, di Sebastiano Florigerio*, in «Ce fastu?», LXV, 1 (1989), pp. 41-58.
- A. POZ, *Sebastiano Florigerio pittore della pala udinese dei Santi Giorgio e Giovanni Battista, in La chiesa di San Giorgio Martire in borgo Grazzano. La parrocchia di S. Giorgio Maggiore in Udine nei secoli XVIII-XX e la sua chiesa dalla fondazione ai restauri del 1997-2001*, II, a cura di A. PERSIC, Udine, Parrocchia di San Giorgio Maggiore a Udine, 2001, pp. 147-160.
- C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D. VON HADELN, I-II, Berlin, Grote, 1914-1924.
- Rinascimento tra Veneto e Friuli 1450-1550*, Catalogo della mostra (Portogruaro, 2010), a cura di A. M. SPIAZZI, R. SANDRON, L. MAJOLI, Crocetta del Montello (Treviso), Terra Ferma, 2010.
- A. RIZZI, *I Tiepolo «critici d'arte»*, in «Arte Veneta», XIII-XIV (1959-1960), pp. 29-242.
- A. ROMANO, *Giovanni Maria Zaffoni detto il Calderari*, Pordenone, Euro 92, 2012.
- C. ROMANO, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli di Roma*, Roma, Bernabò, 1736.
- J. SANDRAT, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675-1679.
- T. SCICOLONE, *Il cardinale Giuseppe Maria Tomasi e gli inizi della scienza liturgica*, Roma, Studia Anselmiana, 1981.
- S. SKERL DEL CONTE, *Vicende degli affreschi di Vitale da Bologna nella cappella di S. Nicolò nel Duomo di Udine*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, Trieste, Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia, 1991, pp. 59-64.
- P. SOMEDA DE MARCO, *Il ritratto di un friulano alla corte di Vienna*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine», s. VII, VII (1966-1969), pp. 223-228.
- G. STIVAL, *L'abbazia di Santa Maria in Silvis di Sesto al Reghena*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2014.
- A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto «Pellegrino da San Daniele»*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 1979.
- A. TILATTI, *Boiani Benvenuta, beata*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 1. *In medioevo*, a cura di C. SCALON, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2006, pp. 165-173.
- F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma, Pagliarini, 1763.
- M. TOMASI, *Le souvenir de Saint-Pierre. Une hypothèse pour l'iconographie des fresques de Vitale de Bologne dans la collégiale d'Udine et le Patriarche Bertrand de Saint Geniès*, in *L'artist et le Clerc, commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV-XVI siècle)*, dir. F. JOUBERT, Paris, Pups, 2006, pp. 265-282.
- G. TREVISAN, *Sesto al Reghena e l'arte nelle abbazie*, in *Arte in Friuli. Dalle origini all'età Patriarcale*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società Filologica Friulana, 2009, pp. 303-317.
- J. VALVASONE DI MANIAGO, *Li successi della patria del Friuli sotto i Patriarchi d'Aquileia*, Milano, Lombardi, 1857.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. a cura di R. BETTARINI, P. BAROCCHI, I-VI - Testo, Firenze, Spes, 1969-1987.
- M. VENIER, *Aleandro Girolamo il giovane, poeta erudito*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 160-164.
- M. VENIER, *Nel laboratorio di Gian Giuseppe Liruti*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. DI BRAZZÀ, I. CALIARO, R. NORBEDO, R. RABBONI, M. VENIER, Udine, Forum, 2015, pp. 231-240.

BIBLIOGRAFIA

- G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia, Gatti, 1775.
- M. VISENTIN, *Paoletti Paolo, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009, pp. 1916-1917.
- A. ZANON, *Dell'agricoltura, dell'arti, e del commercio in quanto unite contribuiscono alla felicità degli Stati, lettere*, II, Venezia, Fenzo, 1763.
- A. ZANON, *Dell'agricoltura, dell'arti, e del commercio in quanto unite contribuiscono alla felicità degli Stati, lettere*, III, Venezia, Fenzo, 1764.
- F. ZAVA BOCCAZZI, *Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento*, in *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, a cura di G. ROMANELLI, Milano, Electa, 1983, pp. 25-88.
- R. ZOTTI, *Pomponio Amalteo pittore del sec. 16, sua vita, sue opere e suoi tempi. Studio artistico con illustrazioni, fac-simili e documenti*, Udine, Del Bianco, 1905.

INDICE DEI NOMI

In questo indice sono riportati i nomi presenti nei vari testi (bibliografia inclusa). Non compaiono i personaggi storici e i nomi presenti nei brani citati da Altan. Non è compreso il nome di Federico Altan, il quale è presente in ogni pagina del saggio introduttivo e dei commenti ai suoi testi.

