



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

## ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

### Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

L'Ecclesia Sanctae Mariae de Utino al tempo del patriarca Bertrando: nuove proposte per lo spazio liturgico, tra architettura e decorazione

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Massaccesi, F. (2021). L'Ecclesia Sanctae Mariae de Utino al tempo del patriarca Bertrando: nuove proposte per lo spazio liturgico, tra architettura e decorazione. Roma : Viella.

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/862115> since: 2024-05-14

*Published:*

DOI: <http://doi.org/>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Fabio Massaccesi

## La collegiata di Santa Maria Maggiore di Udine: spazio liturgico, architettura e decorazione al tempo del patriarca Bertrando

Il carattere interdisciplinare di questo volume, dedicato al patriarcato di Aquileia,<sup>1</sup> voluto dai due curatori – Zuleika Murat e Paolo Vedovetto – è la gradita occasione per rendere note alcune mie prime parziali ricerche sulla collegiata di Santa Maria di Udine, oggi duomo della città (Fig. 1, **BN**).

Un complesso che ancora reca le tracce del suo passato medievale, in parte affogato nei rifacimenti sei-settecenteschi, e di cui si cercherà di indagare la disposizione degli spazi interni entro il 1350 (anno dell'omicidio del patriarca Bertrando di Saint-Geniès),<sup>2</sup> con uno sguardo focalizzato sulla struttura della tribuna (il santuario) e sulla decorazione, eseguita da Vitale da Bologna, nonché sull'individuazione del basso-coro dei canonici e del suo relativo smantellamento; non senza in ultimo tralasciare un approfondimento sugli arredi e formulare alcune prime ipotesi circa il posizionamento della trave della gloria e del suo spostamento. Se è da sempre assodata la centralità che l'*Ecclesia sanctae Mariae* doveva giocare all'interno delle strategie patriarcali, non sarà così pleonastico chiedersi come fossero disposti gli spazi interni, anche in funzione della presenza del patriarca.

Ma andiamo con ordine.

Desidero ringraziare il direttore del Museo del Duomo-Cattedrale di Udine, Maria Beatrice Bertone, che mi ha fornito alcune delle fotografie, qui pubblicate, agevolandomi inoltre nei sopralluoghi in chiesa e nei depositi e il personale dell'Archivio diocesano e della sezione manoscritti e rari della Biblioteca civica "Vincenzo Joppi" e Bartoliniana di Udine. Su alcuni aspetti, tutt'ora in corso di indagine, ringrazio l'amico Luca Mor, Gianluca del Monaco e in particolare gli stessi curatori del volume per i proficui scambi d'opinione e suggerimenti.

1. *Il patriarcato di Aquileia: uno stato nell'Europa medievale*, a cura di Paolo Cammarosano, Udine, Casamassima, 1999. Per ulteriori aggiornamenti bibliografici si rimanda ai contributi in questo stesso volume.

2. Il patriarca venne ucciso in un agguato alla Richinvelda a Spilimbergo: Pier Silverio Leicht, *La rivolta feudale contro il patriarca Bertrando*, in «Memorie storiche forogiulienesi», XLI (1954-1955), pp. 1-94.

## Ecclesia Sanctae Mariae de Utino

Il nostro orizzonte degli eventi è quel tempo in cui Santa Maria di Udine è protagonista di alcune scelte strategiche da parte del patriarca Bertrando di Saint-Geniès,<sup>3</sup> che dal 1334 aveva ricoperto tale carica, per volere del pontefice caorsino Giovanni XXII. Un lasso di tempo che si chiude con il suo omicidio nel 1350, coincidente con l'avvio della sua *fama sanctitatis* ad opera del successore Nicolò di Lussemburgo.<sup>4</sup>

Il segno dell'interessamento di Bertrando all'edificio è esplicitamente dichiarato da egli stesso al Capitolo di Aquileia, nella missiva inviata al decano Guglielmo Mairano da Cremona<sup>5</sup> – per la quale oggi possiamo avvalerci anche della preziosa trascrizione di Emanuela Tabiadon<sup>6</sup> – e scritta a fine 1348 o inizi del 1349, poco prima del tragico assassinio, al fine di rendicontare e ricordare i lavori, le spese, le tribolazioni e i pericoli sostenuti non certo per tornaconto personale, come tiene lui stesso a precisare: «recordare fili Decane et in mente revolve quales et quantos labores, tribulationes, expensas et pericula sustinumus non thesaurizando nobis».<sup>7</sup>

Tra le innumerevoli attività, Bertrando sente l'obbligo di dichiarare la spesa di «plus quam quadriginta marchis» per la pittura «Cappellae Ecclesiae Sanctae

3. Bertrando di Saint-Geniès avrebbe ricoperto la carica di patriarca della sede metropolitana aquileiese, vacante dal 1332, a partire dal 1334 per volere del pontefice caorsino Giovanni XXII, fino al suo assassinio nel 1350. Si veda per maggiori informazioni: Andrea Tilatti, *Principe, vescovo, martire e patrono: il beato Bertrando di Saint-Geniès patriarca di Aquileia (1350)*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXVII (1991), pp. 413-444; Idem, *Bertrand de Saint-Geniès*, in *Bertrand de Saint-Geniès. Patriarca d'Aquileia*, atti del convegno (Udine, 1997), in «Società filologica friulana Graziadio I. Ascoli», 75 (1999), pp. 37-50 (con ampia disamina della documentazione e delle fonti e della bibliografia precedente); Giordano Brunettin, *Bertrando di Saint-Geniès patriarca di Aquileia (1334-1350)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2004; Idem, *Bertrand de Saint-Geniès*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXIX, Roma, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bertrand-de-saint-genies\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bertrand-de-saint-genies_(Dizionario-Biografico)) (20 gennaio 2021). Da segnalare anche: Maurizio d'Arcano Grattoni, Caterina Furlan, «Largamente spendeva in conservazione, adornamento e splendore della sua Chiesa». *La committenza di Bertrando*, in *L'arca del Beato Bertrando*, a cura di Paolo Casadio, Caterina Furlan, Udine, Forum 2004, pp. non numerate; *Intorno al patriarcato Bertrando*, a cura di Maria Beatrice Bertone, Udine, Forum, 2010.

4. Andrea Tilatti, *Nicolò di Lussemburgo* (voce), in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-di-lussemburgo\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-di-lussemburgo_(Dizionario-Biografico)) (20 gennaio 2021). Vedi note 40, 81.

5. Udine, Archivio Capitolare, *Lettera del patriarca Bertrando al decano d'Aquileia Guglielmo*, ms. 32.

6. Emanuela Tabiadon, *Il Patriarca Bertrando di Saint-Genies: vicende storiche e documenti*, in *Intorno al patriarcato Bertrando*, pp. 18-27.

7. Ivi, p. 20. Con ogni probabilità la specificazione aveva lo scopo di distinguere i lavori destinati a Udine da quelli per Aquileia: Serena Bagnarol, *Le tavole del Beato Bertrando nel Museo del Duomo di Udine: un tentativo di ricostruzione iconografica*, in *Intorno al patriarcato Bertrando*, pp. 89-101: 99 nota 14.

Mariae de Utino», che si aggiungeva ai costi sostenuti per «arcam in qua recondi debent Patronorum nostrorum».<sup>8</sup>

Una serie di commissioni pagate profumatamente, che doveva aver contribuito a pesare sulle accuse rivoltegli di disinvoltata gestione dei fondi ecclesiastici, tanto da rendere necessaria una loro dettagliata giustificazione scritta.

Una decorazione che suggellava in maniera spettacolare una serie di eventi: dalla fine dei lavori di riqualificazione, voluti dal predecessore Pagano Della Torre (1318-1332),<sup>9</sup> alla quale si legava la nuova consacrazione a Santa Maria e Sant'Odorico da parte di Bertrando nel 1335; all'insediamento del Capitolo che, seppur voluto a partire dal 21 luglio 1245, quando Innocenzo IV aveva autorizzato il trasferimento della prepositura di Sant'Odorico al Tagliamento nella città di Udine, si sarebbe concretizzato però solo nel 1334, grazie a Bertrando che aveva decretato la fusione dei due Capitoli con l'elezione del preposto di Sant'Odorico al Tagliamento, Francesco Della Torre, come decano del Capitolo udinese.<sup>10</sup>

Contrariamente a quanto proposto da una parte della critica, c'è da sospettare che il terremoto del 1348 non abbia arrecato danni alla collegiata. Così deve leggersi il silenzio sull'edificio nella stessa *Cronaca* di Giovanni Villani, che tramanda invece cadute al «palagio» patriarcale.<sup>11</sup>

Per queste considerazioni, è da ritenere maggiormente plausibile che la decorazione sia l'esito concreto di un riallestimento trionfale della tribuna, il cui impulso era stato dato da Bertrando in persona, al quale si sarebbero affiancate le volontà della Confraternita dei fabbri per la cappella di San Nicolò, affidata ancora una volta, per la decorazione pittorica, a Vitale da Bologna. Indizio di un coordinamento dei lavori che era nato sotto l'alto patronato patriarcale: in un concorso di forze non usuale, vista l'importanza della zona affidata alla confraternita laica, ovvero la cappella «a destro cornu altaris maioris».

Non una campagna di restauri necessaria a seguito del terremoto, ma piuttosto un preciso disegno perseguito artatamente dal patriarca, che di Udine voleva fare la nuova capitale del patriarcato.

8. Tabiaddon, *Il Patriarca Bertrando di Saint-Genies*, p. 23.

9. Si veda in questo volume lo studio di Sara Turk. Sul completamento da parte di Bertrando di quanto previsto dal predecessore: Serena Skerl Del Conte, *Vitale da Bologna e il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 1 (1975), pp. 15-34; Decio Gioseffi, *Udine. Le arti*, Udine, Casamassima, 1982, pp. 32-33.

10. Il testo del documento patriarcale è riportato in: *S. Oderico al Tagliamento*, a cura di Tarcisio Venuti, Udine, La nuova base, 1970, pp. 47-48; Cristina Moro, *Visitatio Ecclesiae Capituli Utinensis (1346)*, Udine, Istituto Pio Paschini per la storia della Chiesa in Friuli, 1994 (Fonti per la Storia della Chiesa in Friuli, 2), p. 26.

