

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XXVII ciclo

**«Cum figuris et armis»:
soffitti lignei in Friuli fra tardo Gotico
e primo Rinascimento**

Tutor

prof. Maurizio d'Arcano Grattoni

prof.ssa Giuseppina Perusini

Dottorando

Francesco Fratta

Anno Accademico 2014-2015

Introduzione	5
PARTE I	
Soffitti lignei a pettenelle, cantinelle e cornici	9
1. Struttura e componenti	13
2. I soffitti lignei nella documentazione d'archivio	17
3. Finitura degli elementi strutturali	19
4. Composizione e realizzazione	21
PARTE II	
Pettenelle	31
5. Tecniche di realizzazione	31
5.1. Pettenelle dipinte	34
5.1.1. Supporto ligneo	34
5.1.2. Preparazione del supporto ligneo	38
5.1.3. Pigmenti	43
5.1.4. Tecnica pittorica	53
5.2. Pettenelle con carta dipinta	67
5.2.1. Preparazione del supporto, pigmenti e tecnica pittorica	71
5.3. Pettenelle intagliate	72
6. Soggetti iconografici	85
6.1. Scene animate	85
6.1.1. Cicli a carattere narrativo	86
6.1.2. Cicli a scene isolate: la bottega di Antonio Baietto	101
6.1.3. Altri cicli a scene	157
6.2. Figurazioni araldiche	163
6.3. Figure animate isolate	174
6.4. Animali reali e fantastici	178
6.5. Ritratti	186
6.6. Figure fitomorfe, trofei, vasi, grottesche, iscrizioni	208
PARTE III	
Cantinelle e cornici	275
7. Cantinelle	275
7.1. Supporto ligneo, preparazione, pigmenti e tecnica pittorica	276
7.2. Messa in opera	277
7.3. Motivi decorativi	281
8. Cornici	289
8.1. Supporto ligneo, preparazione, pigmenti e tecnica pittorica	289
8.2. Messa in opera	290
8.3. Motivi decorativi	290
PARTE IV	
Catalogo	295
9.1. Premessa	295
9.2. Indice dei soffitti	297
9.3. Schede	300
Conclusioni	461
Indice delle immagini	465
Bibliografia	479

Introduzione

Il fenomeno dei soffitti lignei dipinti in Friuli realizzati fra tardo Gotico e primo Rinascimento rappresenta un campo d'indagine ancora poco esplorato: pure se non è mancato l'interesse per tali manufatti, la ricerca si è concentrata finora sull'analisi di singoli casi, attenta solo a un esame iconografico e stilistico e trascurando, quasi sempre, l'aspetto tecnico-esecutivo. È mancata, inoltre, una visione d'insieme e di confronto capace di contestualizzare e mettere in relazione i singoli nuclei di pettenelle, individuandone le caratteristiche e le influenze.

La letteratura relativa alle tavolette da soffitto d'ambito friulano, quindi, mancava di uno studio sistematico - supportato da una ricerca archivistica, da analisi settoriali sui diversi aspetti concernenti la cultura materiale e da indagini specifiche su materiali, tecniche e modalità operative - che facesse luce su prassi esecutive, temi iconografici, fonti d'ispirazione, artisti e committenti.

Obiettivo di questa ricerca, quindi, è stato quello di approfondire il fenomeno dei soffitti lignei dipinti con una metodologia che tenesse in considerazione sia l'aspetto storico-artistico sia quello più strettamente materiale e tecnico. Uno studio che si ponesse come ulteriore passo per una corretta tutela e valorizzazione di un bene che ha sofferto - anche in tempi recentissimi - di manomissioni e perdite. Danni imputabili non solo alla deperibilità stessa del materiale impiegato - soggetto ad infiltrazioni di acqua piovana, all'aggressione di insetti xilofagi, alla distruzione a causa di incendi e, talvolta, ai mutamenti del gusto - ma spesso dovuti a rifacimenti, a volte assai pesanti, di brani pittorici (si veda, per esempio, il soffitto Moises a Udine), a smontaggi e ricomposizioni più o meno arbitrari (con relativa perdita, nel caso di cicli narrativi, dell'ordinata sequenza degli episodi narrati), al reimpiego di pezzi originali in nuove coperture, fino allo smembramento e alla successiva dispersione. Non sono mancati, inoltre, casi estremi nei quali i soffitti sono andati perduti: risale ai primi anni 2000, infatti, lo smontaggio e la successiva distruzione delle pettenelle, cantinelle e cornici dipinte - databili alla metà del XVI secolo - che decoravano gli interni dell'edificio adiacente alla

cosiddetta ‘casetta trecentesca’, edificio attiguo alla sede universitaria di palazzo Antonini a Udine. Un primo censimento dei soffitti costituisce premessa indispensabile per un’efficace azione di tutela - onde scongiurare una loro ulteriore frammentazione e/o perdita - e una fonte di dati per ulteriori ritrovamenti.

Uno dei punti essenziali della ricerca ha riguardato perciò l’individuazione dei soffitti, sia quelli ancora in opera sia quelli smontati, resa possibile attraverso una ricognizione - agevolata anche dall’aiuto di storici, collezionisti e appassionati locali - che ha permesso di rintracciare un considerevole numero di testimonianze inedite. Tra queste, di estremo interesse il caso del soffitto quattrocentesco Boiani a Cividale: non solo perché è stato possibile ritrovare e ricomporre - seppur virtualmente - gran parte del nucleo originale - il soffitto, infatti, fu smontato e smembrato in più collezioni - ma soprattutto in quanto costituisce uno dei rarissimi casi di aggiornamento della decorazione realizzato attraverso l’applicazione, a colla, di carta dipinta.

A questa ricognizione è stato affiancato lo spoglio delle fonti d’archivio: per ottenere notizie riguardo alle famiglie committenti e agli artisti si è guardato in particolare a memorie, genealogie e testamenti mentre per avere conferme dal punto di vista lessicale e terminologico la ricerca si è concentrata su *inventaria bonorum* e registri di spese, questi ultimi relativi soprattutto a contesti pubblici e ecclesiastici.

Ottenuti questi primi dati fondamentali, il lavoro è stato quindi articolato secondo tre linee guida. La prima ha riguardato l’esame dei soffitti per quanto concerne la ‘macrostruttura’ statica: attraverso la determinazione dei procedimenti costruttivi, delle fasi operative, delle caratteristiche tecniche, della finitura delle singole componenti strutturali e dei sistemi impiegati per la loro composizione. Gli esiti di questi approfondimenti sono stati poi confrontati con quanto prodotto in altre aree geografiche, dove la disposizione di pettenelle e cantinelle, in particolare, poteva seguire modalità differenti, così come molteplici erano le possibilità di applicazione dei listelli: pure se in genere avveniva tramite incastro, in alcuni casi poteva consistere anche nell’inchiodatura o nell’incollatura.

La seconda ha sviluppato l’indagine relativa alle caratteristiche dei materiali impiegati, alle tecniche utilizzate per il trattamento del supporto e a quelle seguite per la decorazione pittorica: per precisare le tecniche e i procedimenti operativi seguiti nella realizzazione di pettenelle, cantinelle e cornici dipinte si è fatto inizialmente ricorso

all'esame diretto dei manufatti, a riprese a luce radente e RTI condotte presso il Laboratorio fotografico del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università di Udine, e allo studio delle fonti documentarie. Informazioni più specifiche e puntuali sono state ottenute avvalendosi dei risultati delle analisi di laboratorio condotte su campioni prelevati nel corso della ricerca, effettuate presso l'Istituto per l'Energetica e le Interfasi del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Padova in occasione della mostra *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento* (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013) organizzata nell'ambito del dottorato.

Agli accertamenti rivolti a individuare sia l'eventuale presenza e le caratteristiche della preparazione sia i tipi di pigmenti impiegati si sono affiancate le indagini ugualmente condotte presso il Laboratorio fotografico del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università di Udine, dove sono state realizzate una serie di riprese all'infrarosso, utili soprattutto per riconoscere la presenza di segni preparatori e - nel caso di pettenelle di difficile lettura, in quanto molto rovinate o coperte da uno spesso strato di sporco e fuliggine (come nel caso di un nucleo in collezione privata a Cividale) - individuare il soggetto della decorazione.

L'indagine si è soffermata sulla definizione delle tecniche pittoriche impiegate: sull'utilizzo delle linee guida incise; sulla scelta, la funzione e l'alternanza dei colori di fondo; sulle tipologie degli elementi - quasi sempre presenti - impiegati per delimitare lo spazio della dipintura; sulla funzione della linea scura di contorno che caratterizza la decorazione di questa tipologia di soffitti lignei; su mascherine o sagome, sempre impiegate nella realizzazione degli elementi decorativi e ripetitivi presenti nelle cantinelle, usate meno frequentemente nella dipintura di pettenelle e comunque limitate al disegno del contorno di alcune tipologie di ritratti e nella realizzazione di decorazioni fitomorfe, trofei, grottesche o vasi ornamentali.

La terza ha riguardato l'esame delle tipologie iconografiche (ritratti, animali, stemmi gentilizi, scene cavalleresche &c.), l'individuazione delle fonti d'ispirazione e la determinazione del percorso evolutivo nella scelta dei temi e dei soggetti raffigurati nelle pettenelle e dei motivi decorativi impiegati per cantinelle e cornici. Particolare attenzione è stata data alle raffigurazioni cortesie o di vita quotidiana (i mestieri, gli svaghi &c.), guerresche (precisissima e aggiornata, in genere, la resa delle armi) o

araldiche, indispensabili per identificare la committenza, con la possibilità di ricostruire i legami matrimoniali e le alleanze sociali del committente medesimo.

Nel caso di soffitti caratterizzati da un alto livello qualitativo e da una notevole attenzione al dettaglio, l'esame iconografico si è potuto soffermare anche sulle testimonianze di cultura materiale, con l'analisi delle tipologie di abiti, strumenti musicali, armi e armature. Uno studio indirizzato non solo a riconoscere le qualità tecniche degli artefici impegnati nella decorazione di pettenelle ma anche teso ad accertarne le conoscenze in settori così specifici e soprattutto utile a fornire oggettivi elementi di datazione e di appartenenza geografica.

Un ulteriore approfondimento, basato sulla determinazione dei temi iconografici e delle loro caratteristiche, è stato dedicato alla ricerca e alla comprensione delle motivazioni che hanno condotto alla realizzazione di un soffitto dipinto (matrimoni, ristrutturazioni radicali della dimora, promozioni sociali &c.) e alla funzione alla quale era destinato (celebrativa, di auto-affermazione, didattica &c).

All'analisi iconografica è seguito l'esame del *ductus* grafico, teso anche a individuare l'avvicendamento di diversi esecutori nell'ottica dell'organizzazione del lavoro *d'équipe* in genere seguito dalle botteghe impegnate in queste realizzazioni. Attraverso un confronto fra i diversi nuclei di pettenelle e un approfondimento stilistico, si è cercato, inoltre, di raggruppare nuclei omogenei di soffitti e ipotizzare l'identità degli esecutori. Per ogni soffitto si è proceduto poi all'esame dell'edificio, delle vicende abitative e del relativo contesto urbano mentre per l'identificazione e la valutazione della committenza si è fatto spesso ricorso all'esame degli stemmi, quasi sempre presenti nella decorazione dei soffitti, che si sono rivelati utili anche per fornire prime ipotesi cronologiche, fondate sulla tipologia degli scudi che li contengono.

PARTE I

Soffitti lignei a pettenelle, cantinelle e cornici

I soffitti lignei dipinti in Friuli hanno avuto fra Quattrocento e Cinquecento il periodo di maggior fortuna: nel corso della ricerca, infatti, sono stati individuati in quest'area ben 67 nuclei di pettenelle - pure se di questi solo 39 sono ancora in opera (nove dei quali ricomposti) - per la gran parte inediti¹. La diffusione di tale tipo di soffitto nei secoli in

¹ Lo studio dei soffitti lignei dipinti a pettenelle nel corso del tempo si è concentrato su aspetti diversi seguendo differenti metodologie. Fra i primi lavori vanno ricordati quelli di Francesco Malaguzzi Valeri (MALAGUZZI VALERI 1902) e di Winifred Terni de Gregory (TERNI DE GREGORY 1981a). La studiosa inglese, in particolare, dopo la fondamentale mostra «Arte lombarda dai Visconti agli Sforza», nel 1958 pubblica *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, contributo nel quale - oltre alle consuete disamine sugli aspetti più propriamente storico-artistici - viene dato ampio spazio alla ricostruzione delle tecniche realizzative e all'analisi delle implicanze sociali e degli aspetti legati alla moda e al costume. In seguito, il tema è stato oggetto di un interesse crescente che tuttavia ha privilegiato solo alcune linee di indagine, soprattutto quella iconografica. E comunque, sempre, come un aspetto particolare all'interno di un contesto più ampio: o brevemente trattato in lavori più estesi su edifici antichi (fra i tanti esempi, significativi possono essere il caso di Cremona (AZZOLINI 1994; AZZOLINI 1996) e la serie di volumi di Fausto Lechi su *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*), oppure esaminato e descritto in quanto oggetto di esposizioni temporanee e restauri o bene musealizzato di enti e collezioni pubbliche e private (Pinacoteca Ala Ponzoni di Cremona, Museo civico di Crema, Museo Poldi Pezzoli &c.; in Friuli Venezia Giulia, a tempi recentissimi - 2008 - risale lo studio sulla raccolta in deposito presso il Museo civico d'arte di Pordenone (*Le favolose storie di Palazzo Ricchieri* 2008). Negli anni settanta e ottanta del Novecento vengono editi contributi episodici e in prevalenza di taglio divulgativo nei quali ci si concentra sulla produzione circoscritta al solo ambito locale allo scopo di far conoscere e valorizzare l'antico patrimonio proprio di città o centri minori, come nel caso di Crema (CESERANI ERMENTINI 1985; CESERANI ERMENTINI 1986; CESERANI ERMENTINI 1996), Brescia (BONFADINI 2005) e Alessandria (LAVRIANI 2008a). Per la Lombardia, oltre ai contributi sopra citati, in particolare per il complesso di tavolette cremonesi con storie bibliche attribuite per lo più a Bonifacio Bembo e bottega si veda: TOESCA 1912, p. 561; LONGHI 1928, p. 86; RASMO 1939a, pp. 260-262, 268-277 e 281; RASMO 1939b, pp. 75-76; PUERARI 1951, pp. 42-44 e 54; ZERI 1951, p. 33; BOTTARI 1951, pp. 112 e 119; SALMI 1953, p. 10; SALMI 1955, p. 839; FERRARI 1955, p. 19; PUPPI 1959, pp. 245 e 247; PUPPI 1962, pp. 49-50; QUINTAVALLE 1961, pp. 48-49; NEPI SCIRÈ 1978, pp. 104-105; MULAZZANI 1981, pp. 41-42, 47 e 103; BOSKOVITS 1988, p. 176; BANDERA BISTOLETTI 1990; AGLIO 2002-03. Per le tavolette cremonesi in genere: PUERARI 1951, p. 54; VOLTINI 1957, pp. 54-56; PUPPI 1962, pp. 50-51; BASCAPÈ & PEROGALLI 1965; RAGGHIANI 1970, p. 67-69; GABRIELLI 1974, p. 90; NATALE 1979, nn. 15-16; RASTELLI 1982, pp. 7 e 24; TETTI 1985, pp. 15-18, 29-30 e 51; NATALE 1982, pp. 75 e 79-80; ANGELELLI & DE MARCHI 1991, tav. 167; COLOMBETTI 1992-93; BAZZOTTI 1993, p. 284; COLOMBETTI 1996; BELLINGERI 2004, pp. 176-179; AGLIO 2004; AGLIO 2005; AGLIO 2010a. Per le tavolette cremasche: RUSSOLI 1951, p. 25; TERNI DE GREGORY 1960, pp. 98-99; RUSSOLI 1972, p. 275; NATALE 1982, p. 75; CESERANI ERMENTINI 1985; CESERANI ERMENTINI 1986; MARUBBI 1986, pp. 38 e 40; COLOMBETTI 1992-93; CESERANI ERMENTINI 1993; COLOMBETTI 1995; CESERANI ERMENTINI 2006; VENTURELLI 2014. Per l'area bergamasca:

esame trova origine nella generale tendenza all'abbellimento delle dimore signorili che si ebbe a partire dai primi decenni del Trecento, tendenza esplicitatasi in particolare attraverso la commissione di affreschi, arredi raffinati e suppellettili preziose e soprattutto nel diffuso utilizzo di tessuti. Un rinnovamento edilizio - incoraggiato anche dallo sviluppo della dimora borghese - che si rifletterà, come vedremo, sulla produzione - sulle scelte iconografiche *in primis*, ma anche sui metodi operativi seguiti dalle botteghe coinvolte in tali attività - che si tradurrà, in alcuni casi, in una vera e propria specializzazione. La ragione dello scarso numero di soffitti lignei medievali sopravvissuti si spiega invece innanzitutto con la deperibilità del materiale impiegato per la loro costruzione, soggetto a infiltrazioni d'acqua piovana e non, ad aggressione di

FUMAGALLI 1893, pp. 10-11; ANGELINI 1947, pp. 112-115; ANGELINI 1957, pp. 4-7; *Gli eroi antichi di casa Aratori* 2010. Per l'area bresciana: CANEVALI 1912, pp. 279-286; MASETTI ZANNINI 1958, pp. 118-119; PERONI 1963, pp. 704-706, 793-794, 1007-1010; STRADIOTTI 1979, pp. 154-155; JOOST-GAUGIER 1988, pp. 61-72; *Tavolette lignee a Salò* 2002; *Echi del Rinascimento in Valle Camonica* 2004; BONFADINI 2004; BONFADINI 2005; OMODEI & AL. 2009; GNACCOLINI 2013; SUARDI 2013. Per Pavia: ROMANINI 1959, pp. 58-66; GIORDANO 1978, pp. 233-261; PERONI 1978, pp. 55-66; VICINI 1978, pp. 199-207; ALBERTINI OTTOLENGHI 1987, pp. 12-16; BANDERA BISTOLETTI 1988, pp. 23 e 63. Per il mantovano: BARBANTINI 1940, pp. 236-237; MARIACHER 1963, p. 25; RAVA 1963, pp. 105-106; ZERI 1976, p. 295; *Bestiario: tavolette da soffitto del XV sec.* 1993; AGLIO 2013. Per Lodi: VISIOLI 1993, pp. 138-140; FARAONI 1998, pp. 233-234. Per il Piemonte: BORLANDELLI 1994; VENTUROLI 1994; GENTILE 2002; LAVRIANI 2008. Per la Liguria: DI FABIO 2008; BOATO & DECRÌ 2009. Per il Canton Ticino: *Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino* 1912, pp. 116-118; PINI 1990; PINI 1991; DI LORENZO 1994; PINI & PINI 1997; CARDANI VERGANI 2005, pp. 149-160; AGOSTI & STOPPA 2010; SEGRE 2014. Per l'Emilia Romagna: TROMBETTI 1989; CAVALCA 2009; CAPITANIO 2009; Per il Veneto: BOSKOVITS 1990, p. 126; COZZI 1992, pp. 325-326, *Interno veneto* 2002, pp. 29-31, 35-40 e 65-68. Per i soffitti d'ambito francese si veda l'ampia bibliografia consultabile sul sito internet www.rcppm.org dell'Association internationale de Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux (RCPPM). Il convegno di Pavia (*Soffitti lignei*, Pavia, Università degli Studi, 29-30 mar. 2001) e la mostra di Salò (*Tavolette lignee a Salò. Percorsi nella pittura, 1475-1513*, Salò, Palazzo dei Provveditori, 7-29 set. 2002) hanno dato nuovo impulso alla ricerca che, comunque, è rimasta concentrata esclusivamente su aspetti storico-artistici, con attenzione particolare al dato iconografico e stilistico e all'identificazione delle fonti letterarie cui i cicli, talvolta, fanno riferimento. Per quanto riguarda il Friuli, pure se non è mancato l'interesse per tali manufatti, a partire dalla tesi di laurea di Maria Grazia Nosella, ove si prendono in considerazione i pochissimi nuclei all'epoca conosciuti (NOSELLA 1988-89), la ricerca si è concentrata solo sull'analisi di pochi singoli casi (NOSELLA 1993; DELL'AGNESE 1994; COZZI 1996a; COZZI 1999; *Imperatori e condottieri* 2000; BERGAMINI 2001, pp. 90-91; GUERZI 2002; BERGAMINI 2004; COZZI 2006; BATTAGLIA RICCI 2008; CROSATO 2008; FRANCESCUTTI 2008; GANZER 2008; GUERZI 2008; *Le favolose historie di palazzo Ricchieri* 2008; POLDI 2008; *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008; CASADIO 2012). Solo in occasione della mostra tenutasi a Cividale del Friuli (Museo di palazzo de Nordis, 13 lug.-29 set. 2013) sono stati raccolti in un'opera organica diversi saggi, in particolare relativi a soffitti cividalesi (*Tabulae pictae* 2013).

insetti xilofagi e funghi², a distruzione a causa di incendi e, non ultimo, ai cambiamenti di gusto³. In ambito friulano in particolare, l'assenza di testimonianze relative a questo tipo di soffitti fino al XV secolo è giustificata soprattutto con la scarsità nel loro utilizzo per le dimore trecentesche, per le quali si preferivano travi asciate di pezzatura in sorte spesso inserite direttamente nella muratura: un soffitto, quindi, che aveva la grossa orditura non omogenea⁴. Inoltre, pure se i soffitti furono talvolta sottoposti a interventi di restauro poco dopo essere stati realizzati⁵, tuttavia le manomissioni più pesanti sono state operate in età moderna, quando, oltre ai ripristini di numerose strutture e ai rifacimenti - a volte assai pesanti - di brani pittorici (si veda, per esempio, il soffitto Moises a Udine, [cat. 5]), si sono attuati sia smontaggi e ricomposizioni più o meno arbitrari (con relativa perdita, nel caso di cicli narrativi, dell'ordinata sequenza degli episodi narrati, come nel caso dei soffitti di palazzo Ricchieri a Pordenone⁶, [cat. 1-2]), sia reimpieghi di pezzi originali in nuove coperture⁷, fino allo smembramento e alla successiva dispersione⁸. Oltre a questo, i pochi soffitti ancora in opera appaiono oggi

² ARRIGHETTI 1990, pp. 65-77; TAMPONE 1996, pp. 66-67 e 218-227; *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 12.