- Agresta Nicolosa, 118.
Aleandro (Aleandri) Girolamo il Giovane, 114, 122.
Aleandro (Aleandri) Girolamo il Vecchio, 107, 114, 122.
Alessi Pietro Antonio degli, 115, 123.
Algarotti Francesco, 14, 37, 38, 39, 40, 41, 56, 57, 142, 144, 145,
Aloisi Stefano, 12, 55, 149.
Altan Antonio, 11.
Altan Mandricando, 27.
Amalteo Ascanio, 108, 118.
Amalteo Attilio, 107.
Amalteo Aurelio, 108.
Amalteo Cornelio, 107, 118, 122.
Amalteo Cornelio Paolo, 30, 107, 118.
Amalteo Elisabetta, 28.
Amalteo Francesco, 107, 118.
Amalteo Giovanni Battista, 107, 118, 122.
Amalteo Girolamo (pittore, fratello di Pomponio), 115, 119, 123, 136, 148.
Amalteo Girolamo (poeta), 107, 114, 118, 122.
Amalteo Marco Antonio, 30, 107, 118.
Amalteo Natalia, 30, 118.
Amalteo Pietro, 30, 107, 118.
Amalteo Pomponio, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 23-35, 53, 105-123, 136, 137, 148, 149.
Amalteo Quintilia, 28, 115, 123, 137, 149.
Amalteo Virginia, 118, 123.
Andreu Francesco, 44, 140.
Angela *quondam* Apollonio, vedova Rizzo, 118.
Angiolgabriello di Santa Maria, 144.
Anto, nobile longobardo, 140.
Apelle, 50, 133.
Asquini Girolamo, 22
Augusto Ottaviano, 127, 140.
Badile Antonio, 19, 116, 123.
Baldinucci Filippo, 14, 42, 128, 141, 142.
Barbaro Ermolao II, 27.
Barberini Antonio, 114.
Barberini Francesco, 114.
Barberini Taddeo, 114.
Barocchi Paola, 26.
Barocchi Federico, 135.
Bartolini Antonio, 21.
Bartuschat Johannes, 30.
Barzazi Antonella, 23.
Basaiti Marco, 49, 50, 131, 144.
Begotti Pier Carlo, 18, 27.
Bellini Giovanni, 51, 131.
Bellori Giovan Pietro, 14, 40, 54.
Bellunello, Andrea di Bertolotto, detto il, 15, 50, 131, 144.
Benedetti Antonio, 144, 147.
Benzoni Gino, 27.
Beretta Francesco, 18.
Bergamini Giuseppe, 9, 10, 15, 16, 20, 22, 57, 118, 123, 140, 145, 146, 147, 148, 149.
Bernabei Franco, 9.
Bernardino da Morcote, 15, 148.
Bernardo da Castelvetere, 37, 145.
Bertani Angelo, 33, 119.
Bertrando, patriarca e beato, Bertrand de Saint-Geniès, 45, 47, 48, 130, 142, 143.
Bertoli Daniele Antonio, 15, 56, 138-139, 149, 150.
Bertoli, famiglia, 139.
Bertoli Gian Domenico, 21, 43, 44, 56, 141, 150.
Bertoli Lodovico, 56, 150.
Bettarini Rosanna, 26.
Biancat Nicolò, 120.
Biffis Mattia, 144.

INDICE DEI NOMI

- Bini Giuseppe, 23.
 Blason Scarel Silvia, 141.
 Boccaccio Giovanni, 39, 129.
 Boiani Benvenuta, beata, 35, 49, 131, 143.
 Boillet Danielle, 13.
 Bombelli Sebastiano, 55, 138, 149.
 Bonora Ettore, 37.
 Borea Evelina, 40.
 Borghero Carlo, 48.
 Borgo Francesca, 147.
 Bortolotti Luca, 27.
 Boschini Marco, 40.
 Bottari Giovanni Gaetano, 14, 34, 55, 133, 145, 146, 149.
 Boyer d'Argens Jean-Baptiste, 41.
 Bramante Donato, 129, 141.
 Brazzà (di) Fabiana, 30.
 Brook Carolina, 17.
 Brugnoli Pierpaolo, 10.
 Brunelleschi Filippo, 129.
 Buonarroti (Buonarroti) Filippo, 44, 45, 128, 141.
 Caiselli, famiglia, 55, 139, 150.
 Calderari, vedi Giovanni Maria Zaffoni.
 Caliaro Ilvano, 30.
 Callegari Chiara, 9.
 Calogera Angelo, 9, 10, 11, 27.
 Capodagli Giovanni Giuseppe, 20, 108, 118.
 Caproni Attilio Mauro, 11.
 Capucci Martino, 10, 13.
 Cargnelutti Liliana, 15, 148.
 Carlo V d'Asburgo, 56, 139.
 Carlo VI d'Asburgo, 56, 139, 150.
 Carne Antonio, 55, 138, 149.
 Carnera Gianfranco, 149.
 Caroto Giovan Francesco, 19, 116, 123.
 Carpaccio Vittore, 144.
 Carracci Ludovico, 55.
 Carracci, famiglia, 135.
 Carriera Rosalba, 57.
 Casadio Paolo, 10, 46, 120, 142, 143, 144, 146, 147, 148.
 Casarsa Laura, 51.
 Cavalcaselle Giovanni Battista, 148.
 Ceolin Pietro, 11.
 Cesarino (Cesarini) Girolamo, 12, 21, 27-28, 51, 53, 112, 113, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 131, 136, 137, 144, 149.
 Chiusole Adamo, 11.
 Ciardi Roberto Paolo, 13.
 Cicero Fabio, 13.
 Cimabue, 42, 44, 45, 51, 127, 128, 129, 131, 141.
 Cimbriaco Elio Quinzio Emiliano, ovvero de' Valenti Giovanni Stefano, 50, 51, 144.
 Cinà Roberta, 11.
 Cino da Pistoia, 129.
 Claut Sergio, 146.
 Clemente VII papa, 108.
 Clemente XIII papa, 35.
 Cohen Charles E., 32, 118, 145, 146, 148.
 Coletto Aldo, 13.
 Colonna Girolamo, 11.
 Comoretto Achille, 140.
 Correggio, Antonio Allegri detto il, 29, 51, 108, 134.
 Cortenovis Angelo Maria, 21.
 Cozzi Enrica, 50, 141.
 Crivello Fabrizio, 140.
 Cuaz Marco, 10.
 Curti Girolamo, detto il Dentone, 38, 132.
 Curzi Valter, 17.
 D'Alembert Jean Baptiste, 41.
 Dacos Nicole, 145.
 Dal Pozzo Bartolomeo, 10.
 Dale Thomas E. A., 141.
 Dante Alighieri, 39, 46, 129, 133.
 D'Attanasio Marco, 140.
 Delfino o Dolfin Daniele, 112, 120.
 Dell'Agnese Tenente Luisella, 148.
 Delminio Giulio Camillo, 23.
 Di Lenardo Lorenzo, 23.
 Diana Cristoforo, 115, 123.
 Diderot Denis, 41.
 Donazzolo Cristina, 147.
 Dürer Federico, 144.
 Efro, nobile longobardo, 140.
 Erizzo Giacomo Maria, 120.
 Exner Matthias, 141.
 Fadelli Alessandro, 146.
 Faietti Marzia, 54.
 Falabella Susanna, 26.
 Farisco Elisabetta, 144.
 Ferdinando I d'Asburgo, 108, 136.
 Ferrari Stefano, 13.
 Floreani Francesco, 29, 52, 108, 136, 147.
 Florigerio Sebastiano (Bastianello Florigerio), 29, 52, 108, 136, 146, 147.