11. Sulla necessità di una revisione critica e maggiormente consapevole delle fonti che riportano i danni di terremoti antichi è intervenuto di recente Fabio Coden, con un'importante relazione su *Verona e il terremoto del 1117 in Risarcimento dei contesti lacerati: il ruolo della storia dell'arte*, seminario internazionale di studio (L'Aquila, 13-15 giugno 2019), di cui purtroppo non sono attesi gli atti. Sembra peraltro che non siano registrate nei quaderni dei camerari esborsi per restauri: *Archivum Civitatis Utini. Catastico e Appendice III De - Gu*, a cura di Liliana Cargnelutti, Udine, Forum, 1997, p. 65.

### *Gli affreschi della cappella maggiore*

In parte perduti per i lavori intrapresi nel Settecento, gli unici affreschi superstiti, quelli sotto gli stalli del coro seicentesco (1620) (fig. 2, **BN**),<sup>12</sup> vennero rinvenuti nel 1969 e staccati nel 1970.<sup>13</sup> Furono poi ampiamente studiati dalla critica, di cui mi preme ricordare gli interventi di Fulvio Zuliani<sup>14</sup> e quelli a più riprese di Serena Skerl Del Conte,<sup>15</sup> la prima ad attribuire gli affreschi al pittore bolognese, e di Paolo Casadio (co-curatore assieme a Cesare Gnudi della mostra bolognese del 1990),<sup>16</sup> fino agli interventi più recenti dedicati all'intero percorso del pittore da Daniele Benati.<sup>17</sup>

12. Fabio Guglielmo Luigi di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia, Picotti, 1819 ried. 1999 a cura di Caterina Furlan; Carlo Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1970, p. 475.

13. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 387-391; Dania Nobile, *La cattedrale di Udine*, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 2007 (Deputazione di storia patria per il Friuli - Monumenti storici del Friuli), pp. 48-49. Le successive risistemazioni, in particolare quelle settecentesche, portarono alla eliminazione delle cappelle *Corporis Christi* e di quella di Niccolò. Per alcune riflessioni su questi ambienti e le loro vicende storiche e conservative si rimanda al saggio di Sara Turk nel presente volume.

14. Fulvio Zuliani, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, atti del convegno (Udine, 1970), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1972, pp. 23-27; Idem, *Gli affreschi del coro e dell'abside di Spilimbergo*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a cura di Caterina Furlan, Italo Zannier, Spilimbergo, Comune, 1985, pp. 104-153.

15. Serena Skerl Del Conte, *Vitale da Bologna e Il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 1 (1975), pp. 15-34; Eadem, *Una Annunciazione di Vitale da Bologna nel Duomo di Udine*, in «Memorie storiche forogiuliansi», LXVI (1987), pp. 103-119; Eadem, *Nuove proposte per l'attività di Vitale da Bologna e della sua bottega in Friuli*, in «Arte veneta», 41 (1988), pp. 9-19; Eadem, *Epigono di Vitale in Friuli: gli affreschi di S. Giorgio in Vado a Rualis*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 10 (1988), pp. 21-34; Eadem, *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)*, a cura di Massimo Bonelli, Trieste, Lint, 1991 (Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia, 8), pp. 59-64; Eadem, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 141-144; Eadem, *Aggiornamenti su Vitale da Bologna e i suoi seguaci in Friuli*, in *Gotika v Sloveniji: Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom: akti mednarodnega simpozija, Ljubljana, Narodna galerija, 20.-22. oktober 1994*, a cura di Janez Höfler, Ljubljana, Narodna galerija, 1995, pp. 213-226. Su San Giorgio in Vado: Cristina Vescul, *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis*, Udine, Forum, 2010.

16. *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre-11 novembre 1990), a cura di Cesare Gnudi, Paolo Casadio, Bologna, Nuova Alfa, 1990; Paolo Casadio, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin, Udine, Forum, 2003, pp. 33-53; Idem, *Il cantiere di Vitale da Bologna (1348-1349) e la pittura friulana*, in *Arte in Friuli. Dalle origini all'età patriarcale*, a cura di Paolo Pastres, Udine, Società filologica friulana, 2009, pp. 377-395; Idem, *Il "San Gerolamo nello studio" di Vitale da Bologna*, in *Intorno al Patriarca Bertrando*, a cura di Maria Beatrice Bertone, Udine, Forum, 2010, pp. 103-111.

17. Daniele Benati, *Vitale da Bologna* (voce), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, a cura di Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 699-705 (con

Il programma iconografico comprendeva sulle pareti laterali Storie della Genesi e Storie neotestamentarie di Cristo, distribuite in quattordici riquadri per lato. *A cornu epistolae* il Ritorno di Tobio e Sara, la Guarigione di Tobia, Susanna e Vecchioni e Giuditta e Oloferne, mentre nella parete *a cornu evangelii* sono superstiti la Cattura di Cristo, la Flagellazione e la Salita al Calvario (**fig. 3, 4, 5, Colore**).<sup>18</sup>

Se delle ventotto scene ne rimangono solo sei frammenti, secondo quanto è stato fatto notare da tutta la critica, il ciclo doveva essere stato ripreso entro il 1358 sulle pareti dell'abside maggiore del duomo di Spilimbergo (**Fig. 6 BN**),<sup>19</sup> ed è in funzione di quel "calco" iconografico che possiamo ipotizzare che sulla parete di fondo di Udine vi fossero i due momenti salienti della Storia della Redenzione, ovvero l'Annunciazione e la Crocifissione e una monumentale Incoronazione della Vergine, in omaggio alla dedicazione della chiesa e dell'altare maggiore.

Sono passati però sotto silenzio, e mai adeguatamente commentati e pubblicati, i frammenti degli affreschi con *crustae marmorae*, in parte staccati e **di cui solo alcuni lacerti sono ancora in situ**, gli altri **essendo stati** staccati e oggi in deposito (**Fig. 7 Colore**). Riquadri e losanghe all'antica, potentemente taglianti e squadrate, che dovevano creare una finta, ma audace specchiatura aniconica sulla quale si impalcavano, subito sopra, le scene figurate, e che tradiscono l'assoluta intelligenza inventiva e mimetica del pittore bolognese.

Un *tour de force* di soluzioni spaziali, di cui questi brani rivelano il grado di maturità dell'autore, attento ad un illusionismo capace di dialogare con l'architettura reale, anzi, con una pittura in grado di integrare, come si vedrà, l'allestimento

ho legger-  
mente m  
odificato  
l'originale,  
ok coai?

bibliografia precedente); Idem, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011) a cura di Massimo Medica, Daniele Benati, Ferrara, Edisai, 2010, pp. 19-31. Imprescindibili sono le aperture a più riprese di: Roberto Longhi, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa* (Firenze, 1931), in Idem, *Edizione delle opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento (1934-1964)*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 207-226; Cesare Gnudi, *Vitale da Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio, 1962. Penso inoltre ai più recenti: Aldo Rizzi, *Nuovi affreschi di Vitale a Udine*, in «Arte antica e moderna», 19 (1962), pp. 261-266; Alessandro Volpe, *Mezzaratta: Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna, Bononia University Press, 2005; Gianluca del Monaco, *Il problema della bottega di Vitale da Bologna e gli esordi di Simone*, in «Proporzioni», 13-14 (2012-2014), pp. 1-30; Idem, *Vitale di Aimo degli Equi* (voce), in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XCIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2020, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vitale-di-aimo-degli-equi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vitale-di-aimo-degli-equi_(Dizionario-Biografico)) (20 gennaio 2020).

18. Per un'approfondita analisi iconografica e iconologica recente: Francesco 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'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge*, a cura di Fabienne Joubert, Parigi, PUPS, 2006, pp. 265-282.

19. Paolo Casadio, *La pittura murale a Spilimbergo nel Trecento: il duomo e le chiese minori, in Spilimbergo e la patria del Friuli nel Basso Medioevo. «Forte d'huomeni et bello d'ornamenti»*, a cura di Maurizio D'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 107-121.

architettonico per l'accoglienza del patriarca nella cappella maggiore.

Non ci sono dubbi sulla paternità delle geniali scelte operate, certificate dalla firma frammentaria nel riquadro della Flagellazione: «de Bononia fecit». Il pittore doveva già essere a buon punto nell'esecuzione dei lavori nell'estate del 1348, essendo arrivato a Udine al meno da giugno, quando di lui si dice che «Utini habitans».<sup>20</sup>

### *Gli affreschi della cappella di San Nicolò*

È in questo contesto assolutamente accelerato dei lavori che doveva rientrare la commissione, da parte della Fraterna dei fabbri,<sup>21</sup> della cappella *a cornu evangelii* dedicata a San Nicola (**fig. 8 Colore**), fondata nel 1339 e attestata al tempo della visita pastorale del 1346, non prima che venisse ricavata a seguito della demolizione della parete del battistero.<sup>22</sup> Lo stesso Vitale da Bologna nel 1349 fa quietanza per la somma di 65 ducati ricevuti a pagamento dell'opera.<sup>23</sup> Un'unica squadra a lavoro che rispondeva ad una committenza che nel patriarca doveva trovare l'alto coordinamento, in sintonia con la giusta osservazione di Paolo Casadio che riconosceva tra i soci della confraternita un certo *Johannolus* «caniparius domini Bertrandi pathriarce».<sup>24</sup>

Oggi rimangono solo i dipinti della parete sud con Storie *post mortem* del santo e alcuni frammenti della parete est in cui si riconosce, nella lunetta, la Pentecoste e, nel registro inferiore, Nicola in cattedra affiancato dai santi Ermagora e Fortunato (**fig. 9 Colore**), al di sotto dei quali si trovano i santi Girolamo e Cristoforo.<sup>25</sup> Nulla

20. Vitale risiedeva a Udine già dal giugno del 1348 ed è probabile che la decorazione della cappella maggiore della collegiata fosse già in avanzato stato di esecuzione. Vincenzo Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli e alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia, Deputazione veneta di storia patria, 1894, p. 7; Clara Santini, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, in «Arte cristiana», 82 (1994), pp. 185-198: 198 nota 36.

21. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 387-407; Cristina Ziani, *La confraternita udinese di S. Nicolò dei Fabbri tra XIV e XV secolo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, rell. Bruno Figliuolo, Andrea Tilatti, a.a. 2006-2007 ciclo XIX.

22. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 387-407; p. 18; p. 391 nota 2. Per la visita pastorale, vedi nota 40.

23. Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte*, p. 7.

24. Un altro esempio di reti sociali e committenza a Udine è fornito da Tommaso Vidal, *Confraternita e committenza artistica a Udine: un documento inedito (Santa Caterina del Duomo di Udine, 1368)*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 36 (2017 [2018]), pp. 11-21.

25. Gli affreschi sono citati, come ancora visibili, nella visita pastorale di Francesco Barbaro del 1601: «tota depicta cum istoria sancti Nicolai antiquissimis picturis». La visita ci informa inoltre della presenza di una trave in cui era posta la statua lignea del santo titolare insieme a un sistema di lampade, di cui purtroppo non è possibile fornire una datazione: «habet lampadarium perpulcrum ex oricalco cum una lampade, et sex delabris pro candellis cereis appensum trabi in forbice, supra quem est imago magna sancti Nicolai», in Vittoria Masutti, Egidio Screm, *Contributo per una ricostruzione degli interni del Duomo di Udine e della loro iconografia all'inizio del XVII secolo*.

sappiamo della parete nord, poiché questa venne abbattuta, tra il 1729 e il 1730, per creare un unico vano con la cappella del *Corpus Christi*, denominato cappella Masolina (da Biagio Masolini) e poi ricostruita, come oggi la vediamo, nel 1953-1954.<sup>26</sup> Come per la cappella maggiore va presa in considerazione la possibilità, avanzata per la prima volta da Daniele Benati, che il riflesso iconografico della cappella udinese sia ravvisabile nel ciclo superstito della chiesa di San Niccolò a Vuezis che, seppur molto consunto, è ancora decifrabile nel suo impianto generale.<sup>27</sup>

A ben vedere, a Udine si profila una imponente campagna di decorazione unitaria per entrambe le cappelle, che devono leggersi d'un fiato nel segno dell'energica volontà di riqualificazione di Bertrando. La sua morte, in parte, doveva aver arrestato i febbrili lavori, lasciando il testimone al suo successore, Nicolò di Lussemburgo (1350-1358).<sup>28</sup> È sotto il patriarcato di quest'ultimo o poco dopo che si deve leggere la cronologia della decorazione post vitalesca del lacerto con san Cristoforo, oggi nella nuova sacrestia, a fianco della cappella maggiore, ricavata dove in origine c'era la cappella di Sant'Ermacora e Fortunato<sup>29</sup> e quella di San Giovanni ed Eustachio degli Arcoloniani (1368).<sup>30</sup> Segno che si provvide a chiamare maestranze in linea con Vitale, che dal 1350 sappiamo essere tornato in Emilia Romagna per l'importante commissione dei benedettini di Pomposa.

### *La struttura architettonica*

Una imponente campagna decorativa, che suggellava il baricentro visivo e culturale dell'edificio, rende necessario comprenderne meglio l'assetto spaziale contemporaneo. Si deve a Carlo Someda De Marco nell'ormai lontano 1970 l'imponente lavoro di ricucitura documentale relativa al duomo udinese.<sup>31</sup> Da allora,

*Un'analisi curata da Egidio Screm sulla scorta di una trascrizione di Vittoria Masutti*, in «Memorie storiche forogiulienesi», XCVIII (2018 [2019]), p. 42. Si veda anche nota 64.

26. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, p. 387; Paolo Casadio, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna*, pp. 49-88: 75 nota 22; Idem, *Gli affreschi quattrocenteschi dell'antica cappella Arcoloniani nel Duomo di Udine*, in *Artisti in viaggio. 1450-1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno (Passariano, 2003), a cura di Maria Paola Frattolin, Udine, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004, pp. 119-158.

27. Benati, *Vitale da Bologna*, p. 704.

28. Tilatti, *Bertrand de Saint-Geniès*, pp. 44-45.

29. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 203-206.

30. Paolo Casadio, *Affreschi del Quattrocento scoperti nel duomo di Udine*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 21-22 (2003), pp. 103-112.

31. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 207- 211; Nobile, *La cattedrale di Udine*. Sono inoltre da segnalare le seguenti tesi: Grazia Del Gobbo, *Le prime vicende costruttive del duomo di Udine. Secoli XIII-XIV*, tesi di laurea, rel. Gianpaolo Trevisan, Università degli Studi di Udine, a.a. 2001-2002; Stefania Grion, *Il duomo di Udine tra XIII e XVII secolo: dibattiti, interventi, ricostruzioni*, tesi di dottorato, rel. Donata Battilotti, Matteo Ceriana, Venezia, IUAV, 2014. Per la documentazione è di riferimento *Archivum civitatis Utini: Catastico e Appendice III*.

eccetto per il recente lavoro di Dania Nobile, non ci sono stati grossi contributi per una nuova conoscenza dell'edificio;<sup>32</sup> alcune tesi, seppur ricche di spunti, non hanno trovato infatti la via della pubblicazione, mentre è meritorio il contributo sulla visita pastorale di Francesco Barbaro, resa nota da Vittoria Masutti e Egidio Screm.<sup>33</sup> È dal regesto (*Annales*) dell'*Archivium Civitatis Utini*, reso accessibile online, che si possono però ricavare i maggiori dati e sui quali si fonda il presente studio.<sup>34</sup>

Non potendo in questa sede ripercorrere integralmente l'evoluzione dell'edificio,<sup>35</sup> che esula dai limiti cronologici imposti, va però rilevato come il primo nucleo, che da sempre è stato ritenuto sorto sulla precedente abside di una non ben precisata chiesa di San Gerolamo,<sup>36</sup> possa insistere piuttosto su quello che doveva essere la primitiva fondazione di Sant'Odorico, voluta dal patriarca Bertoldo di Andechs-Merania (1218-1251) e divenuta pieve nel 1263 con il patriarca Gregorio di Montelongo.<sup>37</sup> Un primo edificio che Giampaolo Trevisan di recente ha posto in relazione alla tradizione romanica dell'abbazia di Summaga, dunque a capo di Concordia Sagittaria, suffraganea di Aquileia.<sup>38</sup>

È la seconda chiesa che a noi interessa: iniziata con ogni probabilità con un momento fondativo coinciso con quello delle cappelle maggiore e di San Nicolò, alla quale forse si deve legare anche la fondazione della cappella sud, di Sant'Ermacora e Fortunato. Consacrate entro il 1335, alla cappella di San Nicolò, che doveva presentare una prima decorazione, risalente al tempo del patriarcato di Pagano Della Torre (1318-1332),<sup>39</sup> è affiancata la cappella *Corporis Christi*, isti-

32. Nobile, *La cattedrale di Udine*.

33. Masutti, Screm, *Contributo per una ricostruzione degli interni del Duomo*, pp. 11-82. Sulla figura di Francesco Barbaro, che aveva vantato una importante carriera diplomatica, prima di succedere a Giovanni Grimani, nel 1593 al patriarcato, per la biografia si veda: Giuseppe Trebbi, *Barbaro Francesco, patriarca di Aquileia*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, vol. II, a cura di Cesare Scalon, Claudio Griggio, Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 391-400; Idem, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia*, Udine, Casamassima, 1984.

34. Udine, Biblioteca civica "Vincenzo Joppi" (d'ora in poi BCUD), fondo Archivio Comunale Antico (d'ora in poi ACA), serie *Annales*: <https://www.sbhu.it/Archivium-Civitatis-Utini> (20 gennaio 2021).

35. Per una recente sintesi, vedi nota precedente. **ok?**

36. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, p. 15. È grazie agli scavi per la realizzazione degli scantinati e dell'impianto di riscaldamento che emersero i resti di quella che era considerata la primitiva chiesa.

37. Pio Paschini, *Bertoldo di Merania patriarca di Aquileia 1218-1251*, in «Memorie storiche forogiulienesi», XV (1919), pp. 1-94.

38. Giampaolo Trevisan, *Il duomo e gli altri edifici di culto*, in *Spilimbergo e la patria del Friuli*, pp. 89-97: 92.

39. *Itinerari di Vitale da Bologna*, p. 75 nota 22. Gli affreschi della seconda metà del Trecento (Madonna con il Bambino, Crocifissione, Padre eterno e profeti) sono riferiti alla possibile commissione della famiglia De Gubertinis, che deteneva il giuspatronato dell'altare nella stessa cappella del Santo Spirito: Paolo Casadio, *Il San Gerolamo nello studio di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, in *Intorno al patriarcato Bertrando*, pp. 108-109. Sulla decorazione previtalesca della cappella, si veda il saggio di Sara Turk in questo volume.

tuita solo nel 1348 e adiacente al battistero, costruito in questo anno per volere dello stesso Bertrando.<sup>40</sup>

Alla morte di Bertrando le due cappelle maggiori erano complete. Il patriarca era riuscito a consacrare i lavori di riqualificazione architettonica del suo predecessore, e si era impegnato a trovare le risorse, oltre a quello che avrebbe lui stesso esborsato, per completare il lavoro.

### *Sulle tracce del basso-coro dei canonici*

Su questo punto, nodale per una restituzione completa dell'edificio bertrando e stranamente passato *ex silentio*, si deve partire da un dato che non ha goduto della giusta fortuna: ovvero la possibilità di individuare la posizione esatta del sepolcro patriarcale. Sappiamo infatti che Bertrando aveva dato precise indicazioni circa la sua volontà di essere seppellito davanti l'altare maggiore.

Carlo Someda De Marco, nel rendere noti gli scavi archeologici eseguiti negli anni Sessanta del Novecento, non mancava di pubblicare la fotografia del ritrovamento dell'arca patriarcale (1964), posta in scasso in quello che rimaneva del muro di fondazione dell'abside perimetrale della chiesa precedente (**Fig. 10 BN**).<sup>41</sup> Il ritrovamento non ha avuto il giusto risalto, mentre ha il pregio di confermare quanto si sapeva per via documentaria, e in secondo luogo permette di individuare la posizione esatta dell'altare maggiore all'epoca dei rifacimenti trecenteschi.