³ BOLGIA 1999, p. 767.

⁴ Consuetudine che prosegue anche nel corso del XV secolo, come testimoniano indirettamente le sei pettenelle cividalesi della collezione Santini [cat. 12]. Di queste, infatti, cinque hanno dimensioni simili comprese tra i 31,3÷32,5 cm in larghezza, altezza di 20,3÷21 e spessore di 2÷2,3. Un'unica pettenella presenta invece dimensioni minori, dovute probabilmente non a una perdita accidentale in corso di smontaggio o successiva bensì a una riduzione in opera: sia il margine superiore sia i due lati corti mostrano, infatti, la consueta smussatura inclinata realizzata per facilitare l'inserimento delle tavolette nelle travi.

⁵ Tra gli esempi più noti il soffitto della Sala magna del palazzo Chiaramonte (Steri) a Palermo (1377-1380) per il quale i documenti attestano l'intervento nel 1438 di un carpentiere per la riparazione di tre travi (BOLGIA 1999, p. 767). Sempre in quella occasione è probabile sia stata integrata anche la decorazione pittorica (BOLOGNA 1975, p. 4). In ambito friulano sono da ricordare i casi emersi nei cicli de Nordis Fontana [cat. 13] e Boiani [cat. 26], entrambi a Cividale: nel primo alcune pettenelle furono ridipinte, nel secondo furono invece ricoperte con carta dipinta. Sempre con carta furono ricoperte le tavolette della Sala dei Provveditori nell'attuale palazzo comunale di Salò (MASSARDI 2002, pp. 44-47) e, in età barocca, quelle di palazzo Maggi a Brescia, per trasformarne i soffitti nella tipologia 'a passasotto' (STRADIOTTI 1979, pp. 154-155; MARUBBI 2013, p. 108).

⁶ COZZI 1996a, p. 79.

⁷ A titolo di esempio si veda il soffitto del 'Salottino Glisenti' nella Casa del Podestà a Lonato (Bs) realizzato utilizzando tavolette provenienti da tre diversi soffitti originali e con l'aggiunta di due pettenelle realizzate *ex novo* per l'occasione (SILVA 2004-05; OMODEI & AL. 2009, p. 960).

⁸ Come per esempio i soffitti cividalesi di casa Bront [cat. 4] e della villa suburbana a Gagliano [cat. 49], entrambi attualmente divisi in tre diverse raccolte. Ancora più estremo il caso delle pettenelle del primo ciclo di palazzo Boiani a Cividale [cat. 26], smembrato in almeno sei nuclei, alcuni dei quali costituiti da un'unica tavoletta.

comunque avulsi dal loro contesto, mancando quasi sempre l'originaria decorazione parietale (come nel castello di Valvasone o nel caso di palazzo Vanni degli Onesti a Udine, qui testimoniata solo da alcuni lacerti di affresco del registro superiore⁹, **fig. 7** e **fig. 8** a p. 29) che, assieme al soffitto, era espressione del gusto del committente¹⁰. Significativi, a questo proposito, alcuni esempi d'area francese, come la sala di rappresentanza voluta da Guillame de Piolenc (nella 'Maison des Chevaliers' a Pont-Saint-Esprit, Gard, metà del XV secolo)¹¹, nella quale soffitto e pareti costituiscono un insieme decorativo completo e omogeneo, e soprattutto la cosiddetta 'Grand chambre' nel palazzo dei Carcassonne (oggi de Gayon) in rue de la Vieille a Montpellier (Hérault) nella quale sia il soffitto sia la decorazione parietale, risalenti alla fine del XIII secolo, furono realizzati molto probabilmente dallo stesso atelier di pittori¹². Il rapporto tra la

⁹ A questo proposito è interessante notare come in un ambiente di palazzo Altan ('Castello') a San Vito al Tagliamento (Pn) nel soffitto siano presenti cantinelle dipinte secondo il medesimo ornato scelto per i soffitti Vanni degli Onesti di Udine [cat. 6], e come al medesimo soffitto si accompagni una decorazione parietale ad affresco affine ai lacerti presenti nel palazzo udinese. L'interdipendenza esistente tra la decorazione del soffitto e quella dell'ambiente che lo ospita è stata segnalata anche da Bernard Sournia e Jean-Louis Vayssettes, secondo i quali «l'esthétique du plafond ne peut pas être envisagée indépendamment de celle des murs: il y a donc lieu d'étudier et de réfléchir sur ces décors intérieurs comme sur des ensembles insécables, murs et plafonds obéissant à des règles esthétiques et iconographiques communes», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, pp. 158. Si veda anche AURIGEMMA 2013, pp. 354-356; DI FABIO 2008, pp. 9-13.

¹⁰ «Le plafond n'est que le ciel d'une salle où tout est peint, de bas en haut», *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 24. Decorazione che il più delle volte era piuttosto semplice, come nel caso della Maison Gispert a Ille-sur-Têt (Pyrénées-Orientales) - dove «les moulures peintes de petit fleurs contribuent au décor» - e in quello del palazzo dei Carcassonne a Montpellier (Hérault), *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 66 e p. 74.

¹¹ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 9 e 98-99. Altro esempio si ha in un ambiente dell'edificio in rue E. Dolet n. 34 nel borgo di Saint-Aphrodise a Béziers (Hérault) - risalente alla fine del XVI secolo - nel quale «les motifs floraux présents sur les joues des poutres se prolongent en frise sur les murs», GOMEZ 2009, p. 184.

¹² Soffitto purtroppo demolito nel marzo del 1999: i frammenti recuperati sono oggi conservati nel deposito del Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne d'Aix. L'esame delle tavolette da soffitto ha permesso di individuare la committenza: compare, infatti, lo stemma dei Carcassonne - importante famiglia di commercianti di lane e tessuti, più tardi divenuti influenti banchieri - presente anche nella decorazione delle pareti, un'arma costituita da tre campane d'oro in campo rosso. Le pareti erano interamente dipinte e nel registro superiore correva un fregio con la storia di sant'Eustachio, patrono dei lanaioli. Si veda SOURNIA & VAYSSETTES 2009, pp. 151-159, per i quali la decorazione di soffitto e pareti andrebbe assegnata a un'unica bottega di pittori: «l'on observe d'autre part que la technique picturale et les stylèmes son rigoureusement les mêmes dans la peinture des plafonds et dans celle des murs. Même palette, même répartition de la couleur par aplats, même dessins soutenus de noir [...]. Nous pensons donc que le même atelier assumait la décoration des murs et celle de la charpente», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 157.

decorazione delle pareti e quella del soffitto ligneo dipinto trova ulteriore e interessante esempio nella soluzione adottata per il salone del piano nobile di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona (1470 circa)¹³. Qui la decorazione parietale giocava un ruolo secondario rispetto al soffitto ligneo, giacché era concepita per indirizzare l'attenzione dell'osservatore verso l'alto. La dipintura delle pareti, infatti, era costituita da un'architettura illusionistica che, da un lato, 'fingeva' di essere struttura portante del soffitto e, dall'altro, suggeriva un'apertura verso l'esterno dell'ambiente. Una fusione tra reale e immaginario ottenuta mediante una successione di pilastri fittizi, posti in corrispondenza delle mensole lignee reali, sopra i quali correva un fregio - anch'esso di tipo architettonico e costituito da «una complessa trave in 'grisaille', debitamente modanata su modello classico»¹⁴ - pensato per sostenere idealmente la copertura del locale.

1. Struttura e componenti

Dal punto di vista strutturale le coperture lignee piane si possono classificare in due principali tipologie: il 'subficto' e il 'palcho'. Il primo, detto anche 'soffitto a caselle' o 'sospeso'¹⁵, poco diffuso in ambito friulano ma di maggior riscontro in altre aree¹⁶, è una superficie composta da pannelli incorniciati, poco profondi, fissati al di sotto delle

¹³ Il palazzo, collegato a piazza Nosetto da un lungo androne, fu voluto probabilmente da Giovanni Ghiringhelli - membro di una famiglia impegnata in attività commerciali (in particolare legno, spezie e carta), notarili, finanziarie e immobiliari - e, forse già dalla metà del Seicento, divenne parte della adiacente locanda - 'Albergo del Cervo' - appartenente allo stesso casato. A quest'epoca va fatta risalire un'importante alterazione del locale che ospitava il soffitto: quest'ultimo, infatti, fu in parte tagliato per inserire una scala e la sua decorazione fu ricoperta da una scialbatura a biacca mentre le pareti furono ridipinte con stemmi araldici (PINI 1990, p. 216). Nel 1969-70 l'edificio, come anche altri stabili del nucleo medievale bellinzonese, fu demolito (*Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche* 1980, pp. 27-34): in questa occasione venne scoperta l'originaria decorazione del soffitto, costituita da un complesso programma iconografico in parte d'ispirazione letteraria - fra i temi, incentrati sulla celebrazione dell'amore, della virtù e della fama, si riconoscono il bestiario, il mondo alla rovescia, gli uomini illustri - che si sviluppava su 280 carte dipinte (in origine, oggi ne sono rimaste 260) e in seguito incollate alle tavolette, oggi conservate nel Museo di Castelgrande a Bellinzona. Per un esame del soffitto si veda PINI 1991, pp. 113-136 e SEGRE 2014b; per un approfondimento sulla committenza si veda SEGRE 2014a.

¹⁴ PINI 1991, pp. 115-116.

¹⁵ Il termine compare in THORNTON 1992, p. 55 fig. 58.

¹⁶ ARRIGHETTI 2013, p. 129; THORNTON 1992, pp. 53-56; WOLTERS 1968a.

travi - per l'appunto subficti - e che si sviluppa per lo più tutta sullo stesso livello. Queste coperture sono quindi caratterizzate dal 'movimento' chiaroscurale delle superfici lignee ottenuto attraverso l'articolarsi delle cornici, anch'esse poco rilevate, che formano trame in raccordo geometrico. Pure se in origine questa tipologia, spesso impiegata per piccoli ambienti a carattere privato, poteva contemplare nello spazio delle caselle una decorazione pittorica di puro ornato¹⁷, a partire dalla fine del XV secolo, e soprattutto nel corso del successivo, il maggior sforzo inventivo sarà invece concentrato nella ricerca di soluzioni virtuosistiche da applicare alla trama costituita dalle cornici.

A partire dagli ultimi anni del XV secolo questa tipologia si evolverà nel soffitto a cassettoni¹⁸, struttura più complessa e costituita da due orditure: la prima portante, la seconda formata da un assito (una sorta di scatolato) che sostituisce la trave e quindi con sola funzione estetica. La profondità del cassettone, che può essere dipinto e arricchito da elementi intagliati e spesso dorati¹⁹, poteva essere molto considerevole.

Se nel 'subficto' la trama strutturale portante rimane nascosta, nel 'palcho' resta invece a vista, pur riuscendo a mantenere, grazie alla sua organizzazione, un effetto di ordine, sobrietà e 'leggerezza'. Il 'palcho' può essere costituito, nelle forme più semplici, da un'unica orditura di travi e, in quelle più complesse, da una doppia trama formata da travi portanti e travetti²⁰. Alla prima tipologia appartiene il soffitto a pettenelle d'ambito friulano, costituito da pochi elementi, facilmente identificabili: travi portanti, 'di banchina' e 'rompitratta', pettenelle, cantinelle, cornici, mensole e assito (**fig. 4** a p. 27, **fig. 5** a p. 28).

¹⁷ Non mancano eccezioni, come nel caso del soffitto della chiesa di San Martino a Zillis risalente al 1160 circa. Si veda *Die Romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis* 1997.

¹⁸ Il termine 'cassettone' compare nella letteratura solo alla fine del XVIII secolo (*Dizionario della lingua italiana* 1865, I, 2, p. 280; BULST 1993, p. 119 nota 53), prima di allora si trovano utilizzati indistintamente termini quali 'quadro' o 'cassetta' (CASTRI 1996, p. 255 nota 45; WOLTERS 1968b, pp. 37-40). Soluzioni intermedie - tra il lasciare in evidenza l'orditura e il nasconderla dietro un cassettonato - sono rappresentate da soffitti 'di transizione' dove «mentre restano ancora a vista le travi portanti, la propositura dei travetti a uguale distanza è alterata, nel suo ritmo regolare da artefatte giunzioni di coppie di essi che simulano travi più grandi, facendo apparire il soffitto suddiviso in riquadri [...] la prima modifica [...] fu quella di rendere dimensionalmente uguali e inferiormente complanari le travi vere e quelle simulate, in modo che le riquadratura del cassettone fosse più marcata anche se la struttura rimaneva quella tradizionale», SATOLLI 2005, pp. 104-105.

¹⁹ Si vedano a titolo di esempio i soffitti della 'Sala degli specchi' e della 'Sala Grande' del castello del Buonconsiglio a Trento realizzato dalla bottega del vicentino Marcello Fogolino nel 1515 (CASTRI 1996, pp. 244-245).

²⁰ BOLGIA 1999, p. 769; BOATO 2011, p. 102.

Il soffitto è costituito da una orditura di travi portanti, le dimensioni delle quali - nella maggior parte dei casi riscontrati in Friuli - rientrano tra i 13 x 17 e i 15 x 24 cm, disposte ad intervalli regolari che possono misurare tra i 28÷44 cm circa. Su questa orditura viene sovrapposto un impalcato di tavole, generalmente con legno lasciato al naturale²¹, la cui giunzione è celata al di sotto da regoli - listelli lignei detti cantinelle in ambito friulano - quasi sempre dipinti serialmente²². Per fare in modo che le giunzioni dell'assito si disponessero secondo un disegno regolare, evidenziato dalle cantinelle, era necessario l'utilizzo di tavole di larghezza costante, generalmente di circa 30 cm²³.

Pur prevalendo in ambito friulano questa soluzione, in altre aree, oltre che lungo le giunzioni delle tavole, le cantinelle spesso erano applicate anche lungo la linea di appoggio del tavolato con le travi sottostanti, delineando in tal modo una trama a comparti regolari a specchiature per lo più quadrate²⁴. La consuetudine, comune per esempio in ambito lombardo²⁵, di applicare cantinelle anche lungo i lati corti delle pettenelle è, invece, praticamente assente in area friulana, essendo ipotizzabile solo nel caso di un nucleo di tavolette di origine cividalese ora in collezione privata²⁶. In queste, infatti, la presenza di segni incisi lungo i lati corti si spiega solamente con la possibilità di lasciare uno spazio sufficiente tra il campo destinato a essere decorato e la linea di taglio della tavoletta: area nella quale non era necessario dipingere giacché al momento della posa in opera sarebbe stata opportunamente coperta da una cantinella, oggi non più presente. Ipotesi che trova conferma anche dai fori dei chiodi utilizzati per fissare le cantinelle alle pettenelle.

²¹ Anche se a volte leggermente velato come nel caso di due soffitti in un palazzo di proprietà privata in contrada delle Cossere a Brescia dove in occasione di un restauro condotto nel 1992 si rilevò una sottile e trasparente velatura che aveva lo scopo di proteggere e qualificare la superficie lignea (ARRIGHETTI 2013, p. 134 e nota 4 a p. 135).

²² Il tavolato può costituire la base per uno strato di battuto di detriti e calce sul quale posare il pavimento, o essere esso stesso lo strato di finitura superiore e di pavimentazione.

²³ BERNARDI & AL. 2009, p. 147. Tali dimensioni si riscontrano anche in altri ambiti territoriali, si veda BOATO & DECRI 2009, p. 72.

²⁴ Così nei casi dei soffitti de Claricini Dornpacher [cat. 18], de Puppi [cat. 17], de Brandis [cat. 21], Formentini di Cusano [cat. 14] a Cividale e Caiselli [cat. 19], Giacomelli [cat. 66-67], Filittini [cat. 50], Vanni degli Onesti a Udine [cat. 6]. Modalità questa quasi sempre seguita invece nei soffitti d'ambito piemontese (LAVRIANI 2008a, p. 7) e lombardo.

²⁵ Si vedano per esempio le tavolette cremasche attribuite alla bottega dei Bembo (COLOMBETTI, 1996, pp. 187-196; AGLIO 2010a, pp. 16-24). Sempre con cantinelle ai lati sono un gruppo di pettenelle cremonesi ora in collezione privata (VISIOLI 2003, pp. 6-7) e una cremasca (CESERANI ERMENI 1999, p. 175).

²⁶ Si veda la scheda relativa al nucleo di pettenelle della collezione Santini [cat. 12].

Le travi portanti sono a loro volta sorrette da altre ‘di banchina’ (o ‘dormienti’) ortogonali alle prime e aderenti a due lati dell’ambiente, ordinariamente i più lunghi²⁷. Se la larghezza del locale è molto ampia - richiedendo travi con luce eccessiva o addirittura la composizione di differenti elementi - vi possono essere una o più travi intermedie (nella maggior parte dei casi due), le ‘rompitratte’. Sia queste ultime sia quelle ‘di banchina’ hanno dimensioni maggiori rispetto alle travi portanti, comprese in genere tra i 20 x 31 e i 28 x 38 cm. Mentre le travi ‘di banchina’ sono sorrette, nella assoluta maggioranza dei casi analizzati²⁸, da mensole in pietra, poste a intervalli regolari e generalmente solo abbozzate, le ‘rompitratte’ sono invece talvolta innestate direttamente nelle pareti ma quasi sempre appoggiate su grandi e spesso elaborate mensole in legno o, più raramente, in pietra²⁹.

Nello spazio formato dall’intersecarsi fra le travi ‘di banchina’ e, quando presenti, le ‘rompitratte’ e le travi portanti trovano posto le pettenelle: tavolette poste di norma leggermente inclinate verso il basso e quasi sempre dipinte che assolvono, in una sintesi perfetta, a una funzione sia pratica (chiusura del vano intertrave e quindi utili a evitare l’accumulo della polvere) sia decorativa. In nessuno dei soffitti analizzati in Friuli è stato riscontrato l’innalzamento del soffitto, comune per esempio in Lombardia, realizzato mediante l’interposizione di mensoline fra le travi e le ‘rompitratte’ (**fig. 1** a p. 25, **fig. 2** a p. 26, **fig. 3** a p. 27).

Completa la decorazione del soffitto una cornice: un listello a sezione solitamente trapezoidale posto lungo il margine superiore delle travi ‘di banchina’ e ‘rompitratte’ - nella linea di appoggio dei travetti a queste ortogonali - che presenta una decorazione costituita dall’accostamento di tipologie differenti sui due registri, con una prevalenza dei tipi a fascia sinuosa a stretti meandri, a scaglioni bianco-rossi su fondo nero oppure

²⁷ Meno frequentemente - e in particolare a partire dal secondo-terzo decennio del Cinquecento - le travi potevano essere inserite direttamente nella muratura, senza il sostegno di quelle ‘di banchina’: si veda, per esempio, il soffitto di una sala al primo piano di palazzo Petrucci a Orvieto (SATOLLI 2005, pp. 96-98). In area friulana il caso ricorre solo nel soffitto di palazzo Giacomelli a Udine [cat. 66-67].

²⁸ Per esempio nel soffitto di palazzo de Claricini Dornpacher a Cividale [cat. 18] la trave ‘di banchina’ è sorretta, oltre che da mensole in pietra, anche da mensoloni in legno posti alle estremità.