INDICE DEI NOMI

- Folin Marco, 27.
 Fontanini Domenico, 15, 24, 26, 50, 144.
 Fontanini Giusto, 23, 24, 26, 44, 50, 51, 140, 144.
 Fossaluzza Giorgio, 120, 144, 146.
 Fragonard Marie-Madeleine, 13.
 Francescutti Elisabetta, 144, 146, 148.
 Frangipane Pompeo, 23, 107, 118.
 Frattolin Maria Paola, 46.
 Furlan Caterina, 9, 10, 15, 16, 17, 21, 25, 26, 32, 33, 34, 55, 118, 119, 120, 121, 122, 144, 145, 148, 149, 150.
 Furlan Italo, 148.
 Ghirlandaio Domenico, 51, 131.
 Giotto, 42, 44, 127, 128, 129, 140.
 Giovanni da Udine, Giovanni de' Ricamatori, o Ricamatore, detto, 20, 25, 29, 52, 108, 118, 135, 145.
 Giulio Romano, Pippi Giulio, detto, 135.
 Giusa Antonio, 51.
 Giuseppe I d'Asburgo, 150.
 Goi Paolo, 28, 30, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 148, 149.
 Grasman Edward, 42.
 Grassi Giovanni Battista, 15, 20, 29, 53, 108, 136, 148.
 Grattoni d'Arcano Maurizio, 9.
 Gravina Vincenzo, 39, 140, 141.
 Griggio Claudio, 11.
 Grimani Antonio, 27.
 Grimani Giovanni, 27, 112.
 Grimani Marino, 119, 123.
 Guarienti Pietro, 20.
 Guglielmo di Enrigino da Cremona, 47, 130, 143.
 Guisa Enrico di, 27.
 Hadeln (von) Detlev Freiherrn, 20.
 Hendlery Sefy, 11.
 Ioly Zorattini Pier Cesare, 11.
 Jonietz Fabian, 42.
 Kris Ernst, 30.
 Kurz Otto, 9, 30.
 La Barbera Simonetta, 11.
 Labriola Ada, 43.
 Lanzi Luigi, 36.
 Lee Rensselaer Wright, 38.
 Leopoldo, imperatore, 108.
 Liberale Giorgio, 29, 52, 108, 136, 147.
 Lichtenstein Jacqueline, 11.
 Licinio Bernardino, 136, 147.
 Licinio Giovanni Antonio, 136, 147.
 Licinio Giulio, 136, 147, 148.
 Liruti Gian Giuseppe, 10, 15, 23, 30, 45, 46, 118, 142, 150.
 Loretelli Rosamaria, 48.
 Lowenthal David, 49.
 Lucchese Enrico, 150.
 Lucco Marco, 50, 144.
 Luigi XIV di Francia, 108.
 Lunardo dalla Motta, 30, 118.
 Madrisio Giovanni Francesco, 43, 140.
 Madrisio Lucrezia, 118.
 Madruzzo Ludovico, 27, 112.
 Maffei Scipione, 10, 14, 19, 23, 29, 36, 37, 41, 43, 44, 48, 55, 56, 123, 128, 141, 143, 149.
 Maggio Silvia, 31.
 Magri Giancarlo, 148.
 Majoni Ernesto, 18.
 Malvasia Carlo Cesare, 14, 42, 55, 132.
 Maniago (di) Fabio, 15, 18, 22, 146, 148.
 Mantegna Andrea, 51, 131.
 Marchi Gian Paolo, 14.
 Marco, nobile longobardo, 140.
 Margaritone d'Arezzo, 128, 141.
 Maria Teresa d'Asburgo, 139, 150.
 Marone Ippolito, 109, 119.
 Martini Giovanni, 29, 53, 108, 136, 146, 147.
 Mason Mara, 141.
 Massimiliano II d'Asburgo, 108, 136.
 Maurutto Alessandra, 147.
 Menegazzi Luigi, 121.
 Menis Gian Carlo, 50.
 Metz Fabio, 28, 120, 121, 122, 123, 146, 148, 149.
 Miarelli Mariani Ilaria, 17.
 Michelangelo Buonarroti, 51, 129, 133, 134, 145.
 Micheli Maria Elisa, 36.
 Mirlo Audrey, 41.
 Momesso Sergio, 144.
 Montanari Tomaso, 40.
 Monverde Luca, 52, 136, 147.
 Moretto Giuseppe, 28, 33, 53, 113, 115, 122, 123, 149.
 Moro Anton Lazzaro, 11.
 Moro Cristina, 21, 23.
 Mottense Ernesto, 15, 30, 107, 118, 145, 148.