Nel 1350, al tempo della morte di Bertrando, l'abside era completamente decorata e quasi al centro si doveva trovare l'altare e, subito davanti, la lastra funeraria del patriarca.<sup>42</sup>

La completa decorazione della cappella maggiore non lascia dubbi sul posizionamento del coro dei canonici, che secondo un uso consolidato almeno dal secolo XII doveva essere "basso", ovvero, secondo la denominazione coniata da Sible de Blaauw, posto in navata, in opposizione all' "alto-coro", collocato invece in abside.<sup>43</sup> La presenza, a partire dal 1620 (**Fig. 2**), degli stalli nell'abside che, nel posizionamento, occultarono i riquadri affrescati di Vitale,<sup>44</sup> è l'esito di una riqualificazione che andrà contestualizzata entro uno sguardo diacronico dell'evoluzione degli arredi liturgici, che permetta di comprendere la posizione esatta del basso-coro in navata, nel XIV secolo.

40. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 381-383. La cappella aveva ospitato fino al 1348 il fonte battesimale.

41. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 345-352 e p. 23 fig. 4. Il sepolcro bertrando sarebbe stato poi occupato dal suo successore Nicolò di Lussemburgo nel 1358 e successivamente dal patriarca Giovanni di Moravia. Vedi note 4, 81.

42. Marcel Metzger, *La place des liturges à l'autel*, in «Revue des sciences religieuses de l'Université de Strasbourg», XLV (1971), pp. 113-145.

43. Sible de Blaauw, *Cultus et décor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, 2 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, pp. 355-356.

44. Si apprende che il marangone pagato per l'esecuzione era Daniele Cascone: BCUD, ACA, *Annales*, vol. LXXI, c. 247; Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, p. 337.

La presenza di un coro, per lo svolgimento della liturgia delle ore e di quella festiva,<sup>45</sup> era una condizione necessaria per una chiesa che era stata inoltre promossa a collegiata e dunque munita di un proprio Capitolo, formato da una comunità di canonici che, per volere dello stesso Bertrando, fu sottoposta a visita pastorale nel 1346 da Guido de Guisis, vicario generale e rettore della stessa collegiata.<sup>46</sup>

A questo punto è necessario allineare questi nostri primi punti fermi (la posizione esatta del sepolcro patriarcale e di quella dell'altare maggiore) e le osservazioni fin qui svolte con altri documenti e fonti. Mi riferisco a quanto si desume dai registi documentari, dal dipinto di Ludovico Toeput, detto il Pozzoserrato (Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo) (**Fig. 11 Colore**) e dall'incisione derivata probabilmente dal dipinto e affidata a Girolamo Porro (Civici musei di Udine) (**Fig. 12 BN**).<sup>47</sup>

L'interno della chiesa così come osservabile nelle testimonianze figurative ora menzionate presenta ancora lo scheletro architettonico gotico, in cui si impongono gli archi a sesto acuto, sia nei profili delle cappelle che nella scansione delle campate della navata. L'edificio, al tempo del sinodo provinciale della fine di ottobre del 1596, corrispondeva nel suo complesso a quello consacrato nel 1335.

Non mi risulta ci siano studi impegnati a ricostruire l'assetto del coro medievale, precedente i rifacimenti immortalati da Pozzoserrato. Il dipinto sembra confermare quanto si apprende dagli *Annales*: ovvero che il 16 luglio 1596, sotto l'egida del patriarca Francesco Barbaro e del «clarissimo signor luogotenente», per la straordinarietà dell'evento sinodale, si pretese di «adattare per questo effetto il choro del duomo»,<sup>48</sup> secondo una spesa prevista di 250 ducati, sborsati dalla fabbrica ed eventualmente attinti, come prestito da rifondere, «dal pubblico denaro della nostra comunità».<sup>49</sup>

Bisogna però intenderci su cosa si indichi con il termine «choro». In questo caso da identificare con i due imponenti emicicli, ciascuno collocato in una delle due campate laterali del transetto. Una struttura volta ad ospitare un consesso ec-

45. La prima attestazione di un cantore risale al 14 dicembre 1347: «Manino insegnante di canto»: Giuseppe Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine*, in «Note d'archivio per la storia musicale», VII (1930), pp. 87-201: 88.

46. Cristina Moro, *Visitatio Ecclesiae Cpituli Utinensis*, Udine, Istituto Pio Paschini per la storia della Chiesa in Friuli, 1994, in particolare p. 30. Si apprende che la comunità, a questa data, era composta da ventitré canonici. Oltre la cappella di San Nicola vengono citati gli altari dedicati a Bartolomeo, Agnese, Maria, Orsola, Caterina.

47. Sulle vicende che portarono il patriarca Francesco Barbaro a commissionare il dipinto al pittore fiammingo: Giuseppe Bergamini, *Iconografia del Concilio Provinciale del 1596*, in «Vultus Ecclesiae. Rassegne dal "Museo Diocesano e Galariis dal Tiepolo" di Udine», 1 (2000), pp. 39-50. Lo studioso avanza inoltre ipoteticamente l'ipotesi che il dipinto sia successivo all'incisione e che il dipinto possa essere non l'originale, ma una derivazione dall'incisione. Masutti, Screm, *Contributo per una ricostruzione degli interni del Duomo*, pp. 19-26.

48. BCUD, ACA, *Annales*, vol. LXV, c. 146 v.

49. Ivi, vol. LXV, c. 146 v.

cezionale che comprendeva non solo il clero, ma anche i deputati, il luogotenente ed altri esponenti laici, come esplicitamente richiamano gli *Annales*, e non il luogo del consesso della comunità canonica per l'adempimento della liturgia delle ore. Quest'ultimo invece è quello che a noi interessa individuare con precisione, come si vedrà di seguito. Un errore interpretativo nel quale è caduta di recente Stefania Grion che non ha mancato di riferire i progetti di Giovanni da Udine del 1539, di cui ci rimangono dei disegni, al tentativo di ammodernamento del coro fraintendendone però la posizione e la funzione.<sup>50</sup>

Le testimonianze grafiche e pittoriche tramandano piuttosto le volontà di adeguamento dell'edificio in conformità alle direttive tridentine (1545-1563), tanto che, sul versante strettamente liturgico, il sinodo nell'occasione avrebbe abolito persino il rito patriarchino, aprendo il tempo di una nuova Chiesa.<sup>51</sup>

A dimostrazione che il basso-coro dei canonici sia un altro, sovvien inequivocabilmente un disegno che la critica locale non mi pare abbia attentamente valutato nella sua reale importanza, poiché tramanda l'assetto della pianta trecentesca. Mi riferisco alla poco nota pianta cinquecentesca di Santa Maria di Udine che si trova nella Biblioteca civica "Vincenzo Joppi" e che Carlo Someda De Marco non pubblicava nella sua imponente monografia.<sup>52</sup> La restituzione iconografica è inoltre accompagnata da una ricchissima serie di annotazioni relative alle disposizioni spaziali di uomini, donne, canonici e alti funzionari («Luogotenente» e «Magnifici Deputati») (**Fig 13 BN**).

La pianta, pur non essendo datata, è senza dubbio anteriore ai progetti di riallestimento del 1539<sup>53</sup> e fotografa uno stato dell'interno della chiesa che doveva essere stato deciso il 28 ottobre del 1516: «Decretum pro ornamento Ecclesiae Maioris Utini». Si legge infatti l'ordine di spostare il coro e porlo nella cappella maggiore: «removeretur ad pulchriorem statum reducentur et refabricaretur ad

50. Grion, *Il duomo di Udine tra XIII e XVII secolo*, p. 106 La possibilità ancora praticabile a queste date di un coro in navata, come ad esempio quello della cattedrale di Firenze, posto sotto la cupola, nel nostro caso non è una ipotesi percorribile, come confermato ulteriormente dai progetti che precedono il nuovo riallestimento. Sible de Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti del convegno (Firenze, 2003), a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 27-51: 49-50. Sull'importante lavoro di Grion sembra pesare però l'impostazione di Carlo Someda De Marco che non aveva preso in considerazione l'esistenza del basso-coro dei canonici.

51. Francesco Bernardo Maria De Rubeis, *Monumenta Ecclesiae Aquilejensis Commentario Historico Chronologico Critico*, Venezia, Argentinae, 1740, coll. 1103-1122.

52. BCUD, ACA, serie manoscritti miscelanei di atti pubblici, ms. D.XXI, c. 34r.

53. Le dimensioni annotate in piedi udinesi sono facilmente convertibili in sistemi metrici attuali, e così si apprende che la cappella maggiore aveva una profondità di circa 9 metri, mentre la cappella a sud (Ermacora e Fortunato) di 5,6 metri; quella invece di San Nicola era leggermente maggiore di 6 metri, e infine più piccola era quella del *Corpus Christi*. Indizio forse che qui potesse insistere una antica edificazione, poi inglobata ed ampliata e forse in connessione con il cimitero, viste le numerose tombe ritrovate in occasione degli scavi.

locum ubi nunc est cappella Magna in capite ecclesiae ponendo altare maius ante ipsium chorum». <sup>54</sup>

Senza possibilità d'incertezza è infatti annotata la parola «choro» nella cappella maggiore, dove si legge inequivocabilmente «banchi per li canonici». Nel XVI secolo il coro per la liturgia delle ore era dunque già divenuto un "alto-coro" (o retro-coro) per delibera ufficiale, facendo cadere come *post quem* per il suo arretramento il posizionamento degli stalli nel 1620. L'annotazione inoltre dà ragione dell'allargamento semantico del termine «choro» ad altri spazi che la documentazione sembra tradire, come avevo già sospettato.

Le ulteriori informazioni ricavabili dal foglio sono tali da indurre un'ipotesi, che seppur richiederebbe altre conferme, mi pare un buon punto di partenza per definire il primitivo ingombro del "basso-coro" d'età bertrandea.

Si possono infatti individuare nel disegno due coppie di asterischi che sembrano delineare una recinzione di banchi che le annotazioni specificano infatti «di homini» e «per il Clarissimo Luogotenente e Magnifici Deputati». <sup>55</sup>

Vista la messa in scala del disegno e la sovrapposizione con la pianta attuale, per il quale ringrazio Paolo Vedovetto, l'ingombro di questa porzione, incluso il coro dell'abside maggiore, comprendeva una lunghezza di circa 15 metri, per una larghezza di 9 metri e 80 centimetri, con un corridoio, davanti l'altare maggiore, di un metro e 67 centimetri (**Fig. 14 BN**).