²⁹ BOLGIA 1999, p. 769. Solo nel caso di palazzo Manzano Cudicio a Cividale [cat. 24] le mensole sono in pietra mentre nel caso dei palazzi de Puppi a Cividale [cat. 17] e Cavazzini di Udine [cat. 59] le ‘rompitratte’ sono inserite direttamente nella muratura e prive di mensole di rinforzo. Solo nel soffitto di palazzo della Torre a Cividale [cat. 31] una mensola in pietra è posta al di sotto di quella lignea. Come osservano Anna Boato e Anna Decri, le mensole potevano anche offrire la possibilità di lasciare uno spazio areato attorno alla testa delle travi (BOATO & DECRI 2009, p. 72).

a motivi quadrilobati neri su campo bianco. Mentre sia le cantinelle sia le pettenelle erano applicate al soffitto tramite un sistema ad incastro (salvo eccezioni), le cornici venivano invece assicurate con chiodi.

2. I soffitti lignei nella documentazione d'archivio

L'esame del lessico utilizzato nei documenti permette di meglio individuare e precisare la terminologia tecnica utilizzata in relazione ai diversi elementi costitutivi del soffitto³⁰. Infatti, in area friulana, anche nella letteratura critica, i termini 'cantinella' e 'pettenella' sono stati impropriamente utilizzati come sinonimi per indicare le tavolette da soffitto, incertezza in parte determinata dal fatto che nei documenti fino ad ora presi in esame pettenelle e cantinelle, pure se citate, sono scarsamente descritte, al massimo indicate come dipinte o meno. In questo modo, per esempio, sono annotate nei registri dei conventi udinesi di San Pietro Martire (tra il 1443 e il 1461) - «viginti cantinellis depictis»³¹, «item pro pictura Cxl petenellorum»³², «quingenta cantinellis depictis»³³, «quingenta cantinellis, decem petenellis depictis»³⁴, «speso per cantinelle, speso per

³⁰ Le testimonianze documentarie reperite in Friuli relative alla decorazione di soffitti lignei riguardano ambienti collettivi, quali sale di confraternite (per esempio Santa Maria del castello a Udine, Santo Spirito a Cividale) o di edifici comunali ('casa delle munizioni' a Cividale) o ecclesiastici (chiesa di Santa Maria dei Battuti e monastero di Santa Maria in Valle a Cividale, conventi di San Francesco e San Pietro Martire a Udine). Ciò è dovuto al fatto che tali enti, proprio perché di natura pubblica, hanno conservato buona parte dei registri su cui furono annotati i movimenti in denaro; altrettanto non è avvenuto in ambito privato: negli archivi famigliari, infatti, raramente si sono conservati quaderni di spese domestiche, il più delle volte gettati di volta in volta, perché non più necessari, poco dopo il termine dell'anno di riferimento (si veda SCARTON 2013, p. 25). Secondo Vincenzo Gheroldi, inoltre, «la rarità dei contratti per l'esecuzione di soffitti lignei con tavolette dipinte dipende dall'assenza di materiali di pregio e dal limitato costo delle lavorazioni» (GHEROLDI 2004, p. 101). L'assenza di atti notarili in grado di certificare l'accordo tra committente e bottega artigiana è attestata anche in area piemontese (LAVRIANI 2008, p. 7) complica le ricerche Testimonianze documentarie relative ai soffitti d'oltralpe sono state oggetto di studio da parte di Philippe Bernardi (BERNARDI 2009; BERNARDI 2011); per un esame delle fonti aragonesi si veda DOMENGE I MESQUIDA & VIDAL FRANQUET 2011.

³¹ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 10^v.

³² BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 15^r.

³³ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 18^r.

³⁴ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 41^v.

far depenzer le ditte cantinelle maistro Florian»³⁵ - e di San Francesco (tra il 1428 e il 1435) - «cantinellis depictis»³⁶, «cantinellis sine picturis»³⁷, «cornisis depictis, cantinellis depictis»³⁸ - così come nel convento di Santa Maria in Valle a Cividale³⁹ - «item expendit pro petenellis et curnixii ac cantinellis pictis»⁴⁰.

Tuttavia il solo fatto che in alcuni casi vengano registrate contemporaneamente sia cantinelle (di solito a centinaia) sia pettenelle (di solito poche decine) - come nel caso della nota di spesa del 1474 del convento di Santa Maria di Cividale - basterebbe a escludere si tratti dello stesso tipo di manufatto⁴¹.

Sempre una nota di spesa del convento di Santa Maria in Valle di Cividale - questa volta del 1488, «item expendit pro duobus assidibus petenellorum cum figuris et armis»⁴² - permette finalmente di chiarire la terminologia. L'attestazione «cum figuris et armis» indica, infatti, come il termine 'pettenella' faccia specifico riferimento alla tavoletta da soffitto, giacché solo quest'ultima disponeva di spazio sufficiente per ospitare figure e stemmi e come, di conseguenza, 'cantinella' si riferisca invece ai soli listelli coprifuga⁴³.

Al primo semestre del 1475 risale invece l'annotazione - in un registro di camerari di Cividale - delle spese per la riparazione dell'edificio deputato alla conservazione

³⁵ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 84^r. Difficile si tratti del più documentato Floriano delle Cantinelle (si veda più avanti a pp. 194-195).

³⁶ BCU, FP, ms 1354, VI, San Francesco, 1428-1435, I, cc. 63^r e 76^v, II, cc. 28^r e 53^r.

³⁷ BCU, FP, ms 1354, VI, San Francesco, 1428-1435, I, c. 78^v.

³⁸ BCU, FP, ms 1354, VI, San Francesco, 1428-1435, II, c. 51^v.

³⁹ BCU, FP, ms 1366, VIII, Santa Maria in Valle di Cividale, 1462-1488, c. 68^r.

⁴⁰ G.B. della Porta, s.v. «petenel(la)», in DELLA PORTA 1919-1940, pp. 569-570. Il documento originale non è stato reperito.

⁴¹ A sostegno di questa interpretazione sta il documento pubblicato da Vincenzo Joppi (JOPPI 1894, p. 12), che riferisce di un certo Nicolò di San Daniele che in data 7 ottobre 1415 «promette di dipingere 1000 cantinelle per soldi 75 al cento»: non può trattarsi di tavolette da soffitto, dal momento che cicli anche di grandi dimensioni ne contano al massimo un centinaio; verosimile diventa il numero se riferito, invece, ai listelli coprifuga. Tanto più che in altri due documenti - il primo del settembre 1419, il secondo del settembre 1422 - riguardanti lo stesso pittore si parla di «pectines» e non di cantinelle (JOPPI 1894, p. 12). Il termine pettenella per indicare la tavoletta dipinta è attestato anche in area mantovana: nel mandato di pagamento del 1540 per lavori eseguiti nel palazzo del vescovato di Mantova è registrata infatti una spesa «ne la camera dove dorme lo reverendissimo signore [...] è remendato un certo architrave e petenelli che son sotto lo solaro» (GHEROLDI 2004, p. 106; *Giulio Romano* 1992, II, p. 884).

⁴² G.B. della Porta, s.v. «petenel(la)», in DELLA PORTA 1919-1940, pp. 569-570. Il documento originale non è stato reperito.

⁴³ Per l'esame della terminologia usata invece nei soffitti d'ambito francese si veda BERNARDI 2009 e SOURNIA & VAYSSETTES 2009, pp. 154-155.

delle munizioni del Comune: «conzar la casa della municion posta in piazza»⁴⁴ (fig. 6 a p. 28). Fra i materiali elencati vi sono quelli per la realizzazione di un soffitto a pettenelle, circostanza che ci consente di completare la terminologia tecnica utilizzata per le coperture piane tra XV e XVI secolo d'ambito friulano. Oltre alle già citate pettenelle («petinelle»), cantinelle e cornici («cornisi»), sono infatti annotate «latte», ossia le travi portanti 'di banchina' o 'rompitratta', «lataruli», le travi minori, e «bregi» le tavole che costituivano l'assito del solaio⁴⁵.

3. Finitura degli elementi strutturali

La finitura di questo tipo di soffitto, proprio perché lascia a vista gli elementi strutturali, prevede non solo l'utilizzo, come detto, di elementi decorativi dipinti quali pettenelle, cantinelle e cornici ma anche una accurata lavorazione degli elementi portanti. Per questa ragione le superfici piane, assito e faccia a vista delle travi, venivano piallate per togliere i segni dell'ascia o della sega⁴⁶.

Per quanto riguarda le travi, le specie legnose utilizzate venivano scelte in genere tra le conifere, con una predominanza dell'abete e del larice⁴⁷: sia perché sono a crescita rettilinea e offrono in questo modo tronchi già predisposti a essere trasformati in travi

⁴⁴ BCC, AMC, G06-06, Cameraria 1475, I, c. 23^v; SCARTON 2013, pp. 25-26. L'edificio va identificato con quello indicato nel documento trascritto da Giusto Grion (GRION 1899 [1990], p. CXXVIII) risalente al 1583, «armi trasportate dalla casa delle munizioni, sita presso il palazzo del Comune, al nuovo Arsenale a Porta S. Pietro»: oggi di proprietà privata, purtroppo non conserva più l'originale soffitto ligneo ma presenta una copertura a volta.

⁴⁵ Meno comuni e «più legati alle tipologie del decoro intagliato su cantinelle e messo in opera insieme alle tavolette, sono i termini che compaiono proprio in relazione ai soffitti della seconda metà del Quattrocento a travi e tavolette dipinte, come 'cornisti', 'frisi', 'coronelle', 'retorti', 'archeti' e 'parafolie'», GHEROLDI 2004, p. 106.

⁴⁶ Solo nel caso del soffitto di palazzo de Brandis a Cividale [cat. 21] si possono osservare sulle 'rompitratta' e sulle mensole i segni della lavorazione.

⁴⁷ Le fonti antiche sono ricche di annotazioni circa le caratteristiche del legno per realizzazioni di carpenteria, si veda per esempio MARCO VITRUVIO POLLIONE 1991; PLINIO 1985; PLINIO 1988; TEOFRASTO 1988. Già Vitruvio individuava nell'abete la specie più idonea per realizzare le travi: «L'abete, che contiene molte parti d'aria e di fuoco e pochissime d'acqua e di terra, è costituito degli elementi più leggeri in natura e quindi risulta leggero, ma nel contempo è naturalmente teso e rigido, non si piega facilmente sotto il peso e rimane ben dritto nelle travature», MARCO VITRUVIO POLLIONE 1991, cap. IX, Il legname da costruzione, capovero 6.

con minor spreco di materiale sia perché facilmente lavorabili. Inoltre, essendo specie molto resinose offrivano maggiore resistenza all'umidità, pur avendo una predisposizione al ritiro e quindi alle spaccature, a causa della elevata densità. Pettenelle, cantinelle e cornici sono realizzate invece - in quasi tutti i casi analizzati in regione - in legno d'abete: il medesimo soffitto poteva quindi essere costituito da materiale ligneo di differenti specie⁴⁸.

La lavorazione di travi, mensoloni e assito nei soffitti a pettenelle d'ambito friulano si limita alla sola rifinitura del legno, essendo assente qualunque decorazione pittorica, sia a mano libera sia con motivi ripetitivi riprodotti a stampo o con mascherine, prassi comune, invece, in altre aree geografiche⁴⁹. A questo proposito si vedano, per esempio, le travi di molti soffitti francesi - castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo), Livrée de Viviers a Avignone, Maison de la Reine Jeanne a Sorgues (Vaucluse), chiesa di Sainte-Eulalie a Millas (Pyrenées Orientales, datate al 1442 circa) - e dell'Italia Meridionale⁵⁰; le mensole della loggia detta 'de la Reine' nel palazzo dei re di Maiorca a Perpignan (Pyrenées-Orientales) di fine XIII secolo e dei già citati castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (**fig. 13** a p. 30) e chiesa di Sainte-Eulalie a Millas; il tavolato del soffitto del palazzo dei Carcassonne a Montpellier (Hérault) e di quello di palazzo Lancetti a Cesena⁵¹.

Solo in uno dei casi analizzati la trave 'di banchina' risulta impreziosita da una decorazione a intaglio - soffitto del palazzo Vanni degli Onesti a Udine [cat. 6] -

⁴⁸ Così anche in ambito lombardo (si veda ARRIGHETTI 2013, p. 130) e in ambito romagnolo (si veda CAPITANIO 2009, p. 147). Le uniche tavolette d'ambito friulano realizzate con specie lignea diversa - castagno - sono quelle provenienti da Cividale ora in collezione privata (collezione Santini, [cat. 12]).

⁴⁹ BOATO & DECRI 2009, p. 74. Nel caso di palazzo Lancetti a Cesena sono state rinvenute «pennellate color giallo-avorio con sospensione di foglia d'oro» su alcuni elementi dei torciglioni che profilano le travi dovute, probabilmente, a una doratura di queste parti (si veda CAPITANIO 2009, p. 148).

⁵⁰ Si veda BOLOGNA 1975; AURIGEMMA 2004;

⁵¹ Per le travi del soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault) si veda DITTMAR & SCHMITT 2009, pp. 80-81; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 54-59; per la Livrée de Viviers a Avignone BOUTICOURT & GUIBAL 2011, pp. 87-89; per la Maison de la Reine Jeanne a Sorgues BOUTICOURT & GUIBAL 2011, pp. 88-89; per la chiesa di Sainte-Eulalie a Millas TRÉTON 2011; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 48-51; Per l'Italia Meridionale di veda, per esempio, BOLOGNA 1975; AURIGEMMA 2004. Per le mensole della loggia a Perpignan si veda ALAZET & MARIN 2009 e *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 84-87; per quelle del soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang FRONTON-WESSEL 2003a e DITTMAR & SCHMITT 2009, p. 70; per quelle a Millas TRÉTON 2011; per il soffitto di a Montpellier si veda SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 154 e per palazzo Lancetti a Cesena CAPITANIO 2009, p. 62 fig. 4.

soluzione che si presenta invece più spesso in altre aree - per esempio in quella lombarda - e che per lo più consiste nella realizzazione di semplici elementi come gole, modanature dritte o a treccia di differente profondità e laboriosità, fregi a dado sfaccettato o a dente piano, che ornano gli spigoli delle travi portanti in relazione all'importanza della committenza⁵².

Per quanto riguarda invece le mensole lignee poste a rinforzo delle 'rompitratte' (**fig. 11** a p. 30), queste presentano quasi sempre una decorazione a intaglio, in genere costituita da una sagomatura a volute con profili arrotondati con l'aggiunta, talvolta, di una doppia fascia lavorata con motivi semplici e ripetitivi, spesso in forma di dentellatura, in prossimità del punto in cui la mensola si innesta nella parete (**fig. 9** e **fig. 10** a p. 30) e che, almeno in un caso, prosegue lungo il margine superiore a contatto con la 'rompitratte' (**fig. 12** a p. 30).

In ogni caso, in questa tipologia di soffitto l'intaglio gioca un ruolo piuttosto marginale: si tratta infatti di un lavoro da 'marangone', realizzato con pochi strumenti - come pialla, seghetto, scalpello, sgorbia e mazzuolo - che quasi sicuramente non richiedeva l'intervento di intagliatori specializzati ma che era verosimilmente realizzato dalle stesse maestranze che fornivano la struttura del soffitto⁵³.

4. Composizione e realizzazione

In base ai dati raccolti in regione, un soffitto di medie dimensioni - per esempio di un ambiente di 6 x 6 metri - poteva essere posto ad un'altezza compresa tra i tre e i cinque metri circa e poteva contare da ventiquattro a ventotto pettenelle (a seconda delle dimensioni delle travi e della luce che intercorre tra loro), la cui realizzazione doveva essere completata in tempi contenuti. Infatti, ogni tavoletta doveva essere posta in opera

⁵² ARRIGHETTI 2013, p. 130; GHEROLDI 2004, p. 107. Altri esempi possono essere quelli della loggia dei Ghibellini in piazza delle Erbe a Belluno (VELLUTI 2002, p. 37) e palazzo Ghiringhelli a Bellinzona nel quale «quattro grandi bordoni trasversali profilati a trociglioni suddividevano gli oltre dieci metri del salone in cinque campate» (PINI 1991, p. 114).

⁵³ GHEROLDI 2004, p. 107.

inserendola - nel vero senso del termine - fra le travi dall'alto⁵⁴, cronologicamente dopo la posa di queste ultime e prima del soprastante tavolato. A questo scopo da una parte i lati corti venivano assottigliati - nella parte interna, non visibile - per poter scorrere più facilmente attraverso le scanalature operate nelle travi⁵⁵; dall'altro (essendo la pettenella inclinata) il lato superiore veniva tagliato obliquamente così da essere perfettamente parallelo, e quindi aderente, al tavolato soprastante. In questo modo, pure se collocate in un luogo marginale della dimora, le pettenelle assolvono quindi al loro compito, a seconda dei casi narrativo o meramente illustrativo, grazie alla loro disposizione leggermente obliqua - aggettante verso l'interno della stanza - tesa a facilitarne la lettura dal basso⁵⁶.

Le pettenelle d'ambito friulano sono sempre disposte su un unico registro, il margine inferiore poggia sempre direttamente sulle travi e non sono mai poste lungo il perimetro della stanza.

Non si verifica mai, infatti, la sovrapposizione di una o più serie di tavolette: soluzione che è possibile osservare, invece, in altre aree geografiche e che è permessa dall'innalzamento del soffitto mediante la già ricordata interposizione di mensoline tra le travi e le 'rompitratte'. Il vuoto creato da questo innalzamento, infatti, pone un problema - o possibilità - che se in ambito lombardo ha portato, come si vedrà poi, a un aumento delle dimensioni delle tavolette nel senso dell'altezza, in altre aree è stato invece risolto con l'aggiunta di una o addirittura due serie di pettenelle sovrapposte. Il primo caso ricorre per esempio nel soffitto del palazzo Arcivescovile di Narbonne (Aude) di fine XIII secolo⁵⁷, nella 'Maison des Notaires' a Béziers (Hérault, terzo quarto del XIV secolo)⁵⁸, in quello di casa Foletti a Massagno (Lugano) realizzato entro

⁵⁴ Solo nel caso del soffitto di Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte (Bs), come sostiene Vincenzo Gheroldi, «la loro collocazione nello scivolo delle guide doveva necessariamente avvenire nella fase di montaggio del soffitto: o con la collocazione dall'alto, prima della chiusura con le tavole piane, oppure dal basso, prima del fissaggio della lunga cantinella [intende probabilmente la cornice] di fermatura» GHEROLDI 2004, p. 96. L'inserimento dal basso era probabilmente possibile in questo caso perché diverso era il sistema con cui venivano incastrate le tavolette (si veda la nota successiva).

⁵⁵ Questo il metodo utilizzato quasi universalmente e, comunque, sempre nei casi noti in Friuli. Un altro sistema, meno comune, era quello dello «smusso a scivolo [...] dove la parte terminale del travetto risulta assottigliata di circa 1 cm sulle due facce laterali per realizzare lo spigolo inclinato che sostiene la tavoletta» (GHEROLDI 2004, p. 109).

⁵⁶ AGLIO 2010b, p. 41; LAVRIANI 2008a, p. 7; THORNTON 1992, p. 54.

⁵⁷ FRONTON-WESSEL 2003b, p. 32; DOMENGE I MESQUIDA & VIDAL FRANQUET 2011, p. 189.

⁵⁸ GOMEZ 2009, p. 182; MAYER 2009, p. 206.

il 1430⁵⁹ e nel soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona (risalente al 1470 circa, ora smontato)⁶⁰; il secondo si osserva, invece, nel soffitto di palazzo Cartari a Orvieto⁶¹.

Il caso di pettenelle che non poggiano direttamente su travi, ma su una tavola orizzontale a queste applicata, ricorre, per esempio, nei già ricordati soffitti di palazzo de Gayon (dei Carcassonne) a Montpellier (Hérault) realizzato sul finire del XIII secolo e in quello della ‘Maison des Notaires’ a Béziers⁶².

Come detto, nei soffitti d’ambito friulano le pettenelle non sono disposte mai lungo il perimetro della stanza: soluzione che si può osservare, invece, nei già ricordati soffitti ticinesi di casa Foletti a Massagno e palazzo Ghiringhelli a Bellinzona⁶³.

Come per le tavolette, in Friuli anche la posa delle cantinelle seguiva un procedimento a incastro: le estremità, infatti, venivano poste, prima della messa in opera del tavolato, in apposite sedi realizzate nello spessore delle travi⁶⁴. Diverso il caso delle cornici e delle cantinelle poste lungo la linea delle travi: le prime erano sempre fissate al soffitto tramite chiodi; le seconde, pure se in ambito friulano risultano essere impiegate

⁵⁹ CARDANI VERGANI 2005, p. 158.

⁶⁰ CARDANI VERGANI 2005, p. 151-54.