INDICE DEI NOMI

- Mottense Ettore, 145.
- Muratori Ludovico Antonio, 14, 23, 29, 43, 55, 140
- Muschio Andrea, 114.
- Nardini Rachele, 141.
- Natali Giulio, 23.
- Niero Antonio, 10.
- Norbedo Roberto, 30.
- Nova Alessandro, 42.
- Omero, 133.
- Orazio Flacco Quinto, 14, 38, 127, 140.
- Orlandi Pellegrino Antonio, 14, 15, 20, 26, 50, 55, 131, 144, 147, 148, 149.
- Ottieri Alessandra, 144.
- Ottino Pasquale, 19, 116, 123.
- Palladio degli Olivi Giovanni Francesco, 17, 20, 47, 108, 118, 143.
- Panciroli Guido, 46, 129, 130, 142.
- Panza Pierluigi, 13.
- Paoletti Paolo, 55, 138, 139, 149, 150.
- Paolini Pio, 55, 138, 149.
- Parisi Pressice Claudio, 17.
- Pastore Stocchi Manlio, 13.
- Pastres Paolo, 9, 17, 21, 22, 27, 28, 36, 41, 57, 119, 120, 145, 149.
- Pavanello Giuseppe, 9.
- Pellegrino da San Daniele, Martino da Udine, detto, 36, 51, 52, 135, 136, 145.
- Perini Folesani. Giovanna, 10, 36.
- Perugino Pietro, 51, 131.
- Petrarca Francesco, 39, 46, 129,
- Pierguidi Stefano, 55.
- Pilacorte Giovanni Antonio, 119.
- Pinelli Antonio, 13.
- Pino Paolo, 26.
- Piva Chiara, 13.
- Pizzi Giancarlo, 118.
- Plinio il Vecchio, 14, 38, 56, 132, 133, 138, 145, 149.
- Pommier Édouard, 13, 34, 35.
- Ponte (da) Giulia, 146.
- Pordenone, Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il, 15, 20, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 34, 36, 51, 52, 53, 54, 108, 109, 116, 118, 119, 120, 135, 136, 137, 145, 146, 147, 148.
- Portolan Renato, 120.
- Potts Alex, 13.
- Poz Annamaria, 147.
- Previtali Giovanni, 17, 40, 43.
- Procaccioli Paolo, 16.
- Pujatti Giuseppe Maria, 21.
- Puller Pier Antonio, 122.
- Puppi Lionello, 10, 55.
- Quintiliano Marco Fabio, 14, 56, 138, 149.
- Quondam Amedeo, 16.
- Rabano Mauro, 140.
- Rabboni Renzo, 30.
- Raffaello Sanzio, 29, 108, 134.
- Raunach Salomè, 144.
- Renaldis (de') Girolamo, 22.
- Renaldis (de') Rinaldo, 45, 150.
- Reni Guido, 55, 135.
- Residori Matteo, 13.
- Ribezzi Tiziana, 16.
- Ridolfi Carlo, 14, 20, 24, 26, 29, 32, 33, 34, 50, 52, 53, 108, 111, 119, 120, 123, 144, 145, 146, 147, 148.
- Rizzi Aldo, 49, 143.
- Romagnani Gian Paolo, 14.
- Romano Anna, 148.
- Romano Casimiro, 118.
- Rosa Salvatore, 38, 134, 145.
- Rossi Pinelli Orietta, 13, 48.
- Rozzo Ugo, 11, 23.
- Rubeis (de'), Giovanni Francesco Bernardo Maria, 10, 23, 27, 47, 49, 143.
- Ruggeri Lucietta, 57.
- Sacchiense Antonio, 147.
- Sacchis (de'), Graziosa, 30, 118, 119.
- Sacomani Elisabetta, 34.
- Salmon Thomas, 18.
- Sandrart (von) Joachim, 148.
- Sangallo Giuliano, 129.
- Sansovino Jacopo, 129, 142.
- Santucci Anna, 36.
- Sartori Hoffmann Felicità, 57.
- Sbrojavacca Giovanni, 109.
- Sbrojavacca Orsina, 109, 118.
- Scalon Cesare, 11.
- Scatizzi Simona Selene, 38.
- Schlosser Magnino Julius, 9, 17.
- Scicolone Ildebrando, 44, 140.
- Sciolla Gianni Carlo, 13.
- Sclippa Pier Giorgio, 11, 12, 27, 45.
- Secante Giacomo, 123.
- Secante Sebastiano il Giovane, 53, 115, 123.