L'inanellamento di tutte queste informazioni porta a interpretare lo spazio, segnato in pianta con la posizione dei banchi, come un calco dell'antico coro dei canonici. Una possibilità che potrebbe essere confermata anche dall'indicazione preziosa di dove fosse collocata l'antica sagrestia, segnalata nel disegno («porta di la sacrestia») e di cui conserviamo anche la delibera del 1371 che la ricorda come «fienda», <sup>56</sup> e che verosimilmente coincide oggi con l'accesso che conduce agli ambienti di disimpegno, essendo l'attuale sacrestia ricavata dalla chiusura della cappella dei Santi Ermagora e Fortunato e quella degli Arconiani. Si creava insomma il consueto percorso rettilineo che poteva condurre i canonici direttamente al coro con la possibilità della *proskynesis* all'altare maggiore.

Le ricerche condotte hanno fatto affiorare però altri preziosi indizi che possono corroborare l'ipotesi ricostruttiva qui proposta dell'antico coro.

Si tratta di due delibere, che si possono leggere ancora una volta negli *Annales*. La prima è del 15 ottobre 1433 e segnalata nel 2006, che fornisce preziosi dati utili, nel contesto delle nuove coperture a volta della navata maggiore («opus vultorum in navi maioris ecclesiae»), accordando al *magister* Alvise da Venezia l'incarico del lavoro: «quod faciat cubas supra corum dicte ecclesie [...] faciat ac

54. BCUD, ACA, *Annales*, vol. XLII, c. 104r. È la chiara testimonianza dell'aggiornamento della collegiata di Udine alla tendenza moderna che poneva fine alla posizione canonica del coro rispetto al santuario (zona dell'altare): Sible de Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto*, pp. 25-52.

55. Esula dal presente studio, ma si deve notare come nella pianta sono inoltre segnati i banchi in cui dovevano, a queste date, prendere posto le donne («banchi per fin ale colone segnate A di done»). Questi componevano una fila posta entro la prima campata entrando, dimostrando come, ancora a queste date, ci fosse all'interno della navata una suddivisione netta dagli uomini.

56. Moro, *Visitatio Ecclesiae Cpituli Utinensis*, p. 35; BCUD, ACA, *Annales*, vol. V, c. 118v.

vultet cum assidibus de lariso». <sup>57</sup> Il secondo è una delibera, strettamente connessa alla precedente, con la quale l'11 aprile del 1437 si dava la responsabilità di rifare l'archivolto sopra il coro, similmente agli altri in quanto risultava non conforme: «Archivoltum super corum dicte ecclesie male stat quare instanter providetur quod construat ad similitudine aliorum». <sup>58</sup>

Se ne deduce che tra il 1433 e il 1437 il coro sembra essere ancora nella sua posizione originaria in navata («navi maioris»), venendo rimosso e spostato «in capite ecclesie» solo nel 1516. E dunque verosimile che fino a questa data l'interno della chiesa mantenesse la scansione degli spazi definita tra Due e Trecento.

La primitiva recinzione, di cui per ora possiamo solo ipotizzare l'ingombro planimetrico, poteva essere in muratura e non è da escludere mista a legno, con la presenza di cancelli, e presupponeva un frazionamento dello spazio interno, conforme ad una tipologia assolutamente ben attestata in ambito italiano.

Tra XIII e XIV la collegiata di Udine non sembra essere dotata di un forte setto murario di separazione, capace di innestarsi al coro, nella cosiddetta tipologia di «coro murato», non essendoci infatti ragioni materiali o documentali che lo presuppongano. Le scelte esperite consentono piuttosto una fruizione libera dello spazio seppur frazionato, secondo una tradizione maggiormente attestata in ambito cattedrale.

Il coro della collegiata di Udine deve infatti inserirsi in un contesto maggiormente «aperto», in cui manca una divisione netta, tra nave dei laici e parte dei chierici, come sembra apprendersi dalla già citata visita pastorale del 1346. <sup>59</sup>

Si legge infatti che il *vicescolasticus*, *Iosephus de Moçio*, avanza la richiesta di porre una cancellata a protezione della sacrestia, per impedirne i furti: «iiter providemus esset quod in sacrestia fierat unum cancellum intra quod layci non posset intrare, quia propter eorum presentiam periculum est de libris, calicibus et paramentis». In quest'ottica deve persino leggersi il malcostume, da parte dei canonici, di parlare fra loro o persino con estranei durante i divini uffici: «vociferant in choro». <sup>60</sup> Ma credo sia ancora una volta il confronto con il duomo di Spilimbergo a confermare quanto sin qui ricostruito. Si deve infatti a Caterina Furlan l'aver intuito per la prima volta che la dicitura «muro del coro», che doveva essere dipinto dal pittore Pellegrino da San Daniele nel 1489, non sia da intendere come la parete dell'abside, ma piuttosto il setto murario perimetrale che lo cingeva, fornendone una ricostruzione in navata che la studiosa denominava a «insula», ma che di fatto è la consueta tipologia del basso-coro,

57. BCUD, ACA, *Annales*, vol. XXV, c. 325r. Licia Asquini, *Sui restauri della metropolitana udinese dell'Annunciata: nuove acquisizioni tecnico-storiografiche nell'imponente riforma settecentesca di Domenico Rossi*, in «Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», 21 (2006), pp. 128-137.

58. BCUD, ACA, *Annales*, vol. XXVI c. 229r.

59. «Visitationem omnium et singularum plebaniarum et aliarum ecclesiarum nostre Aquilegensis dyocesis fatiendam in spiritualibus et temporalibus tam in capitibus quam in membris vobis ac vestre prudentie comitimus per presente», Moro, *Visitatio Ecclesiae Cpituli Utinensis*, p. 28.

60. Moro, *Visitatio Ecclesiae Cpituli Utinensis*, pp. 35, 49.

protetto da muri perimetrali, prima del suo slittamento in tribuna, dove oggi si trova (Fig. 15 BN).<sup>61</sup> Non è un mistero per la critica che la collegiata di Udine avesse fatto da modello agli affreschi dell'abside spilimberghese, e, stante quanto fin qui ricostruito, è da credere che il basso-coro del duomo di Spilimbergo ricalcasse l'impostazione spaziale della collegiata Udinese, confermandone per riflesso la medesima tipologia.

*Un'ipotesi per la struttura del coro e la trave della gloria:  
un problema ancora aperto*

Quanto sin qui ricostruito si deve avvicinare, con buon grado di verosimiglianza, alla suddivisione dello spazio che la chiesa doveva presentare all'apice della riforma bertrandea entro il 1350.

La domanda però da porsi ora è se vi siano indizi che ci aiutino a comprenderne l'alzato e il suo prospetto. Non abbiamo purtroppo dati materiali, anche se il modello spilimberghese potrebbe essere tentante, ma altri due indizi documentari forniscono, seppur in controtuce, informazioni utili circa la sua possibile evoluzione.

Il primo si riferisce alla delibera del 6 gennaio 1588, «Accomodandum esse chorum et altare collegiate Utini» e predisposta dal patriarca Francesco Barbaro: «desiderium et voluntatem illustrissimi domini patriarche», con la quale si danno indicazioni precise di riallestimento «per accomodar il choro, et l'altar grande nel duomo». <sup>62</sup> Non potendo entrare nel dettaglio delle innumerevoli informazioni, una appare però importantissima: «levar via quelle due colonne di pietra, che sono sopra l'altare, et quel trave grosso ch'appoggia sopra esse colonne, sopra il quale vi sono li Apostoli, et il Crocifisso, bastando l'altro Crocifisso maggiore».

L'indicazione, seppur chiara, richiede però che si formulino alcune preliminari precisazioni: il Crocifisso e gli Apostoli, citati nel documento, sono da identificare con quelli raffigurati nel 1596 nel dipinto di Pozzoserrato e nell'incisione (Figg. 11, 12). Il Cristo è stato già identificato dalla critica locale con quello oggi collocato nella cappella delle Reliquie, in un riallestimento pregevole di stucchi

61. Caterina Furlan, *La decorazione pittorica fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Il duomo di Spilimbergo*, a cura di Caterina Furlan, Italo Zannier, Spilimbergo, Arti Grafiche Friulane, 1985, pp. 179-212, in particolare p. 181; l'interpretazione è confermata successivamente e accettata dalla critica in *Il coro ligneo del Duomo di Spilimbergo 1475-1477. Storia, restauro, documentazione iconografica*, a cura di Caterina Furlan, Paolo Casadio, Elio Ciol, Spilimbergo, Arti Grafiche Friulane, 1997; Caterina Furlan, *Il coro ligneo del duomo di Spilimbergo*, in *Spilimbergo e la patria del Friuli*, pp. 123-125 (con bibliografia precedente). A corroborare l'ipotesi la studiosa riferisce infatti la presenza di alcuni brani di affresco (motivi monocromi e architettonici) *in situ*, sul pilastro destro, che si spiegherebbero perfettamente in relazione alla decorazione della terminazione del coro. Sugli stalli veri e propri si segnala: Frédéric Billiet, Elaine C. Block, *Lexique des Stalles Medievales / Lexicon of Medieval Choir Stalls: mobilier liturgique du XIII au XVI siecle / Liturgical Furniture of the 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries*, Turnhout, Brepols, 2019.

62. BCUD, ACA, *Annales*, vol. LXIII, c. 3r-v.

attribuiti alla bottega settecentesca di Abbondio Stazio (**Fig. 16 BN**).<sup>63</sup> Sebbene già identificato con quello raffigurato nel dipinto del Concilio, non è mai stato invece messo in relazione al documento sopraccitato.

Le ricerche tuttora in corso non mi permettono di arrivare ancora ad una conclusione che possa fornire una ricostruzione virtuale, però qui mi preme tratteggiare le piste di ricerca intraprese.

Mi pare inequivocabile che l'ordine che il patriarca impartisce si riferisca ad un precedente allestimento. Non possiamo confondere infatti le colonne con i pilastri su cui poggia la trave sia nel dipinto che nell'incisione, e non tanto per nomenclatura; non stupisce infatti che all'epoca un pilastro si potesse chiamare genericamente "colonna", ma piuttosto perché l'operazione di rimozione («levare») dei due pilastri avrebbe significato il crollo delle volte dell'intera tribuna.