⁶¹ In questo caso «il compito di riempire il vuoto creato ad arte dal distanziamento delle strutture primaria e secondaria è affidato a una prima serie di tavolette poste verticalmente tra le mensole sui bordi della trave, a una seconda serie posta orizzontalmente sopra le stesse mensole e a una terza serie di tavolette oblique incastrate tra i travetti», SATOLLI 2005, p. 99.

⁶² Nel soffitto di Montpellier «les ‘bougets’ ne sont pas posés directement au dessus de la poutre! Ils s’adaptent à une planchette de manière à former avec elle un coffrage dont l’objet est de nous donner l’illusion que les solives de rive se retournent elles aussi et pourtorent les quatre côtes de chaque travée du plafond! Chaque travée s’individualise ainsi au regard comme une sorte de grand caisson, l’ensemble du plafond se donnant l’apparence d’une suite de trois grands caissons», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 153. Per il soffitto di Béziers si veda MAYER 2009, p. 206.

⁶³ Nel primo soffitto, infatti, le pettenelle sono poste anche lungo i bordi minori delle due campate: «nel registro inferiore, tra le mensolette, sono le tavolette con le decorazioni araldiche e con la serie di ritratti, maschili e femminili, accoppiati e alternati con regolarità; in quello superiore si scorgono le scene venatorie che lungo i bordi minori delle due campate sono dipinte su di un’unica tavola, compartita pittoricamente con l’identico ritmo delle altre», CARDANI VERGANI 2005, p. 158. Soluzione che si ha anche a Bellinzona dove la struttura del soffitto è realizzata con «cinque campate, divise a loro volta in due lati comprendenti ciascuno due serie di dodici tavolette disposte su due registri, unite da una fascia perimetrale su un solo registro», PINI, 1991, p. 127. L’applicazione di tavolette lungo i muri perimetrali si può osservare anche nel soffitto di palazzo de Gayon (dei Carcassonne) a Montpellier (Hérault) dove «une particularité du plafond [...] est de retourner le principe des ‘bougets’ sur les murs latéraux de la chambre en habillage des solives de rive: [...] une planchette, inclinée comme les ‘bougets’ eux-mêmes et présentant le même type de décor peint que ces derniers, habille la solive de rive C. L’artifice nous donne l’illusion que le registre des ‘bougets’ se poursuit sans interruption sur tout le pourtour de la travée», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 153. Si veda anche *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 74.

⁶⁴ Così anche in ambito genovese BERNARDI & AL. 2009, p. 137.

con minor frequenza rispetto ad altre aree geografiche, venivano applicate con chiodi o colla⁶⁵.

Il metodo operativo di tipo seriale⁶⁶ che caratterizza l'esecuzione di questi soffitti si può riconoscere, oltre che dall'esame diretto delle strutture, anche nella lettura della documentazione d'archivio. Come si è potuto notare dall'analisi dei documenti - in particolare quattrocenteschi, alcuni rintracciati nel corso della ricerca - emerge chiaramente come questi siano caratterizzati dal costante impiego di norme contrattuali e tipologie di pagamento che sono tipiche dell'acquisto di prodotti seriali: pettenelle, cantinelle e cornici, infatti, sono sempre richieste e pagate a quantità e a misura e, soprattutto, quasi mai viene indicato il tipo di decorazione⁶⁷.

⁶⁵ Si veda più avanti la parte dedicata a cantinelle e cornici (pp. 275-294).

⁶⁶ Serialità produttiva che è stata riconosciuta anche da Bernard Sournia e Jean-Louise Vayssettes, secondo i quali «la pratique des charpentiers est rigoureusement planifiée: l'on use de modules standards qui facilitent et permettent d'accélérer la construction. On peut imaginer des équipes d'ouvriers préposés au sciage et coupant pour les stocker des aix de largeur constante. Sans doute en allait-il de même pour les solives et les couvre joints. Dans le même objectif de simplification des tâches, charpentiers et décorateurs devaient s'accorder sur un certain nombre de conventions: celle par exemple de peindre les rinceaux de couvre joints mécaniquement et sans tenir compte des intervalles entre les solives», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 158.

⁶⁷ Il caso della realizzazione di un soffitto affidata alla bottega modenese degli Erri (VENTURI 1894 pp. 132-143; BARACCHI GIOVANARDI 1988, pp. 185-201) permette di osservarne il tipico pagamento quantitativo. Sempre riferito alla stessa bottega è il documento per la fornitura di cantinelle per un soffitto per la Scuola e l'Oratorio della Buona Morte di Modena (GHEROLDI 2004, p. 103). Dello stesso tono la delibera del Comune di Crema del 28 febbraio 1493 e relativa alla decorazione della Sala Magna del Consiglio in cui si riporta il pagamento a favore dei pittori Silvestro e Bartolomeo Bombelli per la dipintura di cantinelle e di altri elementi del soffitto (TERNI DE GREGORY, 1981a, p. 138 nota 37; MARUBBI 1986, pp. 193-194; GHEROLDI 2004, p. 103; AGLIO 2010b, p. 41, nota 2). Anche da documenti quattrocenteschi di area bolognese risulta questa particolare dimensione produttiva: si veda per esempio il pagamento a Matteo di Ruggero nel 1425 (FILIPPINI & ZUCCHINI, 1968, p. 120); a Giuliano di Andrea nel 1429 (FILIPPINI & ZUCCHINI, 1968, p. 93), a Cesare di Giovanni da Modena del 1446-47 (FILIPPINI & ZUCCHINI, 1968, pp.37-48); a Giovanni di Niccolò da Ravenna nel 1454 (FILIPPINI & ZUCCHINI, 1968, p. 82). Così anche in altre aree: Joan Domenge i Mesquida e Jacobo Vidal Franquet, analizzando i documenti relativi alla decorazione di soffitti aragonesi tra il 1313 e il 1515, rilevano come «tout semble indiquer que les contrats pour la peinture des planchers fixaient de manière basique les conditions économiques et matérielles entre le commanditaire et le maître, ainsi que la nature et la qualité des matériaux, sans s'attarder sur les thèmes ou les motifs iconographiques destiés à recouvrir et embellir les boiseries des plafonds», DOMENGE I MESQUIDA & VIDAL FRANQUET 2011, p. 181.

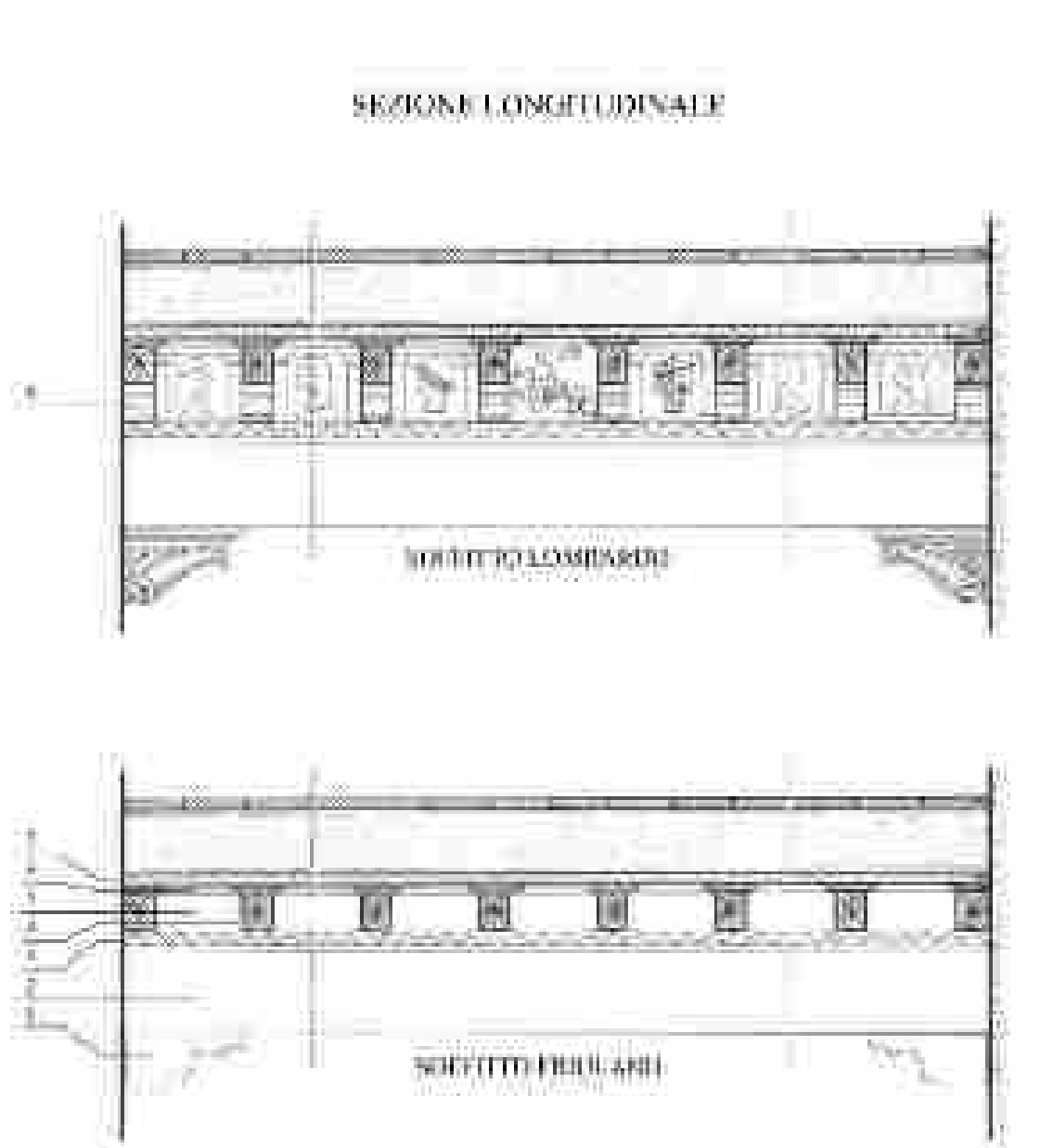


fig. 1: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardo e friulano: sezione longitudinale.
1.Mensolone; 2.Rompitratta; 3.Cornice; 4.Trave; 5.Pettenella; 6.Cantinella; 7.Assito; 8.Mensola.
(per il disegno del soffitto Lombardo: TERNI DE GREGORY 1981a, p. 161).

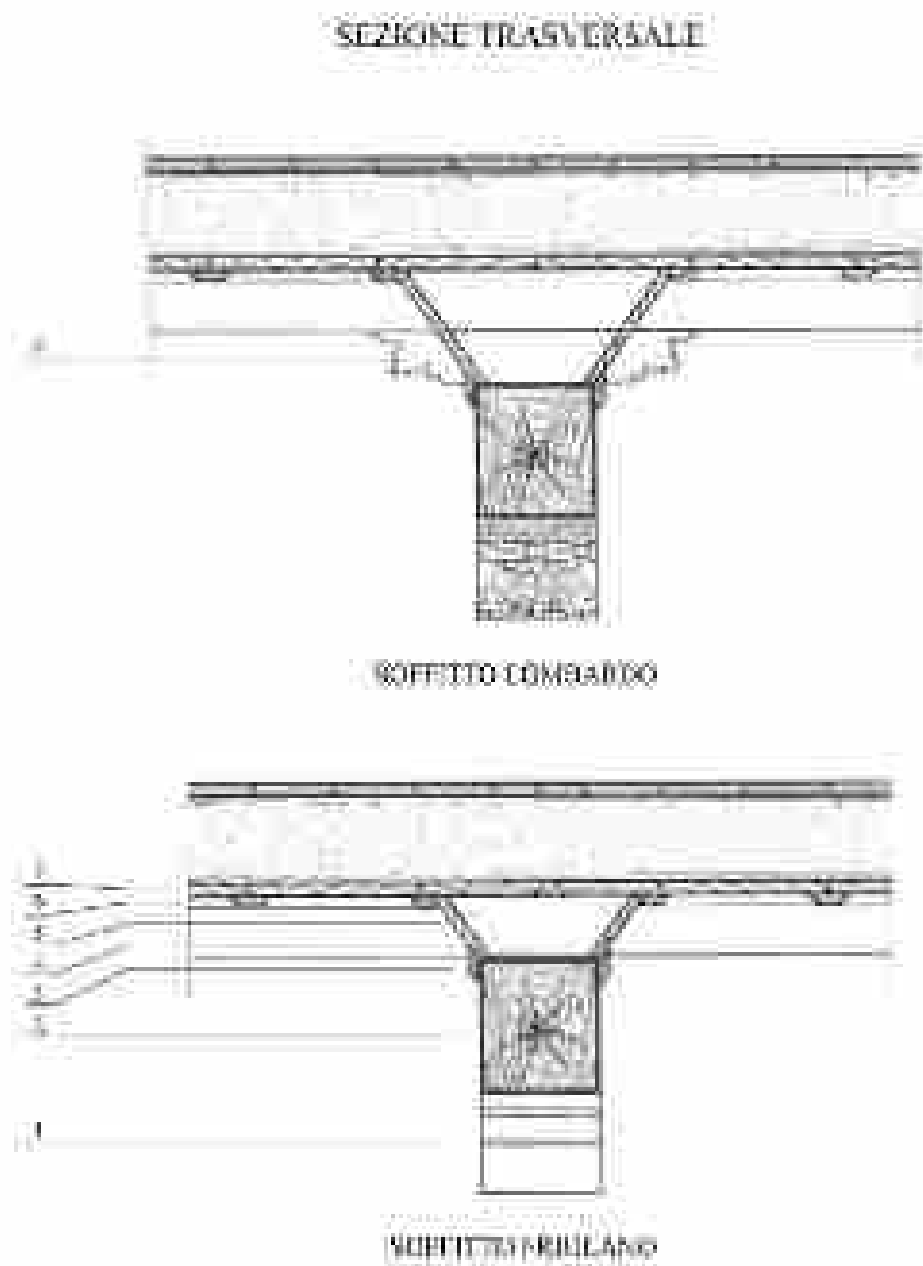


fig. 2: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardo e friulano: sezione trasversale.
1.Mensolone; 2.Rompitratta; 3.Cornice; 4.Trave; 5.Pettenella; 6.Cantinella; 7.Assito; 8.Mensola.
(per il disegno del soffitto Lombardo: TERNI DE GREGORY 1981a, p. 161).

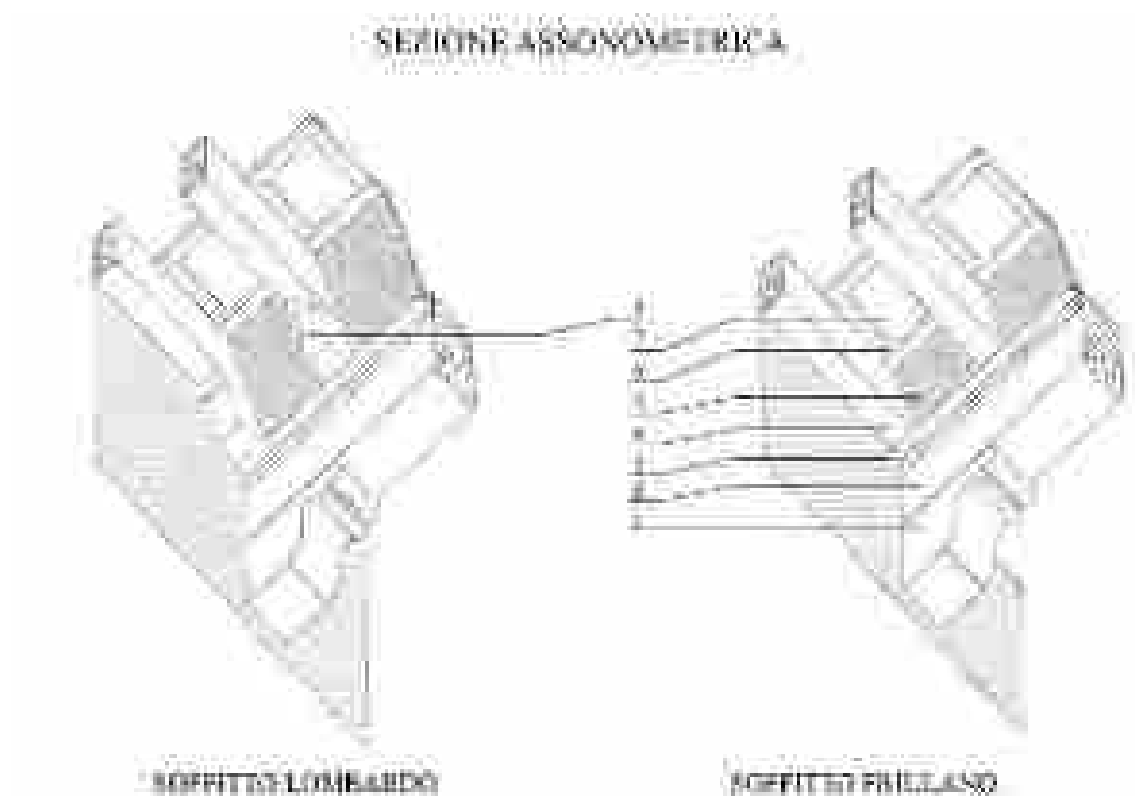


fig. 3: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardio e friulano: sezione assonometrica.
1.Mensolone; 2.Rompitratta; 3.Cornice; 4.Trave; 5.Pettenella; 6.Cantinella; 7.Assito; 8.Mensola.
(per il disegno del soffitto Lombardo: *Echi del Rinascimento in Valle Camonica* 2004, p. 123).

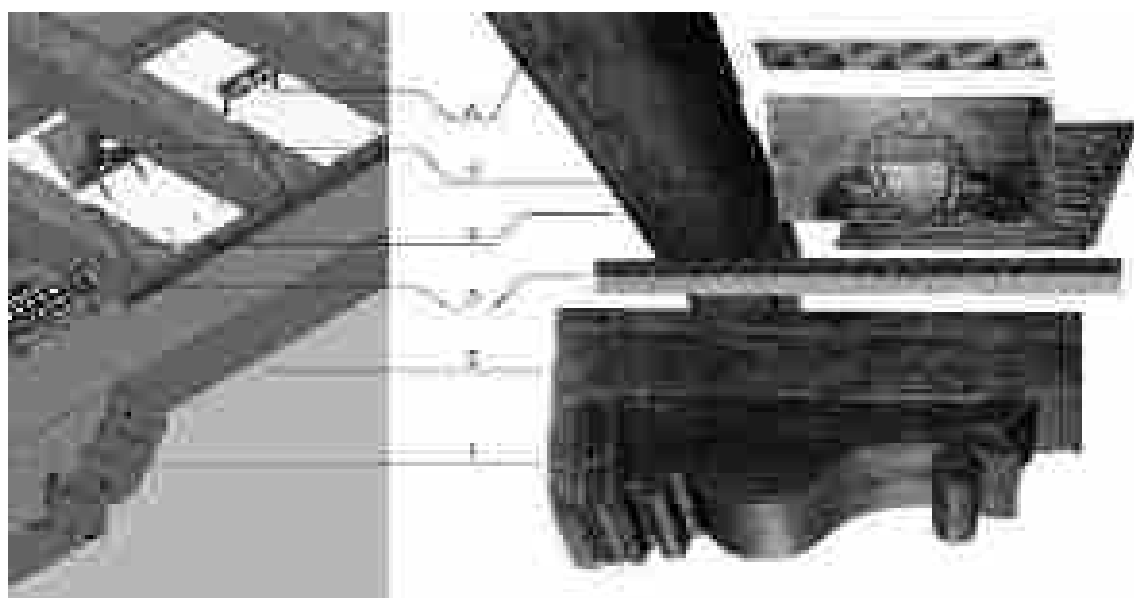


fig. 4: Composizione di un soffitto ligneo d'ambito friulano con pettenelle, cantinelle e cornici.
1.Mensolone; 2.Rompitratta; 3.Cornice; 4.Trave; 5.Pettenella; 6.Cantinella.



fig. 5: Soffitto ligneo, metà del XV secolo. Udine, palazzo Caiselli.



fig. 6: Nota di spese per il soffitto della 'casa della munizioni' a Cividale. BCC, AMC, G06-06, Cameraria 1475, I, c. 23^v.



fig. 7: Soffitto al primo piano di palazzo Vanni degli Onesti a Udine come si presenta oggi.



fig. 8: Ricostruzione di come si poteva presentare il soffitto al primo piano di palazzo Vanni degli Onesti.

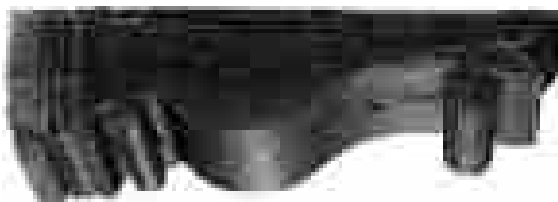


fig. 9: Mensola a sostegno della 'rompitratto'.
Cividale, palazzo de Claricini Dornpacher.



fig. 10: Mensola a sostegno della 'rompitratto'.
Cividale, palazzo de Brandis.