INDICE DEI NOMI

- Seghers Daniel, 55, 139, 150.
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, III conte di, 39.
 Sicca M Cinzia, 13.
 Skerl Del Conte Serena, 46, 142.
 Sohm Philip, 40.
 Someda de Marco Pietro, 150.
 Spagnolo Maddalena, 13.
 Spilimbergo (di) Irene, 52, 135, 146.
 Stival Giancarlo, 140.
 Struhal Eva, 42.
 Tartuferi Angelo, 43.
 Tempestini Anchise, 145.
 Tibullo, 14, 135, 145.
 Tiepolo Domenico, 49, 143.
 Tiepolo Giacomo, 28.
 Tiepolo Giambattista, 49, 143.
 Tilatti Andrea, 143.
 Titi Filippo, 149.
 Tiziano Vecellio, 17, 18, 29, 36, 51, 52, 56, 108, 134, 135, 139, 145, 146.
 Tomasi (Tommasi) Giuseppe Maria, 43, 44, 128, 140.
 Tomasi Michele, 143.
 Tormen Gianluca, 43.
 Torre (della) Pagano, 46, 142.
 Trevisan (Trivisano) Bernardo, 112, 120.
 Trevisan Gianpaolo, 140.
 Tropé Hélène, 13.
 Valvasone di Maniago Jacopo, 46, 47, 142, 143.
 Varchi Benedetto, 11.
 Vasari Giorgio, 14, 15, 19, 20, 26, 28, 29, 30, 34, 42, 50, 52, 53, 54, 108, 116, 118, 119, 123, 131, 135, 137, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149.
 Vecellio Marco, 52, 135, 146.
 Vecellio Orazio, 52, 135, 146.
 Venier Ippolita, 57.
 Venier Matteo, 30, 118,
 Venuti Ridolfino, 41.
 Verci Giambattista, 37, 145.
 Veronese, Paolo Caliari, detto il, 29, 51, 108, 116, 134.
 Vertova Luisa, 147.
 Villani Stefania, 27.
 Virgilio Marone Publio, 133.
 Visentin Martina, 149.
 Vitale da Bologna, 45-46, 48, 142.
 Vittoria Alessandro, 129, 142.
 Volpato Simone, 23, 24.
 Waschek Matthias, 13.
 Whistler Catherine, 54.
 Winckelmann Johann Joachim, 13, 35, 41.
 Zaffoni Giovanni Maria, detto il Calderari, 53, 136, 148, 149.
 Zanon Antonio, 14, 15, 18, 36, 44, 55, 56, 148, 149, 150.
 Zava Boccazzi Franca, 150.
 Zelotti Battista, detto Battista da Verona, 19, 116, 123.
 Zeusi, 50.
 Zotti Ruggero, 122.
 Zucchi Andrea, 34, 120.
 Zucchi Francesco, 49, 56, 139, 143, 150.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE OPERE
Non compaiono le opere presenti nei brani citati da Altan

ALNWICK CASTLE

Raccolta del duca di Northumberland
– Bernardino Licinio, *Ritratto*, 147.

AQUILEIA

Basilica patriarcale di Santa Maria Assunta
– *Affreschi* nella cripta, 44, 128, 140-141.
Battistero (chiesa dei Pagani)
– *Affreschi*, 44, 128, 141.

AUGUSTA

Casa del banchiere Hieronymus
– Giulio Licinio, *Affreschi*, 136, 148.

BERGAMO

Accademia Carrara
– Pordenone, *Miracolo di san Rocco*, 146.

CASARSA DELLA DELIZIA

Chiesa di Santa Croce
– Pomponio Amalteo, *Affreschi*, 32.

CASTIONS DI ZOPPOLA

Chiesa parrocchiale
– Pomponio Amalteo, *Affreschi*, 32.

CENEDA (VITTORIO VENETO)

Loggia municipale
– Pomponio Amalteo, *Affreschi*, 34, 112, 120.

CIVIDALE DEL FRIULI

Santi Pietro e Biagio
– Marco Vecellio, *Annunciazione*, 146.

Monastero domenicano

– *Tavola raffigurante la beata Benvenuta Boiani*, 49, 131, 143.

GLERIS DI SAN VITO AL TAGLIAMENTO

Chiesa di Santo Stefano
– Pomponio Amalteo, *San Cristoforo*, 34, 112, 120.

MERETO DI TOMBA

Casa Bertoli
– Daniele Antonio Bertoli, *Disegno*, 56, 139, 150.