È evidente che l'ordine impartito si riferisca a colonne non portanti e sicuramente più basse su cui doveva insistere la trave con il gruppo ligneo, prima che venisse appiccato in cima al culmine.<sup>64</sup> Una altezza talmente elevata che di fatto lo rendeva forse un po' periferico visivamente, ma decisamente scenografico e per il quale si era provveduto persino ad un sistema di illuminazione a carrucola, come testimoniato dall'incisione. È il documento a dichiarare inoltre che bastava «l'altro Crocifisso maggiore», da identificare con ogni probabilità con la *Crocifissione* che Vitale aveva dipinto in abside.<sup>65</sup> Dal documento si ha l'impressione che le due croci, quella scolpita e quella dipinta, dovessero visivamente almeno in parte confliggere e sovrapporsi secondo una ridondanza simbolica e iconografica del tutto inaccettabile dopo la riforma tridentina, di cui il patriarca era strenuo difensore, tanto da voler aggiornare in tal senso l'intero edificio.

63. Il Crocifisso dovette rimanere in cima alla trave fino ai fastosi lavori del Settecento, patrocinati dalla famiglia Manin a partire dal 1706, quando si diede avvio alla trasformazione dell'edificio gotico in quello che si ammira oggi. Dopo quattrocento anni dal fatidico 1335 venne riconsacrato l'edificio cambiando persino l'intitolazione, con il nome di Annunciata. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 171-179. Per la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia: *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio-12 ottobre 2014), a cura di Luca Mor, Torino, Allemandi, 2014. Sul ruolo delle croci trionfali: Fabio Massaccesi, *I contesti architettonici delle croci trionfali bolognesi tra spazio e liturgia*, in *Imago Splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico medievale, 23 novembre 2019-8 marzo 2020), a cura di Luca Mor, Massimo Medica, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 53-73.

64. Dalla documentazione appare chiaro che il gruppo ligneo non venne spostato nell'immediato, rimanendo lì fino al 1593, allorché venne restaurato; in tale data è ancora menzionato come allestito sopra l'altare. È solo a questa data, complice la visita pastorale, che la Croce e gli Apostoli vennero spostati in occasione delle trasformazioni che dovevano adeguare l'edificio per ospitare il Concilio. Vedi nota 65.

65. La qualificazione di «maggiore», rende abbastanza sicuro che il «crocifisso» vada identificato con quello dipinto nel catino absidale da Vitale, essendo inoltre anche quello ligneo di grandi proporzioni, mi sentirei di escludere che potesse esserci un'altra croce monumentale, su tavola o scolpita.

Le colonne sembrano inoltre oggetto di un'altra disposizione che prevedeva la chiusura del coro («obtureturque, ut prospectus omnis extra illum locum diselusus») durante le recite delle ore canoniche («horarum canonicarum recitationi, ac misse celebrationi») per mezzo di un velo di lino: «veli lintei per transversum ab una ad altera culumnam fuit usque ad aram». I *velaria* dovevano così pendere dal «trave grosso» con il Cristo e gli Apostoli.<sup>66</sup>

Siamo dunque di fronte a una monumentale trave che sembra aver manomesso la zona dell'imbocco absidale, per come invece era stata pensata in età bertrandea, dimostrando inoltre come la decorazione di Vitale stesse perdendo la sua funzione di fuoco visivo e liturgico, durante le pratiche cultuali.

Non è questa la sede per approfondire l'argomento sulle cosiddette "travi della gloria", che mi riprometto di indagare in altra sede, ma il gruppo ligneo tramandato dalle testimonianze grafiche e pittoriche impone nondimeno alcune osservazioni ulteriori.<sup>67</sup>

Lo spostamento richiesto da Francesco Barbaro sembra manomettere un allestimento trionfale rispetto al quale si dovrà verificare se il gruppo ligneo fosse

66. BCUD, ACA, *Annales*, vol. LXV, c. 120 v. Di estremo interesse il passo: «uti chorus in collegiata ecclesie nostre obiectu alicuius veli lintei per transversum ab una ad alteram columnnam, sive usque ad aram utrinque ducti, aut quo alio modo, qui decentior, et congruentior indicatus fuerit, ita laudatur, obtureturque, ut prospectus omnis extra illum locum diselusus, et interceptus penitus st reverendo clero, dum ibi divino cultui inserviens, vacansque horarum canonicarum recitationi, ac misse celebrationi assistens morabitur: et pariformiter populo foris in ecclesia existenti adempta sit facultas omnium ipsorum clerorum prospiciendi». Non osta la datazione del documento al 19 febbraio 1596, confermandone piuttosto una prassi ben attestata anche in precedenza. Vedi nota 67.

67. La presenza di queste travi, anche nelle versioni secondarie e non trionfali, è attestata anche nelle cappelle laterali e doveva essere più comune di quanto si possa pensare, almeno fino all'età moderna e prevedevano immagini di santi sagomati o sculture vere e proprie. Ne sono un esempio la travi che si intravedono nell'incisione e nel dipinto dell'interno della collegiata di Udine. L'intera luce del profilo gotico dell'arco della cappella di San Nicolò è riempita dalla scultura del santo («imago magna sancti Nicolai») che la stessa visita pastorale del 1601 si premura di registrare (vedi nota 24). Non sappiamo se fosse la riqualificazione di una statua antica o fosse un gruppo moderno, ma non era l'unica. Si intravede, nella stessa documentazione visiva, in una cappella della navata, un'altra trave articolata con gruppo figurato sommitale in cui si riconosce San Giorgio a cavallo. Queste particolari travi secondarie, che non sono quelle denominate della gloria (Crocifissione con Dolenti e/o Apostoli), dovevano affondare la fortuna almeno dal XIV secolo anche se non è facile rintracciarne gli esempi. Il gruppo monumentale invece della Croce con Dolenti, posta nella chiesa domenicana di Dubrovnik, di Paolo Veneziano e collocata sulla trave, sotto l'arco trionfale, è forse una moderna riqualificazione dell'originaria collocazione sul tramezzo della chiesa. Molte travi potrebbero infatti essere l'esito di un *revival* della tipologia, dettato dallo smantellamento di quei particolari setti in età tridentina. Per quest'ultimo esempio e per ulteriori e preliminari aperture sul tema rinvio all'importante contributo di Cristina Guarnieri, *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in *Medioevo adriatico*, a cura di Federica Toniolo, Giovanna Valenzano, Roma, Viella 2010, pp. 133-158. Sulla trave con croce sull'arco trionfale del santuario, come allestimento *in tandem* con la «crux de medio ecclesiae» posta sul tramezzo, si vedano le considerazioni di: Donal Cooper, *Gothic art and the friars in late medieval Croatia 1212-1460*, in *Croatia. Aspect of art, architecture and cultural heritage*, Londra, Lincoln, 2009, pp. 76-97.

stato fatto per l'occasione o se non fosse già quello un adeguamento di un allestimento più antico.

Se i documenti non lasciano dubbi nell'identificazione del Cristo con quello oggi posto nella cappella delle Reliquie, la serie degli apostoli sembra invece andata perduta e per ora non ci sono testimonianze documentarie al riguardo, eccetto il dipinto e l'incisione.<sup>68</sup> L'intero gruppo assomiglia a quello ancora esistente del noto scultore veneziano Matteo Moranzon, in tandem di lavoro con il pittore Giovanni di Pietro da Milano, ingaggiato per la doratura (1431), e che si conserva nel Museo diocesano di Zara, ma eseguito, tra il 1426 e il 1433, per la trave della gloria, all'imbocco del coro, della cattedrale di Sant'Anastasia della stessa città di Zara (**Fig. 17 BN**). La differenza dimensionale tra il Cristo di Zara e quello di Udine (di oltre due metri di altezza rispetto al metro e settanta del primo) impone di verificare con attenzione il rapporto proporzionale con gli Apostoli.<sup>69</sup> Dal dipinto di Pozzoserrato il Cristo sembra porsi fuori scala, se confrontato anche con il gruppo zaratino. Un indizio che, pur con tutta la cautela del caso, potrebbe far ritenere che il Cristo possa essere una sostituzione moderna in un gruppo forse molto più antico e collocato in altro contesto.

Sarebbe tentante chiedersi se in origine il gruppo non facesse parte di una trave collocata in corrispondenza della fronte del coro che, secondo la pianta del 1516, si trovava in una posizione allineata alla prima coppia di pilastri.

È ancora dalla documentazione dei registri che emergono indizi di lavori in questa parte dell'edificio in pieno XV secolo. Apprendiamo infatti di opere di ristrutturazione del coro (da interpretare come basso-coro) dalle delibere del 28 aprile<sup>70</sup> e del 25 settembre 1421,<sup>71</sup> ovvero all'indomani dell'entrata in città dei veneziani.<sup>72</sup> Non credo ci siano grossi dubbi che si trattasse di mettere in opera i nuovi stalli, poiché era stato ingaggiato, da parte dei quattro camerari, un certo «Antonium intaglatorem» che, per l'esecuzione del lavoro, venne provvisto di legname e denaro: «instatem provideri [...] magister qui laborat chorum habeat lignamina et pecunias».

68. Non va taciuto il tentativo di Decio Gioseffi di riconoscere nel gruppo di sette figure, che si trova oggi nella cripta della Basilica patriarcale di Aquileia, quello che affiancava il Cristo di Udine. L'ipotesi è poi stata scartata dalla critica per motivi iconografici e stilistici, ipotizzando il nome di Antonio Tironi. Gioseffi, *Udine*, p. 95; *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 18 giugno-31 ottobre 1983), a cura di Aldo Rizzi, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1983, pp. 154-156.

69. Sul gruppo ligneo della cattedrale di Zara: Emil Hilje, *Sculpture in the diocese of Zadar from the 12<sup>th</sup> to the 16<sup>th</sup> century*, in *Kiparstvo I*, a cura di Nikola Jakšić, Emil Hilje, Zara, casa editrice, 2008, pp. 294-295 pagine complessive?.

70. BCUD, ACA, *Annales*, vol. XXII, c. 173r.

71. Ivi, c. 225r.

72. Sulla sottomissione di Udine nel 1420: Antonio Measso, *I deputati al Reggimento della magnifica Città di Udine. Note d'archivio*, Udine, Tipografia G.B. Doretti e soci, 1884, pp. 3-28; Gian Carlo Menis, Pier Carlo Begotti, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale, 1420, con cenni fino al 20 secolo ed il patriarcato di Aquileia*, Udine, Società filologica friulana, 2009 (con bibliografia precedente).