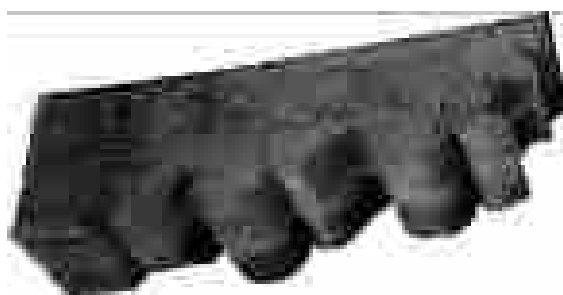


fig. 11: Mensola a sostegno della 'rompitratto'.
Cividale, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 12: Mensola a sostegno della 'rompitratto'.
Cividale, casa Bront.



fig. 13: Capestang (F), castello dell'arcivescovo di Narbonne, XV secolo. (DITTMAR & SCHMITT 2009, fig. 4.2 a p. 70).

PARTE II

Pettenelle

5. Tecniche di realizzazione

Nella realizzazione delle pettenelle, visto i vincoli specifici di questo tipo di produzione, costituiti da una grande mole di lavoro e di tempi contingentati, le botteghe si organizzavano come una moderna catena di montaggio dove le diverse maestranze, coordinate probabilmente da un artista guida, erano specializzate in una specifica fase di lavorazione: la levigatura della tavola, la dipintura - forse questa fase ulteriormente suddivisa fra diversi lavoranti (eventuale preparazione, stesura del colore di fondo, cornici e archeggiate, pittura delle figure) - e il taglio a misura⁶⁸. Secondo quindi una

⁶⁸ Si veda, per esempio, AGLIO 2010b, p. 41 e MASSARDI 2002, p. 48. Suddivisione del lavoro che emerge anche dall'esame delle tavolette del Museo Ala Ponzone di Cremona provenienti da palazzo Meli condotto da Sara Colombetti, secondo la quale «si può pensare anche, dato l'alto numero delle tavolette e tenendo conto del modo in cui si organizzava il lavoro nelle botteghe, ad una collaborazione su ogni pezzo di due mani: una, certamente meno esperta ed esercitata, specializzata nella preparazione dei supporti, dell'inquadratura ad archetti trilobati e dei listelli decorativi, l'altra, più sicura, nella realizzazione delle figure vere e proprie»; COLOMBETTI 1996, p. 191. La presenza di più esecutori nell'ambito di uno stesso ciclo è riconosciuta anche da Monica Visioli: «sono al lavoro mani diverse, com'è logico che sia in una produzione di tipo seriale. La differenza di esecuzione emerge bene, per esempio, dal confronto tra le raffinate figure di Didone, Egisto e del cavaliere recante lo stemma Pallavicino, con altre immagini come quella di Demofonte, più rigida, o quella del carro, fino alle ingenuità bozzettistiche di alcune figure nelle tavolette con la fontana d'amore», VISIOLI 2003, pp. 7-8. Anche Mario Marubbi, nel caso delle pettenelle dei soffitti di Casa Aratori a Caravaggio, sostiene come «un'analisi approfondita delle tavolette di questo soffitto permette probabilmente di isolare mani diverse, il che è perfettamente compatibile nella logica di una produzione seriale di bottega», MARUBBI 2010, p. 34. Lorenzo Lavriani, analizzando pettenelle d'area piemontese, afferma come: «le formelle erano il frutto di un'arte corale praticata da squadre di pittori operanti entro schemi fissi, nonché secondo disegni e indirizzi culturali stabiliti dai capi bottega, abili ad armonizzare l'operato dei propri collaboratori e a inserire pannelli di fattura più ricercata», LAVRIANI 2008, p. 7. In ambito friulano, Gianluca Poldi rileva come, nel caso delle pettenelle pordenonesi al Museo civico di Pordenone [cat. 2], «l'esame del segno grafico [...] fa supporre l'avvicendamento di almeno due o tre mani diverse, evidenziate dal differentemente modo - più o meno sintetico - di disegnare i volti e semplificare le vesti. Non è escluso che un'operazione uniformante per ciascun gruppo o soffitto venisse compiuta in ultimo da una singola persona», POLDI 2008, pp. 89-90. Nel caso del soffitto di primo Cinquecento di palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] si può ipotizzare che a una bottega specializzata nella produzione di soffitti lignei sia stato affiancato un pittore di vaglia, responsabile dell'esecuzione dei ritratti che, infatti, si discostano dalla

pratica comune documentata anche in altri ambiti, dalla miniatura alla scultura lignea, che vedeva la suddivisione del lavoro in una sequenza di operazioni assegnate a differenti specialisti. Non solo, le singole botteghe potevano addirittura essere specializzate in una particolare tipologia decorativa: come è risultato dall'esame del soffitto del castello del vescovo di Béziers a Gabian (Hérault) - dove è stata riconosciuta la presenza contemporanea di due ateliers, il primo chiamato a realizzare gli stemmi, il secondo le scene e gli animali⁶⁹ - o come in quello del palazzo Arcivescovile di Narbonne (Aude), dove Marie-Laure Fronton-Wessel ha distinto la presenza di due botteghe⁷⁰. Nel corso della ricerca è emerso come, in area friulana, la bottega di Antonio Baietto sembrerebbe essere stata specializzata esclusivamente nella dipintura di pettenelle con scene, mentre a un'altra, i cui componenti non sono stati purtroppo ancora individuati, andrebbero assegnati gran parte dei cicli a ritratti realizzati nei primi anni del Cinquecento.

Un fenomeno quindi, quello delle tavolette da soffitto, che va considerato come un caso di produzione 'industriale', a mezzo tra l'invenzione artistica e la sua riproducibilità⁷¹. Tuttavia, diversamente da altre produzioni seriali, quali per esempio i cofanetti degli Embriachi o a questi ispirati, che spesso non erano commissionati dagli acquirenti (questi, infatti, per la maggior parte potevano solo scegliere tra un ristretto numero di forme e di soggetti base già realizzati⁷²), nei soffitti a pettenelle la decorazione era di volta in volta personalizzata: sia nel caso di stemmi, che dovevano rappresentare specifiche relazioni familiari e sociali, sia nel caso di scene che, talvolta, si riferiscono all'attività della famiglia committente, come nel caso dei soffitti Vanni degli Onesti a Udine dove, in 3 pettenelle, vengono rappresentate alcune fasi relative alla lavorazione della lana (**fig. 207; fig. 208; fig. 209** a p. 252).

produzione tipica in questo ambito geografico e in questo periodo: diversi sono, infatti, sia i moduli iconografici scelti per la rappresentazione dei soggetti sia la loro realizzazione. Anche nella decorazione del soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo) è stata accertata la presenza di più mani coordinate da un artista più esperto: «plusieurs mains y ont travaillé dont l'une est particulièrement talentueuse. Le graphisme en est sûr et élégant [...] tout indique un grand maître», *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, pp. 56-57.

⁶⁹ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 64.

⁷⁰ FRONTON-WESSEL 2003b.

⁷¹ BEGNI REDONA 2002, p. 41; BONFADINI 2002, p. 23; VISIOLI 2003, pp. 7-8; GHEROLDI 2004, pp. 101-102; LAVRIANI 2008, pp. 7-8; MARUBBI 2010, p. 25. Serialità produttiva che, come già visto, emerge anche dall'esame dei documenti, dove le richieste e i pagamenti avvengono sempre per quantità, mentre il soggetto o la qualità della decorazione non vengono quasi mai considerati.

⁷² TOMASI 2003, pp. 126, 131; MERLINI 1988.

La produzione di tavolette da soffitto, come si vedrà in seguito, è in genere caratterizzata da un'essenzialità decorativa e una corsività d'esecuzione che non vanno, tuttavia, interpretate come uno scadimento qualitativo o come una traduzione impoverita di *media* tradizionalmente considerati superiori, ma come limiti imposti dalla natura stessa del supporto e, al tempo stesso, 'concessi' dall'effettiva fruibilità a distanza. I soffitti lignei dipinti rappresentano, infatti, nonostante la serialità della produzione, un'originale espressione creativa: le idee dei pittori-artigiani e dei ricchi e talvolta colti committenti - in alcuni casi (palazzo Colleoni a Brescia *in primis*⁷³) affiancati da un 'impresario di letteratura' responsabile del programma decorativo - si concretizzano nell'area limitata della tavoletta. Pure se lo spazio a disposizione è ridotto ai minimi termini, molto spesso non poco significativa è la rilevanza estetica e la preziosità del risultato. Va inoltre sottolineato come nelle pettenelle con scene e, in alcuni casi, in quelle a ritratti, pure se spesso il repertorio di immagini risulti essere ripetitivo, non si osservano quasi mai riprese di figure esattamente sovrapponibili: circostanza che permette - nella maggior parte dei cicli analizzati - da un lato di escludere l'impiego di mascherine, dall'altro di apprezzare l'esperienza e la specializzazione delle maestranze⁷⁴. Diverso il caso invece delle tavolette con stemmi o decorazioni geometriche o floreali, dove spesso si può verificare - a volte ragionevolmente ipotizzare - l'utilizzo di sagome.

⁷³ Si veda in particolare JOOST-GAUGIER 1988.

⁷⁴ L'utilizzo di 'cartoni' o 'mascherine' è escluso anche da BEGNI REDONA 2002, p. 37 e POLDI 2008, p. 87. Solo nel soffitto di palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] si è potuto riconoscere l'utilizzo di una mascherina per la realizzazione di una scena più volte replicata.

5.1 Pettenelle dipinte

5.1.1. Supporto ligneo

Le pettenelle d'ambito friulano sono ricavate generalmente da assi di abete bianco (*Abies alba* Mill.), raramente di abete rosso (*Picea abies* L.)⁷⁵ mentre in un solo caso è stato accertato l'uso del castagno⁷⁶.

La preferenza nella scelta del legno di abete - dovuta alla facile reperibilità, al basso costo e soprattutto alla facilità di lavorazione - è una consuetudine diffusa che si riscontra anche in altre aree geografiche come, per esempio, in Lombardia. In particolare, l'abete bianco è accertato in area bresciana nelle pettenelle conservate presso i Musei civici di Brescia provenienti da palazzo Maggi Gambara⁷⁷ e nelle otto tavolette di fine XV secolo del Museo civico di Breno (Bs)⁷⁸; in area cremasca in alcuni cicli conservati nel Museo Ala Ponzzone di Cremona⁷⁹: le sei pettenelle con animali della metà del XV secolo provenienti da casa Melati già Campi, le tre tavolette di origine ignota con ritratti di giovani (pittore cremonese, metà del XV secolo) e le ventiquattro con profili di nobildonne e gentiluomini (pittore cremonese di ambito bembesco, ultimo quarto del XV secolo). L'utilizzo dell'abete rosso, invece, si ha nelle pettenelle conservate presso il Museo civico di Gavardo (Bs)⁸⁰.

In nessuno dei casi analizzati in regione si registra l'utilizzo di legno di latifoglie, non infrequente, invece, in area lombarda⁸¹ e in quella padana inferiore⁸² dove pioppo e tiglio sono impiegati sia per le tavolette da soffitto sia per le cantinelle.

⁷⁵ Come nel caso, per esempio, delle tavolette di palazzo Vanni degli Onesti a Udine [cat. 6].

⁷⁶ Nucleo di sei pettenelle provenienti da Cividale, ora in collezione privata [cat. 12].

⁷⁷ Si tratta di quattro pettenelle del XV secolo con profili maschili e stemmi, si veda ARRIGHETTI 2013, p. 130 e nota 8 a p. 135.

⁷⁸ Provenienti da Civate Camuno (Bs), raffigurano figure femminili e maschili e lo stemma della famiglia Federici, si veda ARRIGHETTI 2013, p. 130 e nota 10 a p. 135.

⁷⁹ ARRIGHETTI 2013, p. 130 e nota 12 a p. 135.

⁸⁰ Si tratta di diciannove tavolette raffiguranti stemmi, vizi e virtù, originariamente collocate in palazzo Medici e databili intorno alla metà del XV secolo, si veda ARRIGHETTI 2013, nota 13 a p. 135. Sul ciclo BONFADINI 2005, pp. 95-97.

⁸¹ Tavolette in pioppo, per esempio, sono quelle di alcuni cicli conservati al Museo Ala Ponzzone di Cremona: quindici tavolette di bottega bembesca di metà XV secolo con vaso e putti (AGLIO 2004c), due tavole di origine ignota con figure maschili e cartiglio (pittore cremonese, metà del XV secolo, AGLIO 2004e) e due pettenelle con raffigurazioni maschili (si veda ARRIGHETTI 2013, nota 18 a p. 135). In

Dall'esame del supporto emerge come nelle pettenelle la venatura del legno sia sempre disposta in senso orizzontale, contrariamente a ciò che avviene nella maggior parte dei dipinti su tavola, dove è disposta invece in senso opposto⁸³. La ragione di questa scelta trova una possibile spiegazione nella necessità di garantire una più stabile e sicura collocazione in sede della pettenella ed è conseguenza diretta del metodo usato per fissarla al soffitto. Infatti, poiché se da un lato le tavolette sono praticamente sempre solo incastrate tra le travi⁸⁴, dall'altro il processo di ritiro e rigonfiamento naturale del legno avviene soprattutto nel senso ortogonale alla fibra: la meditata scelta di collocare la pettenella con la venatura in senso orizzontale ne assicura così una migliore stabilità, giacché evita che i movimenti di contrazione del legno possano farla cadere⁸⁵.

Le pettenelle rintracciate in area friulana hanno tutte forma rettangolare - con il lato orizzontale sempre maggiore del verticale - e con dimensioni variabili, a seconda dei cicli, in relazione alla grandezza delle travi e del loro interasse, di circa 31÷57 cm in larghezza e 15÷24 cm in altezza. Per quanto riguarda il loro spessore, anch'esso è variabile: si registra infatti una tendenza all'assottigliamento che nel corso del tempo procede dai circa 3 cm (cicli Vanni degli Onesti a Udine, anni trenta del Quattrocento, [cat. 6]) fino ai 0,5 cm (per esempio nelle pettenelle de Nordis a Cividale, circa 1530, [cat. 48]). In base ai dati raccolti nel corso della ricerca emerge come, in ambito friulano, lo spessore delle tavolette risulti essere, quindi, un fattore importante da tenere in considerazione, utile per avanzare una preliminare ipotesi cronologica.

pioppo anche le sette tavolette di bottega bembesca ora al Museo Pogliaghi di Varese (VILLA 2013, p. [2]) e ventisette pettenelle - su un totale stimato di circa centocinquanta unità, di cui sedici ancora in opera - provenienti da un edificio del centro storico cremonese, datate tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, probabilmente di bottega bembesca; si veda VISIOLI 2003.

⁸² GHEROLDI 2004, p. 108.

⁸³ GHEROLDI 2004, p. 111; MARUBBI 2010, p. 35; ARRIGHETTI 2013, p. 130.

⁸⁴ Nel caso del soffitto del palazzo de Thurroye a Villeneuve-lès-Avignon (Gard) le tavolette sono invece fissate con chiodi: «Le relevé montre que les closoirs qui mesurent 45 cm dans leur plus grande largeur sont fixées dans les poutres maîtresses par des broches et maintenus à leurs extrémités par des encoches de 1 cm. taillées dans les poutres secondaires et les solives», MAYER 2009, pp. 204-205. Insolito il caso del soffitto di casa Folletti a Massagno (Locarno), dove le pettenelle sono «sigillate lungo i bordi con un fine intonaco di calce», CARDANI VERGANI 2005, p. 158. Secondo Paola Bonfadini le pettenelle potevano essere «inserite dall'alto con un complesso sistema di incastri o mediante inchiodatura»: la studiosa, tuttavia, non fornisce esempi nei quali siano stati utilizzati i chiodi (BONFADINI 2002a, p. 23)

⁸⁵ ARRIGHETTI 2013, p. 130. Di forma assai particolare e inconsueta sono, inoltre, alcune delle trentadue pettenelle oggi conservate al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano e provenienti probabilmente dall'eredità Guasconi: questo nucleo include, infatti, quattro elementi angolari «costituito ognuno da due pannelli congiunti lungo il lato più lungo» (NATALE 1997, p. 230).

Non è presente invece il tipo, comune per esempio in Lombardia a partire dalla seconda metà del Quattrocento, caratterizzato da un maggiore sviluppo in altezza: consentito dall'innalzamento del piano di incrocio dei travetti sulle travi per mezzo di mensoline e che permetteva dimensioni sufficienti ad alloggiare più comodamente i ritratti⁸⁶. Tavolette che, in alcuni casi, vennero realizzate con una superficie ricurva (concava)⁸⁷. Tale curvatura si spiegherebbe, secondo Elisabetta Arrighetti, con la volontà di facilitare ulteriormente la visione dal basso e sarebbe ottenuta intagliando il massello fino a ottenere un supporto convavo⁸⁸. Secondo lo stesso tipo di lavorazione che, in base a quanto riporta Mario Marubbi⁸⁹, era già emerso dalle indagini effettuate sulle tavolette con storie della Genesi di ambito bembesco conservate al Museo civico Ala Ponzone di Cremona e che avrebbero permesso di stabilire come i supporti - in pioppo - sarebbero stati ricavati «da una sezione segata verticalmente e poi rifiniti con un pialletto usato per scavarle, fino ad ottenere la curvatura voluta»⁹⁰. Una modalità che, tuttavia, lascia aperti alcuni interrogativi: sia perchè nei soffitti a pettenelle la

⁸⁶ Le tavolette, infatti, «possono essere dipinte, inserite in posizione inclinata tra un travetto e l'altro, inizialmente rettangolari e di piccolo formato, poi più grandi (40x40 ed anche 40x50) e perfino ricurve quanto i travetti vengono rialzati su mensole per creare spazi maggiori da figurare» (COLOMBETTI 1996, p. 187). Anche i cicli più antichi d'ambito lombardo, infatti, con serie di soggetti naturalistici ed elementi zoomorfi, spesso di invenzione, presentano pettenelle di forma allungata e di piccole dimensioni, simili quindi a quelle friulane, come le tavolette di palazzo Anguissola a Cremona o di palazzo Benzone a Crema, ora nel museo civico (MARUBBI 2013, p. 108; si veda anche COLOMBETTI 1995, p. 81 e COLOMBETTI 1996, p. 188). È a Cremona che intorno alla metà del XV secolo «si assiste a una progressiva specializzazione nella formulazione di diverse tipologie di tavolette da soffitto, che ora si fanno più grandi e diventano verticali per adeguarsi alla profondità dei soffitti» (MARUBBI 2013, p. 110). Grazie quindi all'inserimento di mensoline tra le travi 'di banchina' e 'rompitratte' e le travi era possibile ottenere pettenelle che potevano raggiungere anche i 50 cm di altezza. La forma poteva essere rettangolare oppure quadrata, come nel caso delle ventiquattro tavolette con profili maschili e femminili (39 cm per lato, pittore cremonese d'ambito bembesco, ultimo quarto del XV secolo) al Museo Ala Ponzone di Cremona (ARRIGHETTI 2013, nota 16 a p. 135). Ovviamente il solco praticato in senso diagonale nella trave, attraverso il quale veniva fatta scorrere la tavoletta, proseguiva anche nel piano della mensola (MASSARDI 2002, p. 49; TERNI DE GREGORY 1981a, p. 68).

⁸⁷ Come nel caso delle tavolette bembesche con storie della Genesi del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona (AGLIO 2010a) o le tavolette in collezioni private, sempre del medesimo ambito, studiate da Monica Visioli (VISIOLI 2003).

⁸⁸ «Alcuni cicli di tavolette furono addirittura intagliati nel massello per ottenere un supporto concavo sul quale poi si dipingeva. In questo caso si preferivano le tavole in latifolia, che offrono migliori risultati nella lavorazione con sgorbie, scalpelli e pialle, rispetto alle conifere», ARRIGHETTI 2013, p. 131. Un tipo di lavorazione che è stato proposto anche per le due tavolette della Fondazione Roberto Longhi di Firenze, vicine al ciclo Meli: secondo Sandrina Bandera Bistoletti la curvatura del supporto fu «ottenuta con una specifica piallatura», si veda BANDERA BISTOLETTI 2007, p. 86.

⁸⁹ «Una attenta analisi dal punto di vista materico è stata condotta da Mariarita Signorini in occasione del restauro per conto della Soprintendenza di Mantova in tempi recenti (2002-2003)», MARUBBI 2004a, p. 153.