MILANO

Chiesa di San Giorgio in Palazzo
– Marco Basaiti, *Compianto sul Cristo deposto*, 50.

Pinacoteca di Brera

– Giovanni Martini, *Sant'Orsola fra le vergini*, 147.

NEMI

Palazzo Frangipane-Braschi-Ruspoli, 118.

PESCINCANNA DI FIUME VENETO

Chiesa parrocchiale
– Pordenone (o Giovanni Maria Zaffoni, detto il Calderari), *Natività*, 53, 136, 148.

PORDENONE

Chiesa di San Francesco
– Pordenone, *Affreschi*, 135, 146.

Chiesa di San Gottardo (chiesa dei Cappuccini)

– Pordenone, *San Gottardo in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*, 52, 135, 146.

Duomo-concattedrale di San Marco

– Andrea Bellunello, *Dipinto*, 50, 131, 144.
– Calderari, *Storie della Vergine*, nella cappella Montereale-Mantica, 136, 148.
– Pordenone, *San Marco che consacra sant'Ermacora*, 135, 145.
– Pordenone, *Madonna della Misericordia*, 135, 145.
– Pordenone, *Sant'Erasmo e San Rocco*, 135, 145.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE OPERE

Museo Civico

- Pordenone, *San Gottardo in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*, 146.
- Pordenone, *Madonna e San Giovanni*, 146.

PORTOGRUARO

Duomo di Sant'Andrea

- Pomponio Amalteo, *Cantoria dell'organo*, 33, 112, 119-120.

PRODOLONE DI SAN VITO AL TAGLIAMENTO

Chiesa di Santa Maria delle Grazie

- Pomponio Amalteo, *Affreschi*, 32.

ROMA

Chiesa di San Francesco al Corso

- Pio Paolini, *Virtù teologali*, 149.

Palazzo Frangipane, 23, 107, 118.

Teatro Claudio Pulcro, 132.

SAN MARTINO AL TAGLIAMENTO

Chiesa parrocchiale di San Martino

- Pomponio Amalteo, *Cristo in gloria e i santi*, 33, 112, 120.

SAN VITO AL TAGLIAMENTO

Chiesa di San Gaetano da Thiene

- Pomponio Amalteo, *Dipinti*, 33, 114, 122.

Chiesa di San Lorenzo (dei domenicani)

- Pomponio Amalteo, *Martirio di san Pietro da Verona*, 33, 113, 122.
- Pomponio Amalteo e Giuseppe Moretto, *Madonna del Rosario*, 33, 113, 122.

Chiesa di Santa Maria dei Battuti

- Pomponio Amalteo, *Affreschi*, 28, 32, 33, 110-111, 119.

Chiesa di San Rocco

- Giuseppe Moretto, *Madonna con Bambino e santi*, 33, 113, 122.

Duomo di San Vito

- Pomponio Amalteo, *San Sebastiano tra santi*, 33, 110, 119.

- Pomponio Amalteo, *Portelle e cantoria dell'organo*, 28, 33, 112, 113, 120, 121.

- Pomponio Amalteo, *Resurrezione di Cristo*, 33, 113, 121.

- Pomponio Amalteo, *Deposizione dalla croce*, 33, 113, 121.

- Pomponio Amalteo e Giuseppe Moretto, *Madonna del Rosario*, 122.

- Pomponio Amalteo, *Pala*, 122.

Palazzo Altan, 12.

SESTO AL REGHENA

Chiesa abbaziale di Santa Maria in Sylvis

- *Affreschi*, 43, 128, 140.

- Marco Basaiti, *Compianto sul Cristo deposto*, 50.

SPILIMBERGO

Duomo

- *Affreschi* nell'abside, 48.

UDINE

Archivio Capitolare

- *Sacramentario fuldense*, 43, 128, 140.

Chiesa della Beata Vergine delle Grazie

- Luca Monverde, *Madonna in trono con il Bambino e santi*, 136, 147.

Chiesa di San Giacomo

- *Facciata*, 15, 136, 148.

Chiesa di San Giorgio Maggiore

- Sebastiano Florigerio, *San Giorgio e il drago*, 108, 136, 147.

Chiesa di San Pietro Martire

- Pomponio Amalteo, *Martirio di san Pietro da Verona*, 33, 122.

- Giovanni Martini, *Pala di sant'Orsola*, 108, 136, 147.

- Marco Vecellio, *San Tommaso d'Aquino*, 146.

Chiesa di Santa Maria al Tempio (delle Zitelle)

- Marco Vecellio, *Madonna con Bambino con san Marco e un santo*, 146.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE OPERE

Duomo cattedrale di Santa Maria Annunziata

- Vitale da Bologna, *Affreschi*, 45-47, 48, 129-130, 142-143.
- Giovanni Martini, *San Marco in trono tra santi*, 108, 136, 147.

Museo Civico

- Giovanni Martini, *San Domenico*, 147.

Museo del duomo

- Vitale da Bologna, *Affreschi*, 143.

VALVASONE

Duomo

- Pomponio Amalteo, *Pala d'altare*, 33, 112, 120.

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

- Giusto Fontanini, *Manoscritto*, 144.

Certosa di Sant'Andrea

- Marco Basaiti, *Vocazione dei figli di Zebedeo*, 50, 131, 144.

Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, 119.

Chiesa di Santo Stefano

- Pomponio Amalteo, *Battesimo di Cristo*, 25.

Gallerie dell'Accademia

- Marco Basaiti, *Vocazione dei figli di Zebedeo*, 144.

VIENNA

Biblioteca Nazionale

- Daniele Antonio Bertoli, *Disegni*, 150.

INDICE

Presentazione, di G. Bergamini	p. 5
P. Pastres <i>Introduzione agli scritti di Federico Altan sulla pittura friulana</i>	p. 7
Ritratti di pittori friulani	p. 59
F. Altan <i>Memorie intorno alla Vita, ed all'Opere dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo</i>	p. 105
F. Altan <i>Del Vario stato della pittura in Friuli Dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri</i>	p. 125
Bibliografia	p. 153
Indice dei nomi	p. 161
Indice dei luoghi e delle opere	p. 167

PUBBLICAZIONI
DELLA DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER IL FRIULI

- Carta politico-amministrativa della Patria del Friuli al cadere della Repubblica Veneta*, a cura di G. L. BERTOLINI e U. RINALDI, con premessa di P. S. LEICHT, Udine, Società Storica Friulana, 1913.
- Statuti di Udine del sec. XIV*, a cura di E. CARUSI e P. SELLA, Udine 1930.
- C. CECCHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI, I, Cividale*, Milano-Roma 1943.
- G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e Grado*, Udine 1957.
- C. MUTINELLI - P. PASCHINI - E. PATRIARCA, *San Daniele del Friuli nella storia e nell'arte*, Udine 1958.
- Atti del Convegno di Studi Longobardi*, (Udine-Cividale 15-18 maggio 1969), a cura di G. Fornasir, Udine 1970.
- Scritti storici in memoria di Paolo Lino Zovatto*, raccolti e presentati da A. TAGLIAFERRI, Istituto di Storia e Economia dell'Università di Trieste - Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Giuffrè Editore, Milano 1972.
- G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, Vicenza; Neri Pozza, 1973.
- M. BROZZI, *Il Ducato Longobardo del Friuli*, Udine 1975.
- P. S. LEICHT, *Il Parlamento della Patria del Friuli. Sua origine, costituzione e legislazione (1231-1420)*, (ristampa del volume, Udine, Accademia di Udine 1903), Udine 1975.
- Atti del Convegno per il centenario della nascita di Pier Silverio Leicht e di Enrico del Torso 1 - 3 novembre 1975*, (Udine, 1 novembre, Cividale del Friuli, 2 novembre, Udine, 3 novembre 1975), Udine 1977.
- Atti del Convegno sui problemi della ricostruzione del patrimonio storico-culturale del Friuli e sul recupero dei centri storici*, (Cividale, 21 novembre 1976), a cura di G. Fornasir, Udine 1977.
- S. STUCCHI, *Giovanni Battista Brusin «l'Aquileiese»*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine, Rotary Club di Udine, 1978.
- A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979.
- Atti del Convegno di Studio su Pio Paschini nel centenario della nascita 1878-1978*, (Udine, 23 settembre-Tolmezzo, 24 settembre 1978) a cura di G. FORNASIR, Udine s.d. [ma 1979].
- M. BROZZI, *Il Ducato Longobardo del Friuli*, II ed. a cura di G. Fornasir, Udine 1981.
- G. FORNASIR e C. MEDEOT, *Personalità Marianesi, Adamo Zanetti e Tita Falzari*, Udine 1982.
- Atti della cancelleria dei Patriarchi di Aquileia (1265- 1420)*, a cura di I. ZENAROLA PASTORE, Udine 1983.
- Studi Forogiuliesi in onore di Carlo Guido Mor*, a cura di G. FORNASIR, Udine 1984.
- Il Friuli degli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Udine, 3-4 novembre 1983), a cura di G. FORNASIR, Udine 1984.
- Indici delle Memorie Storiche Forogiuliesi (1905-1984)*, a cura di G. FORNASIR, Udine 1985.
- P. SARPI, *Venezia, il Patriarcato di Aquileia e le «giurisdizioni» nelle terre patriarcali del Friuli (1420-1620)*, a cura di C. PIN, Udine 1985.
- Manoscritti in scrittura latina in biblioteche friulane datati o databili*, a cura di G. M. DEL BASSO, 2 vol., Udine 1986.
- Miniatura in Friuli crocevia di civiltà*, Atti del Convegno a cura di L. MENEGAZZI, Introduzione di G. C. MENIS, Pordenone 1987.
- Statuti e legislazione veneta della Carnia e del Canal del Ferro (Sec. XIV-XVIII)*, a cura di G. VENTURA, 2 vol., Udine 1988.