Chissà se questo Antonio, maestro intagliatore, aveva messo mano anche alla trave, forse già esistente, se non si vuole pensare che venisse eseguita per l'occasione, secondo un gusto oramai filo-veneziano che doveva avere il suo prototipo nell'iconostasi di San Marco dei fratelli Jacobello e Pierpaolo delle Masegne (1394).<sup>73</sup> Per ora gli indizi scarseggiano e a complicare le cose stilisticamente il Cristo, con la sua attribuzione a Bartolomeo da San Vito al Tagliamento, detto dall'Occhio (tutta da verificare), non sembra comunque reggere una datazione così precoce,<sup>74</sup> potendo piuttosto aprire ad un posteriore rifacimento del Cristo, appunto, che potrebbe avere il suo *post quem* nel 1516, anno dell'arretramento del coro, allorquando si sarebbe potuta spostare anche la trave, trasformandola in una sorta di *pergula* retta da colonne con velari, sopra l'altare maggiore e che sarebbe stata sottoposta a restauro nel 1593.<sup>75</sup>

Per ora l'unica certezza, stante la documentazione, è che il Cristo e gli Apostoli fossero sopra l'altare maggiore («supra altare maius collegiate ecclesie Utinensis», 1593)<sup>76</sup> in una trave che manteneva così il carattere simbolico originario, ovvero di perno simbolico dell'accesso al coro.<sup>77</sup> Per questa ragione era stato persino necessario chiudere, con «velaria», il nuovo diaframma durante la recita delle ore canoniche, secondo, e non casualmente, una prassi documentata proprio nella cattedrale di Sant'Agnesa a Zara in cui è posta «unam cortinam subtus cruce magnam».<sup>78</sup>

Sono necessarie altre indagini archivistiche e ricostruttive nonché comparative, per documentare la sequenza qui proposta (trave della gloria per il basso-coro, trave-*pergula* all'imbocco del retro-coro), ma è certo che il fermento ricostruttivo quattrocentesco del coro di Udine, ormai in pieno dominio veneziano, doveva sollecitare la rincorsa alle riqualificazioni spettacolari, tra pittura e scultura, anche del basso-coro di Spilimbergo.

73. Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia, Alfieri, 1976, I, pp. 213-214; Renato Polacco, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano, Berenice, 1991, p. 173.

74. L'attribuzione e la datazione non si possono dire pacifiche: passando da un generico riferimento a maestro nordico del XIV secolo (Marchetti, 1956; Carlo Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*) a un riferimento a Bartolomeo da San Vito al Tagliamento, detto Bartolomeo dall'Occhio (Gioseffi, *Udine*) sulla scorta di un documento del 1473 in cui l'artista sembra aver venduto per 25 ducati un crocifisso intagliato alla collegiata di Udine. Lo stesso studioso gli ha affiancato le figure della basilica di Aquileia. Giuseppe Marchetti, Guido Nicoletti, *La scultura lignea in Friuli*, Ciniello Balsamo, Silvana Editoriale, 1956, p. 30. Vedi anche nota 67.

75. Nel 1593 una delibera cittadina, solamente citata da Someda De Marco, imponeva il restauro della finitura policroma per aumentare la pietà e la devozione del popolo, senza però menzionare il collegio apostolico. La delibera doveva essere la risposta alla visita pastorale alla diocesi che intraprese lo stesso Francesco Barbaro, coincidente inoltre alla sua ascesa al patriarcato (vedi nota 31). Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, p. 73. Udine, Biblioteca civica "Vincenzo Joppi", *Annales*, (=BCUd, ACA, *Annales* ?) vol. LXIV, c. 120v: «ut in augmentum divinij cultus ac devotionis renovandam imaginem Jesu Christi crucifixi domini nostri, que ex materia [...] celata et expressa, proposita est oculis fidelium in summa partem sacelli maximi supra altare maius collegiate ecclesie Utinensis».

76. Vedi nota precedente.

77. L'uso di queste travi, anche secondarie e con differente uso, poste nelle cappelle laterali, doveva essere più comune di quanto si possa pensare. Prevedevano comunque immagini di santi sagomati o sculture vere e proprie. **Ne è un esempio la trave che si intravede ...ok?**

78. Emil Hilje, *Sculpture in the diocese*, p. 296 nota 84.

*Lo spazio del santuario e il patriarca: la collocazione della sua seggiola*

Pur all'interno di uno spazio che, come abbiamo ricostruito, doveva essere aperto, il basso-coro era a tutti gli effetti *iter* all'altare, secondo un percorso privilegiato che faceva dell'abside maggiore il perno d'arrivo e in cui un ruolo essenziale era svolto dagli affreschi di Vitale. In uno spazio così fortemente semantizzato dalle pitture con il loro corredo iconografico, c'è da chiedersi dove prendesse posto il patriarca nelle cerimonie ufficiali.

Il quesito è da porre in riferimento a un disegno del presbiterio, oggi conservato nella Biblioteca civica "Vincenzo Joppi" e già pubblicato nel 2004, e alla disposizione del 1588 di Francesco Barbaro («accomodandum esse chorum et altare maxime collegiate Utini»), che fra diverse delibere ordina che la seggiola, dal «pilastro dove poggia», venga «portata più avanti in modo che resti giusto in mezzo de le colonelle, che serran il fianco del corno dell'evangelio». <sup>79</sup> Lo scranno (indicato nel disegno con la specificazione: «sedia patriarcale con due gradi») era posto dunque sul lato destro (la *Dextera Dei*) dell'altare maggiore, secondo una scelta che riproponeva una consuetudine europea circa la posizione della cattedra vescovile, negli edifici non occidentati, in adeguamento alternativo all'originario posizionamento in abside, secondo l'uso romano. <sup>80</sup>

Nelle medesime disposizioni apprendiamo inoltre che l'altare si trovava verso «il corpo della chiesa» e che invece era necessario «tirar l'altare grande più indentro nel choro, tanto che arrivi a quel legno che si vede in terra di quella lastra di pietra». Non c'è dubbio che, ancora una volta, il «choro» citato sia identificato con il retro-coro, poiché i benefici dell'arretramento sono espressi con le seguenti parole: «si venirà a guadagnar tanto spatio, che si potranno commodar benissimo li due gradi, che vanno di più avanti l'altare senza spingersi più in fuori verso il corpo della chiesa». Il disegno della Biblioteca civica "Vincenzo Joppi" marca infatti l'esatto arretramento, <sup>81</sup> pur mantenendo la prospicienza in navata, rispetto la posizione dell'altare d'età bertrandea (**Fig. 18 BN**). <sup>82</sup>

Se il documento ci fornisce il punto in cui si doveva trovare lo scranno patriarcale nel nuovo allestimento, è però di assoluto interesse quanto specifica:

79. BCUD, ACA, *Annales*, vol. LXIII, c. 3r.

80. Paolo Piva, *Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia (sec. IV-XII)*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, Iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 141-180: 153-154; Sible de Blaaw, *In vista della luce. Un principio dimenticato nell'orientamento dell'edificio di culto paleocristiano*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2012, pp. 19-48.

81. BCUD, fondo ACA, serie manoscritti miscellanei di atti pubblici, ms. D.XXI, c. 11r. Nel disegno si specifica inoltre che la parete della recinzione «[...] deve andar tant'alto quanto sarà tutta la sedia patriarcale con il suo poggio». Inoltre è segnata in pianta anche la seggiola del «Clarissimo Luogotenente con duoi gradi».

82. In verità la posizione dell'altare dovette subire uno spostamento precoce, allorché Nicolò di Lussemburgo sistemò nel 1353 l'arca di Bertrando proprio nella cappella maggiore, forse nella posizione della tomba terragna. Vedi note 4, 40.

«ma però che sia levaticcia in modo tale, che quando non sarà il patriarca in Udine, la si possa metter nel fondo del choro, dove era anticamente» (Figg. 10, 14).

La constatazione non è di poco conto: seppur l'edificio era orientato, la seggiola patriarcale era posta secondo la consuetudine romana nell'abside (il retrocoro attuale), e ricalcava evidentemente la posizione della cattedra patriarcale ad Aquileia, che faceva da modello, secondo una strategia propagandistica, oltre che strettamente culturale, perseguita dai patriarchi.

Persino le *crustae marmorae* dello zoccolo absidale, dipinte da Vitale, dalle quali siamo partiti, in una esplicita ripresa di modelli all'antica, trovano un nuovo significato in rapporto allo scranno, che potrebbe forse essere stato rimosso molto prima dell'arretramento del coro in abside nel 1516, in occasione forse della traslazione del corpo di Bertrando nell'arca poi sistemata nella cappella maggiore nel 1353.

Quanto fin qui ricostruito è un ulteriore tassello che completa la complessa restituzione dello spazio al tempo di Bertrando, nella dislocazione fra loro coordinata, secondo una direttrice assiale, del coro, dell'altare e dello scranno e questi in rapporto con la decorazione parietale e con l'uso rituale che di quegli spazi si faceva. In un tale contesto la decorazione della parete absidale diveniva il perno e il fuoco al quale tendere lo sguardo: l'elevazione dell'ostia consustanzia-va il sacrificio di Cristo, la cui Crocifissione si impalcava nella parete di fondo, raccordando il Vecchio e il Nuovo Testamento delle pareti laterali, secondo una corrispondenza che rendeva l'intero creato parte del disegno salvifico di Dio.