⁹⁰ MARUBBI 2004a, pp.153-154.

visione è già assicurata dalla disposizione inclinata delle tavolette, sia perché si tratterebbe di un'operazione lunga e costosa, difficilmente praticabile visto i tempi rapidi e l'economicità che la caratterizzano, sia perché sarebbe stato molto più semplice e pratico flettere il supporto. Secondo Roberta Aglio si tratterebbe di tavole curvate meccanicamente. La ragione di questa scelta dipenderebbe, inoltre, non da motivi estetici ma da una diversa modalità di posa in opera delle pettenelle, dovuta alla volontà di aggiornare un soffitto già esistente: se, infatti, «le tavole piane, maggiormente diffuse, erano solitamente impiegate nelle abitazioni di nuova costruzione, collocate al soffitto 'dall'alto' quando ancora il solaio era in fase di realizzazione [...] le tavole curvate meccanicamente consentivano invece un'applicazione 'dal basso', ideale quando la dimora era già dotata di soffitto: questa conformazione consentiva inoltre una maggior superficie aderente alla trave»⁹¹.

Si tratta, comunque, di un tipo particolare di supporto che in ambito friulano non si riscontra mai anche se, talvolta, le pettenelle risultano comunque leggermente concave. Circostanza dovuta a una deformazione naturale del supporto, che si verifica anche in altre aree geografiche e che è voluta e ricercata da chi realizzava le tavolette da soffitto: secondo Elisabetta Arrighetti, infatti, «mentre di norma il 'tradizionale' dipinto su tavola è realizzato dipingendo sul lato che, nell'eventualità di una deformazione del supporto (anche a causa della sezione di taglio tangenziale) potrà comunque garantire la visione del dipinto, in una lettura più o meno convessa, nel caso delle tavolette da soffitto si è potuto notare che, al contrario, era abitudine abbastanza consolidata (per lo meno nei casi analizzati) dipingere sul lato opposto e questo perché l'osservazione dal basso poteva risultare migliore se la tavola si deformava in senso concavo rispetto a convesso»⁹².

⁹¹ AGLIO 2010a, nota 15 a p. 22.

⁹² ARRIGHETTI 2013, pp. 130-131.

5.1.2. Preparazione del supporto ligneo

Già da una prima osservazione emerge come la scelta dell'assortimento non sempre risulti sufficientemente attenta, essendo numerose le tavole con nodi e difetti costituzionali⁹³. Soprattutto negli esemplari di maggiore spessore, i lati lunghi spesso non sono perfettamente rettilinei - assecondando invece l'andamento ondulare delle venature più esterne del legname - e, a volte, sono perfino interrotti in corrispondenza di nodi passanti, fuoriusciti in fase di taglio⁹⁴; nemmeno le dimensioni sono regolari e costanti: nell'ambito di uno stesso nucleo, infatti, si possono registrare differenze in media comprese tra 0,5÷1 cm per lato⁹⁵. Inoltre, poiché la faccia anteriore è rifinita spesso in maniera piuttosto grossolana⁹⁶, anche in presenza di preparazione, i nodi, le irregolarità del supporto e le tracce di lavorazione rimangono visibili. Dall'osservazione di queste ultime, infatti, talvolta è possibile anche identificare gli strumenti impiegati nella lavorazione: nella tavoletta di palazzo Pisenti Stringer, per esempio, «sono perfettamente visibili a luce radente i segni lasciati dalla larga sgorbia impiegata per levigare il piano anteriore»⁹⁷ (**fig. 19** a p. 75). Il *verso* delle tavolette veniva invece sempre lasciato al grezzo, per cui si possono vedere chiaramente i segni del taglio a sega o a spacco. In alcuni casi, la grandezza voluta è ottenuta anche mediante la giunzione di più elementi accostati: se in ambito lombardo, per esempio, è accertato l'uso di adesivi - per lo più di origine animale, pure se con molta probabilità si utilizzava anche colla di caseina⁹⁸ - in area friulana lo stesso scopo è ottenuto - almeno

⁹³ Anche Gianluca Poldi osserva, a proposito delle tavolette di palazzo Ricchieri a Pordenone, la « non rara presenza di nodi passanti non eliminati, sintomi di partenze di rami laterali del fusto», POLDI 2008, p. 81.

⁹⁴ COLONNELLO 2004, p. 124.

⁹⁵ Cfr. MASSARDI 2002, p. 45.

⁹⁶ Cfr. POLDI 2008, p. 81.

⁹⁷ PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120. Anche nelle tavolette conservate al Museo civico di Crema «l'escuzione non molto curata. La lavorazione sul recto dei dipinti è molto approssimativa: si notano i solchi lasciati dalle sgorbie e dalla pialla, la superficie si presenta poco omogenea e lo spessore delle tavolette può variare da cm 1,7 a cm 2,5», COLOMBETTI 1995, p. 94.

⁹⁸ Così secondo Elisabetta Arrighetti (ARRIGHETTI 2013, p. 130). La colla di calcina e formaggio è citata come adesivo nei ricettati sia nel Medioevo sia nel Rinascimento: Cennino Cennini, per esempio, ne descrive la preparazione (cap. CXII, *A fare una colla di calcina e formaggio*) «la quale adoperano maestri di legname; la quale si fa di formaggio, mettudo in mollo cun acqua», CENNINI 1993, pp. 116, CENNINI 2003, p. 142. Secondo Franco Brunello, «questa colla è il prodotto medievale corrispondente alla

in un caso, pettenella erratica in collezione privata di provenienza ignota con stemma della famiglia de Privitellio - tramite chiodi.

Considerati complessivamente, questi dati testimoniano una tecnica esecutiva piuttosto approssimativa, lontana quindi dalle cure prestate al supporto nella pittura su tavola ma che, in questa specifica produzione, era concessa sia dalla collocazione - distante dall'osservatore - sia dalla necessità di ridurre tempi e costi di realizzazione⁹⁹.

Le caratteristiche dei materiali scelti e le modalità esecutive hanno però spesso influito negativamente sulla conservazione dello strato pittorico delle pettenelle, che - oltre ai danni dovuti alla prolungata esposizione a polvere e fumo - hanno sofferto della caduta di strati pittorici, in particolare in corrispondenza di venature e nodi del supporto. Un fenomeno che è dipeso, da un lato, dalla scelta della specie legnosa e da una approssimativa levigatura della superficie della tavola e, dall'altro, dalla quasi sempre assenza di una adeguata preparazione che avrebbe conservato maggiormente il film pittorico, di per sé piuttosto debole trattandosi spesso di una tempera magra¹⁰⁰.

In genere, infatti, è emerso come nella produzione di tavolette da soffitto d'ambito friulano i pigmenti fossero stesi direttamente sul supporto senza che questo fosse stato in precedenza preparato, come di consueto¹⁰¹, mediante uno strato uniforme di gesso per rendere più omogeneo lo spazio destinato a essere dipinto¹⁰². Nella gran parte dei cicli

moderna colla di caseinato di calcio [...]. Questa colla si preferiva alla colla forte per unire le tavole necessarie a formare una vasta superficie da dipingere, data la sua migliore resistenza all'umidità», CENNINI 1993, nota 1 al cap CXII a pp. 116-117.

⁹⁹ Cfr. POLDI 2008, p. 81.

¹⁰⁰ Secondo Elisabetta Arrighetti «la risposta alla conservazione della superficie dipinta è strettamente legata anche alle caratteristiche dei fondi su cui viene applicato il colore, per cui per esempio le basi preparatorie a caseina, essendo poco elastiche, hanno risentito maggiormente dei movimenti di contrazione del legno con la tendenza a staccarsi dal fondo; la stessa problematica si è notata nel caso di preparazioni condotte in spessori troppo elevati o nel caso di preparazioni prive di sostanze oleose», ARRIGHETTI p. 132. Non mancano, comunque, esempi di utilizzo di tempera grassa, come nelle pettenelle di Casa Valiga a Bienna (Bs) dove «la pellicola pittorica originaria è abbastanza corposa, costituita dalla cromia realizzata con la tecnica a tempera grassa applicata su uno strato preparatorio a base di colla animale e gesso», GAGGIOLI 2013, p. 64.

¹⁰¹ Come raccomandato, per esempio, da Cennino, che consiglia di lisciare accuratamente la superficie del supporto e quindi di stendervi sopra, oltre all'impannaggio, anche diversi strati di preparazione a base di gesso e colla (CENNINI 1993, cap. CXIII, *Come si dee incominciare a lavorare in tavola, o vero ancone*; pp. 117-119; cap. CXIV, *Come si de' impannare in tavola*, p. 119).

¹⁰² Così anche nei soffitti d'area francese dove in genere «la peinture est appliquée directement sur le bois en deux ou trois couches successives», *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 106. Secondo Gianluca Poldi, nel caso delle pettenelle dei due cicli pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone, «se è evidente l'assenza

analizzati in regione, infatti, è stata accertata solo una semplice impermeabilizzazione del supporto a base di colla che in genere si è rivelata di origine animale¹⁰³, come quella che, nei metodi tradizionali di preparazione della tavola, era posta prima e dopo la fase di ingessatura, così come descritto, per esempio, da Cennino¹⁰⁴: «con un pennello di setole grosso e morbido, da' di questa colla su per la tua ancona, o sopra fogliami, civori, o colonegli [colonnelle], o ciò che lavoro fusse che abbia a 'ngessare»¹⁰⁵. Secondo una modalità che trova riscontro anche in alcuni casi d'ambito lombardo come, per esempio, le otto tavolette conservate al Museo civico di Breno¹⁰⁶ o quelle nel salone di casa Zitti a Capo di Ponte (Bs)¹⁰⁷. Tuttavia, non mancano in Friuli soffitti nei quali è stata accertata una più accurata preliminare preparazione della tavola come, per esempio, nelle pettenelle cividalesi di palazzo Pisenti Stringher [cat. 30] e di palazzo Boiani (soffitto A, [cat. 26]): probabilmente ciò dipende dal fatto che per la loro realizzazione erano state chiamate botteghe impegnate anche in esecuzioni di maggior pregio e che, quindi, anche nella dipintura di pettenelle, hanno seguito gli stessi procedimenti cui erano abituate.

In base alle analisi condotte presso l'Istituto per l'Energetica e le Interfasi del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Padova su una pettenella di palazzo Pisenti Stringher e su due di palazzo Boiani, è stata riscontrata, infatti, la presenza sia di uno strato preparatorio a base di gesso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) sia di un legante proteico (verosimilmente colla animale), quest'ultimo con funzione di rasante e di aggrappante del supporto ligneo¹⁰⁸. Nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher, inoltre, sono stati identificati anche «rari grani di celestina (SrSO_4), indicativi di un gesso di origine

di una spessa preparazione a gesso come quella in uso nella pittura su tavola canonica, la presenza di calcio [...] porta a non escludere l'esistenza di una mano sottile di preparazione a solfato di calcio. In ogni modo, doveva esistere quanto meno una forma di impermeabilizzazione del legno o colla»: POLDI 2008, p. 81. Uno strato sottilissimo di imprimitura è registrato, nel caso delle tavolette cremonesi, da VISIOLI 2003, pp. 7-8.

¹⁰³ Come è emerso, per esempio, dalle analisi dei campioni prelevati da pettenelle di palazzo Caiselli a Udine [cat. 19] e di casa Bront a Cividale del Friuli [cat. 4], si veda BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 123. Così anche secondo Vincenzo Gheroldi per il quale «le colle ottenute dalla bollitura di sostanze di origine animale erano invece le più utilizzate come leganti per la preparazione chiara della faccia da dipingere della tavoletta, e come leganti per i colori»; GHEROLDI 2004, p. 110.

¹⁰⁴ Cap. CXIII, *Come si dee incominciare a lavorare in tavola, o vero ancone*.

¹⁰⁵ CENNINI 1993, p. 118, CENNINI 2003, p. 143.

¹⁰⁶ ARRIGHETTI 2013, p. 131.

¹⁰⁷ Queste pettenelle presentano solo un fondo chiaro, si veda GHEROLDI 2004, p. 112.

¹⁰⁸ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 123; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 116.

minerale»¹⁰⁹. Preparazioni che, a seconda del punto di campionamento, hanno uno spessore variabile, compreso tra i 10÷35 micron¹¹⁰. Va inoltre notato come - in linea con le esigenze di rapidità esecutiva e di contenimento dei costi - anche quando presente, lo strato gessoso di fondo occupa, tuttavia, solo la superficie destinata alla stesura del colore e non l'intera tavoletta¹¹¹.

Quando presente, la preparazione delle tavolette d'area friulana risulta essere del tutto simile a quella utilizzata nei soffitti d'ambito lombardo dove, infatti, «nella maggioranza dei casi la carica più frequente è il gesso, inteso come solfato di calcio, a volte mescolato con bianco San Giovanni, ovvero carbonato di calcio»¹¹² e in cui il legante maggiormente riscontrato è «la colla animale, come per esempio nelle tavole [...] dei Musei civici di Brescia, dove la sottile preparazione bianca a base di gesso e colla è applicata in più sottili mani»¹¹³. Al contrario, l'utilizzo di fondi a base di caseina - come per esempio nelle tavolette conservate al Museo di Gavardo (Bs) dove «le asperità della superficie nonché la presenza di un fine particellato con diffusi granelli bianchi insiti nella materia sono indicative della presenza di caseina, che fu confermata nelle analisi chimiche»¹¹⁴ - risulta essere più raro.

Interessante, a questo proposito, quanto riferito da Winifred Terni de Gregory che riporta la notizia secondo cui nel 1497, durante la costruzione di un ricco soffitto nel palazzo comunale di Crema, il tesoriere della città sborsava una somma «per formaggio grasso per far la colla per il soffitto»¹¹⁵. Un'altra testimonianza documentaria

¹⁰⁹ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 123.

¹¹⁰ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 123. Secondo Elisabetta Arrighetti «la modalità, lo spessore, la levigatezza della stesura della preparazione possono apparire anche molto differenti in relazione alle capacità tecniche del pittore e probabilmente anche ai tempi imposti dalla committenza», ARRIGHETTI 2013, p. 132.

¹¹¹ Cfr. ARRIGHETTI 2013, p. 131.

¹¹² ARRIGHETTI 2013, p. 132 e nota 24 a p. 135. Il carbonato di calcio è stato rilevato anche nelle tavolette al Museo Pogliaghi di Varese: una preparazione, tuttavia, poco consueta in quanto costituita essenzialmente da uno strato beige di spessore variabile, realizzata «da una miscela di polvere di carbonato di calcio e di cariche prevalentemente silicatiche a granulometria molto fine (silt)» (FREZZATO 2013, p. [8]; SOTGIA 2013, p. [7]; VILLA 2013, p. [4]).

¹¹³ ARRIGHETTI 2013, p. 132.

¹¹⁴ ARRIGHETTI 2013, p. 132 e nota 25 a p. 135: «Le indagini condotte nel 1979 (M. Cotali, Scuola di Botticino) rilevarono la presenza delle proteine del latte mediante cromatografia su strato sottile e analisi microchimica per la ricerca del fosfato».

¹¹⁵ TERNI DE GREGORY 1981a, p. 70. Come osserva Vincenzo Gheroldi «si tratta, verosimilmente, di un collante fabbricato con la bollitura dei ritagli del formaggio molle, alla quale è aggiunta della calce viva per rendere insolubile in acqua il composto una volta essiccato. Ricette di questo tipo sono raccolte in

dell'impiego di colla - questa volta d'ambito bolognese - è riportata da Vincenzo Gheroldi: si tratta di un pagamento a Cristoforo di Benedetto e Policleto di Orazio che fra il 1456 e il 1457 «imbiancano [...] le camere, il ponte e le cantinelle nella rocca Bentivoglio di Ponte Polledrano. Oltre all'ocra rossa, verde e gialla, ai pittori che dipingono le cantinelle del soffitto viene pagata la colla»¹¹⁶.

In alcuni casi d'ambito lombardo, inoltre, è stata rilevata anche la presenza dell'olio: mescolato alla colla nell'impasto gessoso, infatti, serviva per ottenere stesure preparatorie più compatte¹¹⁷. Di estremo interesse, infine, il caso delle ventiquattro tavolette con profili maschili e femminili (pittore cremonese d'ambito bembesco, ultimo quarto del XV secolo) al Museo Ala Ponzone di Cremona nelle quali non solo lo strato preparatorio è applicato in maniera molto sottile - per meglio garantire l'aderenza ed evitare sollevamenti e distacchi del colore - ma dalle indagini scientifiche è emersa anche la presenza inconsueta di caolino (argilla bianca), in aggiunta al gesso di Bologna¹¹⁸ che, secondo Elisabetta Arrighetti, «potrebbe esser messo in relazione alla volontà del pittore di creare una superficie di fondo molto sottile, ma nel contempo omogenea e molto liscia, così da poter ottenere nelle successive stesure pittoriche i migliori risultati»¹¹⁹.

molti ricettari, e spesso, come accade per esempio nel *De diversis artibus* di Theophilus (I, XVII) o nel *Libro dell'arte* di Cennino di Andrea Cennini (CXII), sono descritte proprio come un glutine usato per “tabulae compaginatae, postquam siccantur, ita sibi inhaerent, ut nec humore nec calore disiungi possint” e come un adesivo impiegato specificatamente dai “maestri di legniamine” e dagli intarsiatori»; GHEROLDI 2004, p. 110.

¹¹⁶ GHEROLDI 2001, p. 111 e nota 30.

¹¹⁷ ARRIGHETTI 2013, p. 132.

¹¹⁸ «la presenza del caolino nella preparazione di tavolette è raro, se non eccezionale, per lo meno negli ambiti studiati», ARRIGHETTI 2013, p. 133 e nota 28 a p. 135.

¹¹⁹ ARRIGHETTI 2013, p. 133.

5.1.3.Pigmenti

Così come si verifica per la scelta del supporto e la sua preparazione, anche per quanto riguarda i pigmenti le pettenelle friulane sono caratterizzate dall'utilizzo di materiali poco costosi. Come risulta dalle analisi effettuate sia in occasione della mostra *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*¹²⁰ sia da quelle precedenti sui due nuclei pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone¹²¹, nelle tavolette da soffitto friulane vennero utilizzati soltanto una decina di pigmenti di facile reperibilità e basso costo, gli stessi che, in genere, si riscontrano anche nella decorazione di soffitti di altre aree geografiche¹²²: indaco (un blu scuro di origine vegetale), minio, cinabro, terra rossa, biacca (bianco di piombo), lacca rossa, azzurrite, orpimento (un giallo) e, più raramente, *verdegris*¹²³. Fra questi, l'indaco, in particolare, risulta essere uno dei pigmenti più utilizzati, giacché con esso era possibile ottenere due colori: l'azzurro - quando mescolato con la biacca - e il verde, se unito all'orpimento¹²⁴. L'insieme di questi pigmenti, quindi, conduce a una pittura gestita cromaticamente su una gamma assai ridotta di colori e, col tempo, spesso virata allo scuro: a causa sia dell'ossidazione di alcuni componenti - come, per esempio, l'orpimento - sia per l'accumulo di polvere e fuliggine. Campiture che sono state ottenute il più delle volte con un'unica stesura (come nel caso di bianchi, gialli, neri, verdi e azzurri, questi quando ottenuti con indaco e biacca) oppure, meno frequentemente, con due stesure sovrapposte (azzurri, quando realizzati con azzurrite, e rossi). Nei trattati antichi di tecniche artistiche in genere non si fa specifico riferimento alla produzione di tavolette da soffitto¹²⁵, tuttavia Teofilo nel *De diversis artibus* dedica

¹²⁰ Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013.

¹²¹ POLDI 2008.

¹²² In area francese, per esempio, «ce sont des terres colorées, du vermillon, du minium, de l'orpiment, du smalt, de la céruse, pour la plupart communs et d'origine locale», *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 106. Così anche nelle tavolette d'ambito lombardo: in quelle del Museo Pogliaghi di Varese, per esempio, è stata accertata la presenza di «azzurrite, biacca, giallo di piombo e stagno, minio, oca, orpimento, verdigris, vermiglione», SOTGIA 2013, p. [7]; si veda anche FREZZATO 2013, p. [9].

¹²³ PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120.

¹²⁴ PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120.

¹²⁵ Questo perché, secondo Gianluca Poldi, «fin dall'origine queste erano comprensibilmente valutate alla stregua di arti minori, manufatti decorativi frutto di produzioni seriali, o forse - diversamente - perché i

un ampio capitolo alla resa dei vestiti realizzati sui soffitti indicando diciassette modi per ottenere i colori (I, XIV, *De mixtura vestimentorum in laqueari*)¹²⁶, pure se con il termine ‘laqueari’ è probabile si riferisca alla tipologia a ‘caselle’ come, per esempio, il soffitto della chiesa di San Martino a Zillis¹²⁷.