- Atti del Convegno Internazionale di Studio su Paolino d'Aquileia nel XII centenario dell'episcopato*, (Gorizia e Cividale del Friuli, 10 ottobre 1987), a cura di G. Fornasir, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Istituto di Storia Sociale e Religiosa di Gorizia, Istituto «P. Paschini» per la Storia della Chiesa, 1988.
- M. Brozzi, *La popolazione romana nel Friuli Longobardo (VI-VIII sec.)*, Udine 1989.
- A. TAGLIAFERRI, *I Longobardi*, Udine 1990 (quaderno didattico).
- J. B. BRUSIN, *Inscriptiones Aquileiae*, 3 vol., Udine 1991.
- Ori e tesori d'Europa*, Atti del Convegno di Studio (Castello di Udine, 3-4-5 dicembre 1991), a cura di G. BERGAMINI e P. GOI, Udine 1992.
- Ori e tesori d'Europa. Dizionario degli Argentieri e degli Orafi del Friuli-Venezia Giulia*, a cura di P. GOI e G. BERGAMINI, Udine 1992.
- G. C. MENIS, *Ori e tesori del Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1992 (quaderno didattico).
- C. C. DESINAN, *San Michele Arcangelo nella toponomastica friulana. Problemi ed ipotesi*, Udine, Società Filologica Friulana - Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 1993.
- S. BERTOSSI, *Palmanova fortezza d'Europa*, Udine 1993 (quaderno didattico).
- Le origini dell'Abbazia di Moggio e i suoi rapporti con l'Abbazia svizzera di San Gallo*, Atti del convegno internazionale (Moggio, 5 dicembre 1992), Udine 1994.
- Gli Avari un popolo d'Europa*, a cura di G. C. MENIS, Udine 1995.
- G. PRESSACCO, *Tropi, prosule e sequenze del messale aquileiese*, Udine 1995.
- Indici delle Memorie Storiche Forogiuliesi. Supplemento I (1985-1994)*, a cura di G. FORNASIR, Udine 1995.
- P. S. LEICHT, *Studi Longobardi*, Udine 1996.
- Il Patriarcato di Aquileia tra Riforma e Controriforma*, Atti del Convegno di Studio (Udine, 9 dicembre 1995), a cura di A. DE CILLIA e G. FORNASIR, Udine, Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 1996.
- T. VENUTI, *Vodolrico d'Attens, conte di Attimis, Magravio di Tuscia e Vicario imperiale*, Udine 1996.
- P. FORAMITTI, *Napoleone e Campoformido 1797. Armì, diplomazia e società in una regione d'Europa*, Udine 1997 (quaderno didattico).
- G. FORNASIR, *La Deputazione di Storia Patria per il Friuli. Tra storia e cronaca*, Udine 1997.
- XII centenario del Concilio di Cividale (786-1996) Convegno storico-teologico. Atti*, Atti del Convegno (Cividale del Friuli, 18-19-20 settembre 1996), a cura di S. PRUSSI, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Facoltà teologica dell'Italia settentrionale, 1998.
- Il registro battesimale di Gemona del Friuli 1379-1404*, a cura di F. DE VITT, Udine 2000.
- S. TAVANO, *Aquileia i Patriarchi e l'Europa* Udine 2000 (quaderno didattico).
- Aquileia e il suo Patriarcato*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Udine, 21-23 ottobre 1999), a cura di S. TAVANO - G. BERGAMINI - S. CAVAZZA, Udine 2000.
- G. ASQUINI, *Notizie dei pittori del Friuli*, a cura di P. PASTRES, Udine 2002.
- G. FORNASIR, *Storia di Cervignano*, Udine 2003.
- Studi friulani*, a cura di G. BERGAMINI e G. ELLERO, Udine 2005.
- San Floriano di Lorch*, Atti del Convegno internazionale di studio (Tolmezzo 6 ottobre e 5 dicembre 2003), a cura di G. BERGAMINI e A. GERETTI, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Comitato di San Floriano, Milano, Skira editore, 2004.
- Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 1. Il Medioevo*, a cura di C. SCALON, Università degli Studi di Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Udine, Forum editore, 2006.
- G.T. Faccioli - A. e V. JOPPI, *Chiese di Udine*, a cura di G. BERGAMINI, P. PASTRES e F. TAMBURLINI, Udine 2007.
- L. LANZI, *Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, a cura di P. Pastres, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, 2009.

- Memorie Storiche Forogiuliesi*. Indice dei volumi I-XXX, a cura di A. M. MASUTTI, Udine 2009.
- Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum editore, 2009.
- Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMINI, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Università degli Studi di Udine-Forum editore, 2011.
- Memorie Storiche Forogiuliesi*. Indice dei volumi XXXI-LX, a cura di A. M. MASUTTI, Udine 2013.
- I libri dei Patriarchi. Un percorso nella cultura scritta del Friuli medievale*, a cura di C. SCALON, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Istituto Pio Paschini per la Storia della Chiesa in Friuli, 2014.
- L. CARGNELUTTI, G. BERGAMINI, A. FRANGIPANE, *Gli Antonini, cittadini di Udine, signori di Sacileto (secoli XV-XX)*, con saggio introduttivo di L. CASELLA, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Gaspari editore, 2016.
- Dalla polvere la luce. Arte sacra nel terremoto 1976.2016*, a cura di D. NOBILE e P. PASTRES, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo, 2016.
- Memorie Storiche Forogiuliesi*. Indice dei volumi LXI-LXXXVIII, a cura di A. M. MASUTTI, Udine 2016.
- Friuli 1866. Documenti, fonti e cronache sull'unione al Regno d'Italia*, a cura di P. PASTRES, Udine 2017.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
presso la LithoStampa - Pesian di Prato (Ud)