Un siffatto assetto absidale potrebbe inoltre spiegare l'assenza sin dalle origini di un dipinto per la mensa, che Vitale infatti non eseguì mai, dipinto che invece ancora si conserva per l'altare di San Nicolò, dove rimase almeno fino alla registrazione avvenuta durante la visita pastorale del 1601.<sup>83</sup>

### Conclusione

Quanto ho cercato di tratteggiare, in via ancora non definitiva, mostra la collegiata di Santa Maria Maggiore oggetto di una serie di attenzioni, che non erano solo di abbellimento estetico. È la visita del 1346 che credo ci fornisca il giusto contesto e almeno in parte le ragioni stesse dell'interessamento diretto del patriarca alla decorazione dell'abside maggiore. Apprendiamo infatti dall'interrogatorio dei canonici le manchevolezze in ordine agli arredi sacri e all'equipaggiamento

83. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 390-391. La tavola attribuita al Maestro dei Padiglioni (Udine, Museo del Duomo-Cattedrale) e raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e Storie di San Nicolò*, ritengo vada riconosciuta con la citazione che se ne fa nella visita pastorale di Francesco Barbaro del 1601, in cui se ne sottolinea la derivazione dagli affreschi delle pareti: «habet altare amplum [...] est consecratum, habet iconam antiquissimam cum picturis vareis a choro exornatam cum istoria sancti Nicolai», in Masutti, Screm, *Contributo per una ricostruzione degli interni del Duomo di Udine*, p. 41.

che faceva da cornice alla celebrazione vera e propria, compreso l'orologio del coro, non funzionante da tempo.<sup>84</sup> Bertrando imprimeva così un segno forte e un impulso ad invertire la tendenza, non solo nel risanare certe carenze disciplinari, ma anche nell'affidare alla comunità un edificio adeguato. In questo senso devono leggersi le sue volontà testamentarie in cui lascia al Capitolo molti dei suoi codici liturgici, la cui mancanza era stata fortemente lamentata ed era vista in diretto legame con un corretto e scrupoloso svolgimento delle celebrazioni.<sup>85</sup>

C'è in ultimo da chiedersi se oltre le ragioni della chiamata di Vitale, legata per Aldo Rizzi a Guido de Guisi,<sup>86</sup> vescovo di Modena e poi di Concordia e vicario di Bertrando, non pesasse la volontà di ritessere un legame con un pittore bolognese che doveva essere stato vicino alla corte di papa Giovanni XXII a Bologna, ovvero a quel pontefice conterraneo di Bertrando che ne aveva decretato l'ascesa al patriarcato.

In ultimo la maggiore comprensione del frazionamento dell'edificio tra XIV e XV secolo permetterà in futuro di aprire a nuove linee di ricerca riguardo gli accessi legati al sepolcro patriarcale di Bertrando di Saint-Geniès il cui corpo sarebbe stato traslato nell'arca (1353), che lui stesso aveva fatto eseguire per i santi Ermagora e Fortunato,<sup>87</sup> e che il successore avrebbe fatto porre nella cappella maggiore, destinandola appunto a Bertrando, e stravolgendone in parte l'impianto.<sup>88</sup>

84. Moro, *Visitatio Ecclesiae*, pp. 32, 90: «et quod expediens esset quod horologium aperteretur et ipse idem libenter addisceret ipsum temperare».

85. Moro, *Visitatio Ecclesiae*, pp. 32, 45. Bertrando aveva donato, ancora in vita, un graduale al Capitolo, ma essendo scritto in caratteri troppo piccoli durante la visita si decise di sostituirlo.

86. Aldo Rizzi, *Dalla Preistoria al Gotico*, in *Profilo di Storia dell'Arte in Friuli*, 2 voll., a cura di Aldo Rizzi, Udine, Del Bianco, 1975, I, pp. 35-54; Vidal, *Confraternita e committenza artistica*, p. 12.

87. *L'arca marmorea del Beato Bertrando*, a cura di Paolo Casadio, Udine, Forum, 2008.

88. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, pp. 111-112. L'arca sarebbe rimasta nella cappella maggiore fino al 1585 allorché il visitatore apostolico, Cesare de Noves, vescovo di Parenzo, ordinò di spostarla. Più di recente: *L'arca del Beato Bertrando*, a cura di Paolo Casadio, Caterina Furlan, Udine, Forum, 2004.

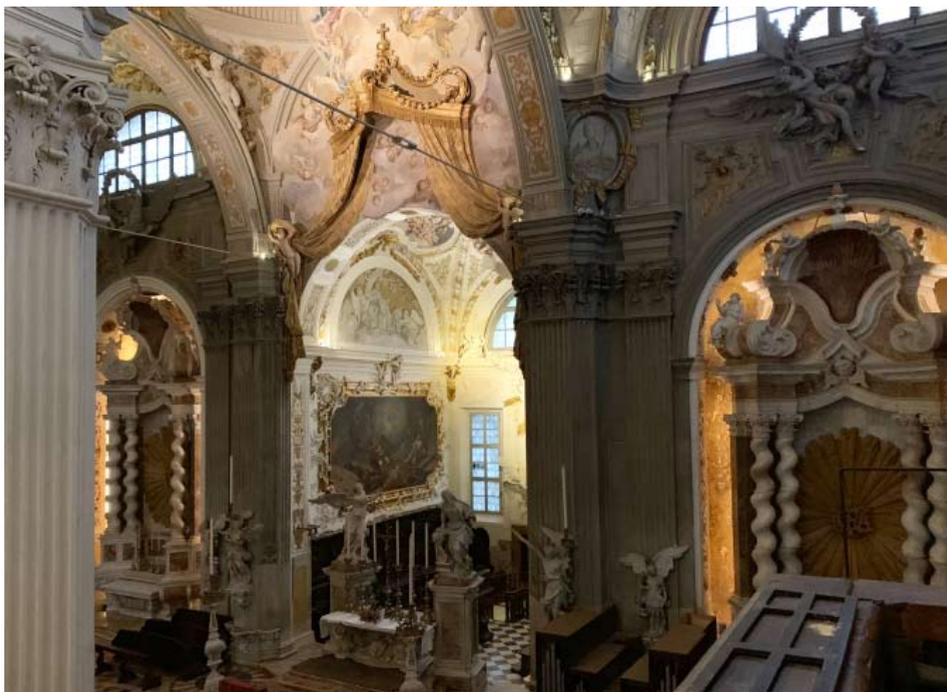


Fig. 1. Visione del santuario, nello stato attuale. Udine, duomo (foto autore).

Fig. 2. Alto-corò con gli stalli lignei del 1620. Udine, duomo (foto autore).



Fig. 3. Ricostruzione della disposizione degli affreschi della cappella maggiore di Spilimbergo (Foto Paolo Casadio © Museo del Duomo-Cattedrale di Udine).

Fig. 4. Ricostruzione della posizione della tomba patriarcale (A) in scasso con la vecchia abside, posizione dell'altare (B) e della seggiola patriarcale (C) (© Edoardo Traversa).



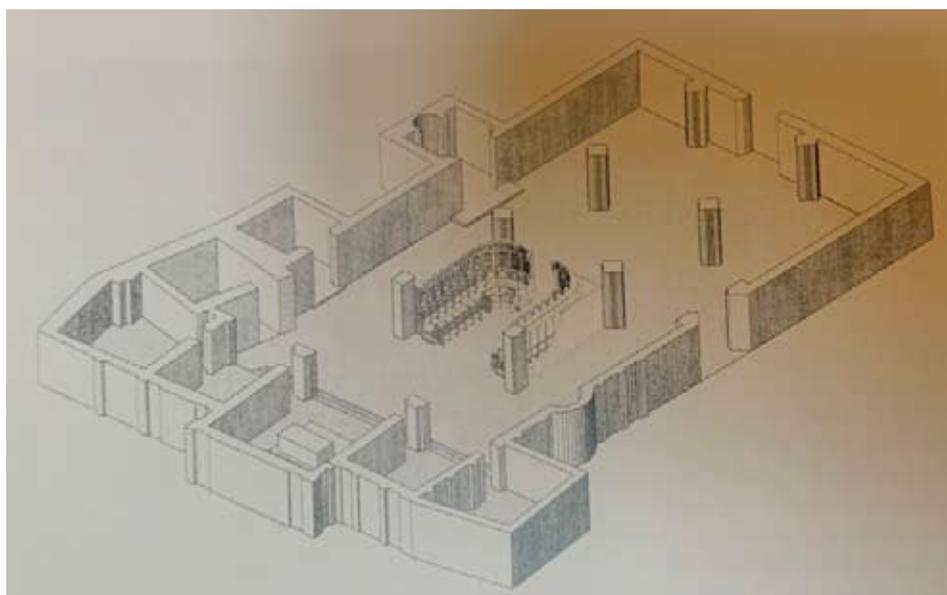


Fig. 7. Sovrapposizione della pianta (ms. D. XXI, c. 34r.) cinquecentesca sulla pianta attuale del duomo: in evidenza l'ingombro del basso-coro (A), della seggiola patriacale (B), posizione ipotetica della trave della gloria (C); posizione della trave della gloria dopo l'ipotetico spostamento (D)  
(© xxxx

Fig. 8. Ricostruzione del basso-coro della cattedrale di Spilimbergo; (da Paolo Casadio, © Bruno Repezza) DA SOSTITUIRE



Fig. 9. Bartolomeo da San Vito al Tagliamento, detto dall' Occhio (?), Cristo crocifisso. Udine, duomo, cappella delle Reliquie (foto autore).

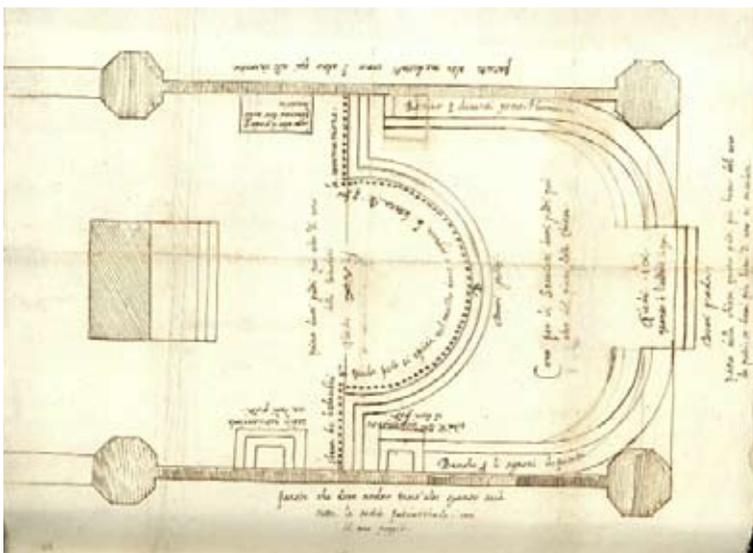


Fig. 10. Matteo Moranzon, Giovanni di Pietro da Milano, Crocifissione e Apostoli. Zara, Museo Diocesano, già cattedrale di Sant'Anastasia (da *Sculpture in the diocese of Zadar*).

Fig. 11. Disegno della parte della cappella maggiore secondo le disposizioni di riqualificazione del 1588: seggiola patriarcale (A), seggiola del Luogotenente (B); posizione della seggiola patriarcale (C). BCUD, ACA, serie manoscritti miscellanei di atti pubblici, ms. D.XXI, c. 11r. (© Biblioteca civica "Vincenzo Joppi", Udine).