Bianchi (biacca)

I bianchi sono resi con la biacca (carbonato basico di piombo, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)¹²⁸. Se in alcuni casi, in particolare d’ambito lombardo, questa può essere mescolata - oltre che con tempere di colla - anche con oli, che «conferiscono un aspetto più lucido e omogeneo alla superficie»¹²⁹, tuttavia la loro presenza in area friulana è stata rilevata solo nel frammento pittorico prelevato dal fondo bianco della pettenella di palazzo Caiselli a Udine [cat. 19] pure se, quasi sicuramente, costituisce il residuo della successiva scialbatura cui furono sottoposte queste pettenelle¹³⁰ (**fig. 21** a p. 76).

Neri

Nelle pettenelle friulane oggetto di indagini tecnico-scientifiche, il nero, utilizzato in particolare per le linee di contorno delle figure e per la resa dei dettagli (si veda più avanti, p. 63), è realizzato con un pigmento nero, steso a tempera e identificabile come nero d’ossa¹³¹ (**fig. 22** e **fig. 23** a p. 76). Nei cicli d’area lombarda indagati da Elisabetta Arrighetti, invece, il disegno è sottolineato da una linea nera, spesso un poco lucida,

pochi trattatisti, come il Cennini, ritenevano che, in quanto dipinte su tavola, potessero non venire esplicitamente citate, a rigore riconducibili alle ricette dedicate alle tavole dipinte», POLDI 2008, p. 81.

¹²⁶ *Teofilo Monaco* 2000, pp. 60-67; TOSATTI 2007, pp. 87-88

¹²⁷ *Teofilo Monaco* 2000, nota 18 a p. 61; TOSATTI 2007, p. 69 e *Die Romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis* 1997.

¹²⁸ È il pigmento bianco più utilizzato nella pittura su supporto mobile fino al XVIII secolo (CENNINI 2003, p. 244). I metodi usati anticamente per la sua produzione erano due: esposizione di lamine di piombo a vapori di aceto oppure immersione diretta del piombo nell’aceto (i processi sono dettagliatamente descritti in CENNINI 2003, pp. 244-245). Una sua caratteristica importante era l’alto potere coprente, anche se stesa in strati sottili, caratteristica che veniva sfruttata associando la biacca con altri pigmenti meno coprenti. Si veda *De arte illuminandi* 1992, p. 214; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 19-30; CENNINI 2003, pp. 244-245;

¹²⁹ ARRIGHETTI 2013, p. 134.

¹³⁰ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 114, PERUSINI & FAVARO 2013, p. 118.

¹³¹ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124, PERUSINI & FAVARO 2013, p. 118. Si tratta di un pigmento organico d’origine animale, costituito da una polvere leggera, fine e soffice preparata calcinando ossa di animali - preventivamente bollite per eliminare il grasso - in recipienti chiusi ermeticamente, si veda *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 69-70.

realizzata con una pennellata corposa e di norma eseguita con pigmento nero di avorio o di vite in legante oleo-proteico¹³². Va comunque precisato come «a causa della medesima composizione chimica e delle frequenti adulterazioni, il nero d'avorio e il nero d'ossa non sono sempre singolarmente individuabili»¹³³. Il nero di vite risulta impiegato anche nel soffitto ligneo della chiesa di San Michele a Hildesheim¹³⁴.

Incarnati (cinabro, biacca e terra rossa)

Il frammento pittorico prelevato dall'incarnato nella pettenella di palazzo Boiani a Cividale (soffitto A, [cat. 26]) consiste in una stesura a base di biacca e cinabro applicata al di sopra della preparazione¹³⁵, sulla cui superficie è presente uno strato di vernice (individuata solo mediante osservazione al microscopio ottico in luce UV), probabilmente non originale. Nelle pettenelle dei nuclei pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone [cat. 1-2], oltre alla presenza di cinabro e biacca è stata riscontrata anche quella dell'ocra (terra rossa)¹³⁶. La realizzazione dell'incarnato risulta spesso più articolata, invece, in area lombarda. Nel caso delle tavolette provenienti dal palazzo di proprietà della Banca Popolare di Crema (già Vimercati), per esempio, risulta essere realizzato su tre strati: il primo a base di biacca, cinabro e minio, il secondo costituito da un film di patina di vernice, il terzo a base di bianco non di piombo e pigmenti bruni¹³⁷. In alcuni casi - per esempio nella serie di ventiquattro tavolette con profili femminili e maschili (pittore cremonese d'ambito bembesco, ultimo quarto del XV secolo) del Museo Ala Ponzzone di Cremona - la realizzazione degli incarnati sono tali da suggerire l'intervento di un pittore di vaglia: «le tonalità dell'incarnazione sono applicate in spessore più o meno trasparente, così da far trapelare in alcuni punti il fondo in terra verde, applicato come nella migliore

¹³² ARRIGHETTI 2013, p. 134 e nota 30 a p. 135. Il nero d'avorio è un pigmento di origine animale che deriva dalla combustione, in recipienti chiusi, di scaglie d'avorio. Rispetto alle ossa animali fornisce un pigmento più fine, più intenso e con un maggior contenuto di carbonio, si veda *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 66-68). Il nero di vite è un pigmento di origine vegetale che si ottiene dalla combustione, in recipienti chiusi, di sarmenti di vite, si veda *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 63-65.

¹³³ *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 67.

¹³⁴ *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 65.

¹³⁵ In superficie è presente uno strato di vernice - individuata al microscopio ottico in luce UV - probabilmente però non originale (BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124).

¹³⁶ POLDI 2008, p. 83.

¹³⁷ CESERANI ERMENTINI 1999, p. 187. Il campione analizzato proviene dall'incarnato della figura della «Tavola n. 312».

tradizione riportata nella trattatistica medievale. Sottili pennellate accostate definiscono i particolari dei volti»¹³⁸. In questo caso, come in quello delle tavolette al Museo Pogliaghi di Varese¹³⁹, la costruzione degli incarnati segue, quindi, la tradizionale applicazione descritta nel *De arte illuminandi* del Cennini (*Nota modum incarnandi facies et alia membra*) mediante un sottomodellato verde, composto da terra verde e bianco di piombo (biacca), ricoperto dallo strato rosato di biacca, vermiglione e ocre¹⁴⁰.

Gialli (orpimento)

In genere, il giallo risulta essere ottenuto con l'uso di orpimento¹⁴¹: come si riscontra sia nella corona di alloro della pettenella del soffitto A di palazzo Boiani (con rari granuli di cinabro¹⁴²) sia nelle foglie dell'albero della tavoletta di casa Bront (**fig. 30, fig. 31** a p. 79, in questo caso al di sopra di uno strato realizzato con nero d'ossa¹⁴³). L'uso di questo pigmento, di colore giallo caldo molto intenso, risulta interessante: oltre a essere molto velenoso (si tratta, infatti, di solfuro di arsenico), è spesso usato al posto dell'oro. Con questo scopo, per esempio, è utilizzato nelle decorazioni che impreziosiscono la superficie delle colonnine tortili e dei relativi capitelli nelle tavolette al Museo Pogliaghi di Varese¹⁴⁴.

Rossi (terra rossa - minio - cinabro - lacca rossa)

Il colore rosso, nella maggior parte dei casi analizzati, è ottenuto dalla sovrapposizione di due stesure successive¹⁴⁵. Il primo strato è risultato essere sempre composto da terra

¹³⁸ ARRIGHETTI 2013, p. 134. L'utilizzo della terra verde nella resa degli incarnati è descritto da Cennini nel cap. CXLVII (*In qual modo si coloriscono i visi, le mani, i piedi, e tutte le incarnazioni*), CENNINI 1993, pp. 151-153; CENNINI 2003, p. 170-172.

¹³⁹ FREZZATO 2013, p. [8].

¹⁴⁰ *De arte illuminandi* 1992, pp. 133-134; FREZZATO 2013, p. [8].

¹⁴¹ Il termine deriva dal francese *orpiment* a sua volta mutuato dal latino *auripigmentum* (VITRUVIO 1997, VII, 5, 1; PLINIO 1988, XXXIII, 22), ossia pigmento color dell'oro. L'orpimento è un minerale costituito da trisolfuro di arsenico (As₂S₃). Si veda *De arte illuminandi* 1992, pp. 201-202; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 202-207; CENNINI 2003, pp. 262-263.

¹⁴² Cfr. BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 118.

¹⁴³ Cfr. BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124.

¹⁴⁴ FREZZATO 2013, p. [8]. Così anche Valeria Villa, secondo la quale «le lumeggiature dei capitelli delle colonnine tortili che inquadrano i ritratti risultano interessanti per via dell'impiego di un pigmento giallo d'orpimento, usuale nella tavolozza dei miniatori, qui impiegato con il chiaro intento di simulazione, a distanza, dell'effetto lucente dell'oro», VILLA 2013, p. [5].

¹⁴⁵ I campioni oggetto di analisi che hanno dato questi risultati sono stati prelevati dal fiore rosso in basso a destra di una pettenella di palazzo Caiselli a Udine (**fig. 18** a p. 75; si veda BIANCHIN, GAMBIRASI &

rossa¹⁴⁶ (casa Bront a Cividale) a volte associata con minio¹⁴⁷ e un pigmento nero di origine vegetale (pettenella di palazzo Caiselli a Udine, **fig. 32, fig. 33** a p. 79) oppure con qualche granulo di cinabro¹⁴⁸ (palazzo Pisenti Stringher a Cividale, **fig. 34, fig. 35** a p. 80). A questa prima stesura era sovrapposta una seconda costituita da cinabro (casa Bront) talvolta unito a minio (palazzo Caiselli) o a lacca rossa¹⁴⁹ (palazzo Pisenti Stringher). Queste stesse modalità si riscontrano anche in tavolette d'ambito lombardo dove, infatti, «le campiture rosse sono di norma realizzate con cinabro (solfuro di mercurio), a volte preceduto da una stesura di minio (ossido di piombo; si vedano ancora le tavolette di Gavardo). In altri casi, per esempio nelle tavolette dei già citati Musei civici di Brescia, il cinabro è mescolato al minio»¹⁵⁰.

Cinabro e minio, variamente mescolati con biacca, sono stati riscontrati anche nelle pettenelle della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone, pure se il secondo «è stato individuato unicamente in alcuni rossi tenui della collezione privata»¹⁵¹. Va sottolineato, inoltre, come il cinabro, pur non essendo in genere utilizzato nella pittura ad affresco, sia tuttavia abbondantemente presente - nella sua forma meno costosa (di origine artificiale e non minerale) e usato a secco, stemperato in legante proteico - nella decorazione parietale con le *Storie di Tristano e Isotta* di un

FAVARO 2013, p. 123; PERUSINI & FAVARO 2013, pp. 114-115), dalle briglie del cavallo di una tavoletta di casa Bront a Cividale (**fig. 16** a p. 74; si veda BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 115), dalla pettenella con racemi fitomorfi di palazzo Pisenti Stringher a Cividale (**fig. 17** a p. 75; si veda BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 115-116).

¹⁴⁶ Le terre rosse possono essere di origine naturale o artificiale. Le prime sono terre ricche di ossido ferrico sotto forma di minerale ematite, le seconde sono prodotte dalla calcinazione delle ocre gialle - $\text{Fe}(\text{OH})_3$ - giacché l'idrato ferrico in seguito a disidratazione si trasforma in sesquiossido di ferro (Fe_2O_3), di colore rosso (*De arte illuminandi* 1992, p. 236). Le terre rosse sono impiegate in tutte le tecniche pittoriche e sono caratterizzate da una buona capacità coprente e durabilità. Si veda *De arte illuminandi* 1992, p. 236; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 94-98; CENNINI 2003, pp. 261-262.

¹⁴⁷ Colore a base di piombo (ossido salino di piombo, Pb_3O_3) rosso brillante, tendente all'aranciato. Di grande impiego nell'età classica e medievale nonostante la sua alterabilità. Si veda *De arte illuminandi* 1992, pp. 234-235; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 89-91; CENNINI 2003, pp. 259-260.

¹⁴⁸ Il cinabro è ricavato dalla macinazione dell'omonimo minerale - il cui colore va dal rosso cocciniglia al rosso bruno - contenente solfuro di mercurio (HgS). Si ottiene così un pigmento coprente di un rosso vivo, tendente all'aranciato. Si veda *De arte illuminandi* 1992, pp. 211-214; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 81-88; CENNINI 2003, pp. 247-249.

¹⁴⁹ «È una sostanza colorante che si ricava dalla secrezione cereo-resinosa [...] di color rossastro di alcune specie di insetti coccidi (*Tachardia lacca*, *Laccifer lacca*, *Laksadia communis*)», *De arte illuminandi* 1992, pp. 227-228; *La fabbrica dei colori* 1995, p. 108; CENNINI 2003, pp. 254-256.

¹⁵⁰ ARRIGHETTI 2013, p. 133.

¹⁵¹ POLDI 2008, nota 13 a p. 91.

ambiente di palazzo Ricchieri: lo stesso edificio che, in origine, ospitava parte delle pettenelle pordenonesi ricordate¹⁵².

Anche nelle tavolette di casa Valiga a Bienno (Bs) la campitura rossa è ottenuta con due stesure sovrapposte: il tendaggio sullo sfondo dei ritratti è ottenuto applicando un primo strato a base di cinabro al quale è stata sovrapposta una velatura in lacca carminio¹⁵³ per «conferire un tono più intenso e profondo alla sottostante stesura di cinabro»¹⁵⁴.

Dall'analisi stratigrafica condotta su un campione prelevato dalla campitura rossa di un animale fantastico proveniente dal soffitto di palazzo d'Ortaffa a Perpignan (Pyrenées-Orientales), datato tra il XIV e il XV secolo, risulta invece come il colore sia stato realizzato con tre stesure sovrapposte: la prima nera, quella intermedia chiara e, infine, il pigmento rosso¹⁵⁵.

Il rosso risulta essere uno fra i colori più utilizzati: è ampiamente impiegato, infatti, come colore di fondo sia nelle pettenelle a carattere narrativo (palazzo Ricchieri a Pordenone), sia in quelle a scene isolate - tanto di primo quattrocento (palazzi Vanni degli Onesti, Moises, Moretti e casa Bront) quanto in quelle risalenti all'ultimo quarto del XV secolo (collezione Fontana a Cividale), sia nei ritratti sia nelle decorazioni, in particolare a grottesca e con vasi ornamentali, in questi ultimi casi quasi sempre alternato con l'azzurro.

Azzurri (indaco e biacca - azzurrite)

Nelle tavolette oggetto di analisi è emerso come l'azzurro sia stato realizzato secondo due modalità, in genere mescolando indaco¹⁵⁶ e biacca (**fig. 28** a p. 78) e, più raramente, con azzurrite (**fig. 29** a p. 78):

¹⁵² POLDI 2008, p. 83; PRINCIVALLE 2006, pp. 107-109.

¹⁵³ Lacca che si otteneva dalla combinazione del principio colorante di kermes (a sua volta tratto dall'essiccazione e macinazione delle uova di kermes, femmina dell'insetto *Coccus ilicis*) con allume, *La fabbrica dei colori*, 1995, p. 104.

¹⁵⁴ SUARDI 2013, p. 94.

¹⁵⁵ JOLIOT & VIEILLESCHAZES 2011, pp. 53-54,

¹⁵⁶ Con questo termine è definito il pigmento turchino ricavato da varie specie di piante indigofere esotiche e talvolta anche quello ottenuto dal guado (pianta europea, *Isatis tinctoria*). Nel suo trattato Cennino non dedica alcuna voce specifica all'indaco ma ne parla in ben dodici occasioni: quasi sempre quale componente nella mistura di colori, associato sei volte con biacca, due con orpimento, una con nero, una con ematite e due con bianco di Sangioanni (CENNINI 2003, p. 252). Questo perché l'indaco possiede un grande potere colorante ma non è molto coprente: così si può spiegare la frequenza con cui

1- Il primo segue un metodo che è in linea con le ricette riportate nel *De coloribus diversis* scritto da Giovanni Alcherio fra il 1338 e il 1411 e successivamente riordinato e trascritto da Jean Lebègue verso il 1430¹⁵⁷. Nella ricetta per preparare un «color blauetus [s'intende blavetus] id est celestis», Alcherio raccomanda, infatti, di usare «indicum finum qui cognomine bagadellus vocatur et de albo hispanie aliter cerusium vel blacham»¹⁵⁸. L'utilizzo dell'indaco è stato rilevato anche nelle pettenelle della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone, pure se le campiture azzurre sono in questi casi estremamente limitate. In queste pettenelle, inoltre, è stata ravvisata un'insolita mescolanza con oca, presenza suggerita da tracce di ferro e piombo¹⁵⁹.

2- Solo in due casi è stato riscontrato, invece, l'utilizzo di azzurrite¹⁶⁰ (carbonato basico di rame, $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$): il primo, nelle pettenelle di primo Quattrocento d'origine cividalese oggi in collezione privata [cat. 12]¹⁶¹; il secondo, nella tavoletta di palazzo Boiani (ultimo quarto del XV secolo, soffitto A, [cat. 26]) dove a una prima stesura realizzata mescolando indaco e biacca è stata sovrapposta una seconda a base di azzurrite¹⁶² (**fig. 24, fig. 25, fig. 26, fig. 27** a p. 77). Una modalità, quest'ultima, che è

Cennino suggerisce di mescolarlo con la biacca o con il bianco di Sangiovanni, molto coprenti anche in bassa percentuale. In questo modo si potevano ottenere colori di un azzurro intenso (CENNINI 2003, p. 253). Si veda *De arte illuminandi* 1992, pp. 224-226; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 356-359 e 401-404; CENNINI 2003, pp. 252-254.

¹⁵⁷ MERRIFIELD 1967, pp. 259-321; TOSATTI 2007, pp. 129-148.

¹⁵⁸ MERRIFIELD 1967, pp. 273-275.

¹⁵⁹ «La presenza esclusiva di ferro e piombo in XRF, insieme a un andamento della curva di riflettanza analogo a quello di un campione appositamente realizzato in laboratorio, attesta per alcune tinte [...] una insolita mescolanza di indaco (o guado?) con oca»; POLDI 2008, p. 86.

¹⁶⁰ Il pigmento azzurro, il più usato in Europa almeno a partire dal XIII fino a tutto il XVI secolo (CENNINI 2003, p. 239), si ottiene macinando il minerale omonimo: le particelle che lo costituiscono sono di dimensioni irregolari, talvolta associate con particelle di malachite e cuprite. Si veda *De arte illuminandi* 1992, p. 205; *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 329-335; CENNINI 2003, p. 239-241.

¹⁶¹ Il riconoscimento è stato possibile dall'osservazione diretta: infatti, come in questo caso, le «superfici dipinte con azzurrite scura cioè grossolanamente macinata, sono spesso riconoscibili per la tessitura sabbiosa e lo spessore», *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 329. In queste pettenelle in origine il fondo doveva essere di un azzurro molto intenso, in linea con quanto suggerito da Cennino: una moderata macinazione avrebbe conservato l'intensità dell'azzurro mentre una macinazione troppo forte avrebbe dato un colore più chiaro e sbiadito (CENNINI 2003, p. 240).

¹⁶² BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 126, PERUSINI & FAVARO 2013, p. 118.

emersa anche dalle analisi effettuate sulle tavolette provenienti dal palazzo di proprietà della Banca Popolare di Crema (già Vimercati)¹⁶³.

L'utilizzo dell'azzurrite, come visto, è poco frequente nella produzione di tavolette da soffitto d'ambito friulano e si spiega con il suo costo elevato, tanto che, anche nella coeva pittura su tavola, poteva essere 'contraffatto' ricorrendo all'indaco, meno costoso¹⁶⁴. Il suo utilizzo si riscontra, invece, con maggiore frequenza nella realizzazione di pettenelle d'area lombarda, pure se «in molti casi fortemente annerita o trasformatasi parzialmente anche in malachite, addizionata a tempere magre a base di colla animale, spesso preceduta da un fondo nero, come nel caso delle tavole del Museo civico di Gavardo»¹⁶⁵.

L'azzurro, come già visto nel caso del rosso, è spesso impiegato come colore di fondo: oltre all'impiego - raro - dell'azzurrite come nelle pettenelle con figure isolate provenienti da Cividale e oggi in collezione privata [cat. 12] (prima metà del XV secolo) più diffusamente veniva utilizzato l'indaco unito alla biacca, per esempio nelle tavolette con ritratti e con decorazioni a grottesca e con vasi ornamentali, a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento.

Verdi (indaco e orpimento - verdegris - terra verde)

Nella realizzazione dei verdi va sottolineata la scarsa presenza - talvolta addirittura assenza, come nel caso delle pettenelle pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria, e del Museo civico di Pordenone - di pigmenti rameici, quali verderame e malachite che costituiscono, invece, soprattutto dal XV secolo, i colori verdi più usati nei dipinti su supporto mobile¹⁶⁶.

Nelle pettenelle friulane oggetto di analisi, i metodi seguiti per realizzare il verde sono risultati essere tre:

¹⁶³ CESERANI ERMENTINI 1999, p. 186. Il campione analizzato proviene dal fondo della zona centrale della «Tavola n. 300».

¹⁶⁴ CENNINI 2003, p. 240.

¹⁶⁵ ARRIGHETTI 2013, p. 133. Il pigmento, infatti, tende a trasformarsi in una forma più stabile «passando da $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ a $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ che è il verde malachite» (CENNINI 2003, pp. 240-241). L'utilizzo di azzurrite è accertato anche nelle tavolette di cerchia bembesca al Museo Pogliaghi di Varese, sia nella realizzazione dei fondi sia nei dettagli dell'abbigliamento, VILLA 2013, p. [5].

¹⁶⁶ Cfr. POLDI 2008, p. 83.

1- Il primo, ottenuto mescolando indaco e orpimento, trova riscontro nella corona d'alloro nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale¹⁶⁷ e nei verdi delle tavolette pordenonesi della Banca Popolare Friul Adria e del Museo civico di Pordenone¹⁶⁸. Modalità che è in linea con le ricette riportate nel *De coloribus diversis* di Alcherio che raccomanda di usare «indicum finum quod bagadellum nominatur, et auripigmentum»¹⁶⁹. Consuetudine che trova conferma anche dal trattato di Cennino Cennini, dove lo stesso metodo seguito nella dipintura delle pettenelle per ottenere il verde è descritto due volte: la prima nel capitolo *Del modo che si fa un verde d'orpimento e d'indacho* (LIII) «un cholore el quale si fa d'orpimento le duo parti, e una parte indacho; e triasi bene insieme con acqua chiara. Questo cholore è buono a dipingere palvesi e llancie, e anche s'adopera a dipingere chamere in seccho. Non vuole tempera se non colla»¹⁷⁰; la seconda nel capitolo *Della natura d'un giallo ch'è chiamato orpimento* (XLVII) «di questo color, mescolando con indacho abacchadeo, fa' color verde da erbe e da verdure. La sua tempera non vuol d'altro che di colla»¹⁷¹. Va notato come, nelle tavolette pordenonesi, il colore molto scuro, quasi nero, della vegetazione sia da imputare all'alterazione dell'orpimento che ha amplificato il colore naturalmente già scuro dell'indaco. L'orpimento, infatti, tende ad alterarsi in presenza di umidità e di pigmenti a base di rame o piombo¹⁷².

¹⁶⁷ Il verde della corona «è costituito da una stesura verde realizzata mescolando orpimento e un pigmento blu di natura organica (probabilmente indaco) con poco cinabro, applicata al di sopra dello strato preparatorio a base di gesso e colla. Al di sopra dello strato pittorico verde è presente uno strato di vernice pigmentata, probabilmente non originale, contenente grani di pigmento a base di piombo (biacca e/o minio)», BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124, si veda anche PERUSINI & FAVARO 2013, p. 116.

¹⁶⁸ POLDI 2008, pp. 84-86. Secondo Gianluca Poldi si tratterebbe di orpimento ottenuto per sintesi.

¹⁶⁹ MERRIFIELD 1967, pp. 273-275.

¹⁷⁰ CENNINI 1993, pp. 56-57; CENNINI 2003, p. 99.

¹⁷¹ CENNINI 1993, pp. 50-51; CENNINI 2003, p. 96. Con «indacho abacchadeo» si intende l'indaco di Bagdad che, infatti, «era il centro al quale facevano capo le carovaniere provenienti dall'Oriente e donde veniva spedito l'indaco ai vari porti italiani [...] l'aggettivo usato dal Cennini non lascia dubbi sulla qualità e sulla provenienza dell'indaco da lui citato; altrimenti avremmo potuto credere che si trattasse dell'indaco nostrano, estratto dal guado» (CENNINI 1993, nota 2 a pp. 21-22).

¹⁷² POLDI 2008, pp. 84-85.

2- Il secondo verde - rilevato in un'unica tavoletta, proveniente da palazzo Pisenti Stringher di Cividale¹⁷³ (**fig. 34, fig. 35, fig. 36** a p. 80) - è il *verdegris*¹⁷⁴: un colore «a base di rame (acetato di rame) che può essere realizzato secondo diverse ricette, fra cui quelle riportate da Teofilo (I, XXXV, *De viridi salso*) e Eraclio (III, 38, *Viridis color cum sale*), che prevedono l'aggiunta al rame e all'aceto di sale e urina»¹⁷⁵. La particolare composizione del campione analizzato, dove «il verdigris è associato con particelle di rame e cloro»¹⁷⁶ fa quindi supporre che sia stato preparato seguendo proprio la ricetta del *Viridis color cum sale* di Eraclio o quella, analoga, del *De viridi salso* di Teofilo¹⁷⁷.

3- Il terzo è ottenuto con l'uso di terra verde¹⁷⁸. Nel caso delle pettenelle della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone la sua presenza, pur se raramente impiegata, è ipotizzata nelle campiture della vegetazione dove, infatti, l'XRF attesta la presenza di ferro¹⁷⁹.

Pure se «stando ai trattati di Cennino e Alcherio, sembra [...] che nel primo Quattrocento sia stato assai frequente l'impiego del verde ottenuto dalla mescolanza di

¹⁷³ «Nel frammento verde [si rileva] una stesura contenente un pigmento verde identificabile come verdigris, con rari grani di cinabro, terra rossa e orpimento», BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 116.

¹⁷⁴ Il verderame - noto in letteratura con il nome di *verdegris* o *verd de gris*, che deriva da 'vert de Grèce', 'verde di Grecia' - «è quella patina verde che si produce ponendo lamine o limatura di rame all'azione dell'aceto o delle vinacce per un certo periodo di tempo; per preparare il pigmento di verde gratar via la patina e macinarla con acqua e aceto», *De arte illuminandi* 1992, pp. 250-251; *La fabbrica dei colori* 1995, p. 255; CENNINI 2003, pp. 270-272.

¹⁷⁵ PERUSINI & FAVARO 2013, nota 32 a p. 121. Si veda anche CENNINI 2003, pp. 268-270.

¹⁷⁶ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124.

¹⁷⁷ BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120. Per la ricetta di Teofilo si veda *Teofilo Monaco* 2000, pp. 106-108, per quella di Eraclio: ERACLIO 1996, p. 24, 54-55 e 114.

¹⁷⁸ La terra verde si ricava per macinazione di alcuni minerali argillosi quali glauconite e celadonite, si veda *La fabbrica dei colori* 1995, pp. 271-273. Nel capitolo LI (*Della natura di un verde il quale è chiamato verdeterra*) Cennini ne riporta le caratteristiche e i metodi di utilizzo: «verde è un color naturale di terra, il quale si chi ama verdeterra. Questo colore ha più proprietà: prima, ch'egli è grassissimo colore, e buono a lavorare in visi, in vestiri, in casamenti, in fresco, in secco, in muro, in tavola, e dove vuoi. Trialo a modo degli altri colori detti di sopra, con acqua chiara; e quanto più il trii, tanto è migliore», CENNINI 1993, pp. 54-55; CENNINI 2003, pp. 98-99.

¹⁷⁹ POLDI 2003, pp. 83-84.

indaco e orpimento che offriva un verde stabile e brillante»¹⁸⁰, Gianluca Poldi sottolinea come «alla luce della letteratura sulle analisi scientifiche, la mescolanza orpimento-indaco appare comunque assai raramente documentata»¹⁸¹. In area lombarda il pigmento verde di maggior riscontro è costituito dalla malachite (carbonato basico di rame)¹⁸².

5.1.4. Tecnica pittorica

Le pettenelle erano dipinte mediante l'uso di colori a tempera¹⁸³, come già detto, stesi quasi sempre direttamente sul supporto senza che questo fosse stato in precedenza preparato, come di consueto, mediante uno strato uniforme di tempera o di gesso per rendere più omogenea e stabile la superficie destinata a essere dipinta. Una scelta che dipende dalla necessità di contenere tempi e costi di realizzazione: il legante proteico, infatti, era più economico dell'olio, asciugava prima e permetteva di ottenere colori chiari e brillanti particolarmente adatti a una pittura che, in molti casi, risulta essere decorativa¹⁸⁴.

Il registro cromatico, infatti, doveva essere in origine piuttosto vivace, con un utilizzo di colori più chiari e di maggiore intensità rispetto a quanto siamo abituati a vedere oggi, come emerge dall'osservazione delle aree occultate, di quelle porzioni cioè che venivano inserite nelle travi e che, proprio per questo motivo, sono state risparmiate da secoli di polvere e fumo. In queste aree, infatti, i pigmenti si sono ben conservati,

¹⁸⁰ PERUSINI & FAVARO 2013, nota 32 a p. 121.

¹⁸¹ POLDI 2008, nota 16 a p. 91.

¹⁸² ARRIGHETTI 2013, p. 133.

¹⁸³ Come risulta anche dalle analisi svolte in occasione della mostra *Tabulae Pictae*. In alcuni casi, come nelle pettenelle analizzate da Gianluca Poldi, invece, «non sappiamo quale sia il legante impiegato per i pigmenti, né probabilmente sarebbe agevole intenderlo mediante lo studio di sezioni lucide di microprelievi, date le sostanze oleo-resinone e forse anche proteiche che nel corso del tempo sono state sovrappresse sulle tavolette per rinvigorirne il colore», POLDI 2008, p. 82.

¹⁸⁴ Cfr. PERUSINI & FAVARO 2013, p. 119. Come osserva Gianluca Poldi «l'olio permetterebbe infatti una maggiore rapidità d'impiego, richiedendo tuttavia tempi d'essiccazione maggiori che non l'uovo, pratica forse quindi evitata in botteghe pressate da grossi volumi di lavoro», POLDI 2008, p. 82. Anche se i leganti sono in genere sempre di natura proteica, secondo Fabio Frezzato, tuttavia, «è presumibile che le velature verdi trasparenti a base di verdigris (verderame) fossero date a olio, come generalmente si faceva anche con le lacche rosse», FREZZATO 2013, p. [8].

giacché protetti dall'alterazione della luce e dallo sporco consentendo così ai colori di mantenere la brillantezza originaria¹⁸⁵.

Se la possibilità di osservare oggi i colori vivi che le pettenelle avevano in origine è, in genere, maggiore in ambito lombardo - perché qui, spesso, alle estremità dei lati corti delle tavolette venivano applicate anche cantinelle (si veda più avanti, pp. 279-280) - un esempio ancor più significativo ci è offerto, proprio in area friulana, dalle pettenelle di palazzo Boiani a Cividale (soffitto A, [cat. 26]). Questo soffitto fu sottoposto, a pochi decenni dalla realizzazione, risalente all'ultimo quarto del Quattrocento, a un rifacimento con la sovrapplicazione, a colla, di carta dipinta. Un'operazione probabilmente resasi necessaria a seguito della decorazione di un attiguo soffitto (soffitto B, [cat. 32]) - realizzato nel secondo decennio del Cinquecento e caratterizzato dall'uso di colori più scuri - determinata dall'esigenza di aggiornare e 'raccordare' il vecchio soffitto con il nuovo. Una scelta che ha protetto il colore sull'intera superficie della tavoletta, e non solo lungo i margini come di solito accade, consentendoci di poter apprezzare pienamente quale dovesse essere la resa cromatica del soffitto nella sua formulazione originaria, esempio pressoché unico in regione. Un soffitto purtroppo non più in opera ma che in occasione della mostra *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*¹⁸⁶ è stato ricostruito, tenendo conto delle condizioni di luce e altezza da terra originarie: operazione che ha reso così possibile apprezzare e verificare concretamente quale dovesse essere in origine l'effetto visivo, intensamente cromatico e d'impatto immediato dovuto alla tecnica pittorica non a caso simile a quella usata per le ceramiche coeve (**fig. 41** a p. 82).

Dipintura su assi o su singole tavolette

Dall'esame degli esemplari originali e delle fonti documentarie è emerso come la dipintura di pettenelle poteva essere realizzata secondo due modalità: o su singole tavolette oppure in serie su lunghe assi, avendo cura - in questo caso - di lasciare uno spazio vuoto tra esse, necessario per poter procedere al successivo taglio a misura.

¹⁸⁵ Cfr. CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 182-183; GHEROLDI 2004, p. 111; ARRIGHETTI 2013, p. 133; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 115. Anche in area francese i soffitti in origine erano «animée par des peintures aux couleurs éclatantes», *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 9.

¹⁸⁶ Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013.

Quest'ultima modalità operativa emerge anche dall'esame della ricordata nota del convento di Santa Maria in Valle di Cividale del Friuli del 1488 - «item expendit pro duobus assidibus petenellorum cum figuris et armis»¹⁸⁷ - nella quale, infatti, il riferimento alle «duobus assidibus petenellorum» conferma quanto già ipotizzato analizzando alcuni manufatti originali, ossia come le tavolette fossero prima dipinte in serie su assi e solo in un secondo momento - probabilmente poco prima della messa in opera - venissero tagliate a misura, circostanza che trova riscontro anche in una delibera comunale cremasca del 1493 in cui le tavolette da soffitto vengono definite «assi di pe[n]gere»¹⁸⁸. Una modalità operativa, questa, che era stata ipotizzata anche da Mario Marubbi esaminando le pettenelle provenienti da due soffitti di Casa Aratori a Caravaggio (Bg)¹⁸⁹. Un elemento ulteriore a sostegno di questa ipotesi si ricava anche dall'esame di una tavoletta decorata con racemi fitormorfi proveniente da palazzo Pisenti Stringher (Cividale del Friuli)¹⁹⁰ ma ancor più chiaramente - e in maniera

¹⁸⁷ G.B. della Porta, s.v. «petenel(la)», in DELLA PORTA 1919-1940, pp. 569-570. Il documento originale non è stato reperito.

¹⁸⁸ Secondo Winifred Terni de Gregory «nel registro n. 10 del Comune di Crema è registrata la delibera di far fare un nuovo soffitto nella Sala Magna del Consiglio. Seguono pagamenti [...] a vari negozianti di legnami per 179 cantinelle e molte assi di “pegere”» (BCCr, Archivio Storico, Registri Prov. X, c. 25r, 1493; TERNI DE GREGORY 1981a, p. 156, nota 37; MARUBBI 1986, pp. 193-194). Il termine ‘pegere’ si spiega probabilmente con un errore nella stesura del documento (dimenticanza della lettera ‘n’ o della lineetta orizzontale sopra la vocale precedente) o nella sua lettura e che andrebbe corretto in ‘pengere’ (così risolto anche da GHEROLDI 2004, p. 108, e AGLIO 2010b, p. 41, nota 2).

¹⁸⁹ Secondo Mario Marubbi, infatti, «nonostante la frammentarietà del ciclo, è stato possibile verificare per esempio che le tavolette delle fanciulle civettuole, che palesemente mostrano una stretta parentela, non solo sono dipinte (come di norma accade in tali manufatti) su tavole dalla venatura orizzontale, ma anche che queste dovevano essere contigue e costituire un unico asse (forse con quattro o cinque figure), che veniva sezionato in seguito al momento della posa in opera delle singole tavolette. Allo stesso modo i due condottieri delle tavolette A1 e A2 appaiono concepiti e realizzati insieme, come anche dimostra l'analisi del retro delle tavole dove l'evidente fiammatura del legno di conifera dimostra la loro iniziale contiguità» (MARUBBI 2010, pp. 35-36). Anche nel secondo soffitto del medesimo edificio «sembra di poter confermare la stessa pratica di dipingere un intero asse e poi tagliarlo al momento del montaggio» (MARUBBI 2010, pp. 38). Di questa stessa opinione anche Elisabetta Arrighetti, secondo la quale, sempre a proposito dei cicli di Casa Aratori, «le tavole potevano inoltre essere ricavate da un'asse e successivamente tagliate, forse anche dopo la loro esecuzione pittorica» (ARRIGHETTI 2013, p. 131). Modalità operativa che è stata riscontrata anche in area francese da François Guyonnet: «d'autres indices prouvent que ces closoirs étaient faits en série sur de longues planches découpées en fonction des besoins. Grâce à un fragment de closoir, on comprend que l'on peignait plusieurs compositions à intervalles réguliers en laissant entre chaque closoir un espace nécessaire à la découpe», GUYONNET 2011, p. 25.

¹⁹⁰ In questa tavoletta, infatti, «la composizione appare lievemente scentrata e ciò costituisce un'ennesima conferma delle modalità esecutive di queste tavolette, le cui scene venivano dipinte senza soluzione di continuità su una tavola intera che solo successivamente veniva segata secondo misure prestabilite, ma che, in taluni casi, potevano non corrispondere esattamente allo spazio disponibile fra le travi»; PERUSINI

probatoria - dall'esame di due pettenelle in collezione privata a Pordenone (**fig. 44** a p. 84). In questi due esemplari, infatti, non solo le decorazioni non sono centrate ma è riconoscibile lo spazio libero che veniva lasciato tra esse per il successivo taglio a misura¹⁹¹.

L'altra possibilità, che - come detto - prevedeva il taglio della pettenella prima della sua decorazione, emerge invece dall'esame di un esemplare appartenente al secondo soffitto di palazzo Boiani sempre a Cividale [cat. 32]: nella parte superiore interna di entrambi i lati corti si possono infatti osservare alcune macchie di colore, probabilmente lasciate dalle dita del pittore mentre la spostava subito dopo averla dipinta (**fig. 42** a p. 83)¹⁹². In entrambi i casi, comunque, la dipintura avveniva sempre prima della messa in opera della tavoletta: come già detto, infatti, quasi sempre i bordi coperti dalle guide praticate nelle travi sono colorati¹⁹³.

& FAVARO 2013, p. 115. Così anche secondo Jean-Marie Martin, il quale, a proposito del soffitto di un palazzo in rue de Verdun a Carcassonne (Aude), scrive che le tavolette «étaient peints au sol, avant la pose, et découpés à la demande, au fur et à mesure que le plancher était mis en place, d'où l'existence fréquente d'imperfections dans le sciage des panneaux: partie de décor amputé ou motif partiellement caché par un couvre-joint», MARTIN 2009, p. 221.

¹⁹¹ Resta da chiarire il motivo per cui queste pettenelle siano state utilizzate nonostante l'evidente difetto compositivo. La spiegazione più ragionevole è che solo al momento della posa le maestranze si resero conto che le tavolette già realizzate non erano sufficienti e che, arrivati a quel punto, non ci sia stato più il tempo per dipingerne delle nuove. Per poter procedere con i lavori e posare il tavolato soprastante, si decise così di inserire anche queste tavolette, quasi sicuramente in un luogo marginale, forse agli angoli della stanza. In questa posizione - e probabilmente per lo stesso motivo - si trovano anche due pettenelle nel soffitto D del castello di Valvasone (Pn, si veda a p. 65) [cat. 44] la cui dipintura non fu completata. Una soluzione temporanea, probabilmente con l'intenzione - poi mai realizzata - di completare o ridipingere le pettenelle in un secondo momento.

¹⁹² La stessa modalità è stata riscontrata anche nel caso del palazzo des Caracassonne a Montpellier (Hérault) dove «les planchettes, les moulures et les baguettes sont préparées en grandes longueurs et recoupées à la dimension requise. Des traces au dos des planchettes à l'hôtel des Carcassonne à Montpellier montrent les essais faits avant la mise en couleur définitive», *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 20.

¹⁹³ Così anche GHEROLDI 2004 p. 96. Anche in area francese «la présence de peinture sur les bords de certains closoirs, là où ils sont placés dans les rainures taillées dans les solives, indique qu'ils n'étaient pas peints in situ mais sur le chantier, voire à l'atelier du peintre», GUYONNET 2011, p. 25. Secondo Elisabetta Arrighetti dall'analisi di tavolette da soffitto lombarde risulta, invece, come «le tavolette dipinte in modo più accurato e raffinato sono realizzate a terra, mentre colature di colore in senso verticale testimoniano per altre la loro esecuzione già in opera» (ARRIGHETTI 2013, pp. 131-132). Si veda anche *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 85.

Linee guida

Prima di procedere alla dipintura del soggetto delle tavolette, in genere, venivano realizzati alcuni segni, quasi sempre incisi, che servivano da guida:

1- per delimitare lo spazio che doveva essere dipinto: si tratta di linee incise realizzate grazie a regoli o squadre, quasi sempre lungo i lati corti e, più raramente, lungo quelli lunghi. Il primo caso si riscontra, per esempio, nei cicli con scene, come quelli pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria [cat. 1] e del Museo civico di Pordenone [cat. 2]; il secondo nel nucleo di pettenelle di origine cividalese [cat. 12].

2- per centrare la composizione: si tratta ancora una volta di linee incise realizzate con regoli e squadre, in questo caso tracciate lungo le diagonali e che si possono osservare nelle pettenelle cividalesi appena ricordate.

3- per realizzare elementi accessori quali clipei, archi o archeggiate¹⁹⁴: i primi, usati spesso nelle pettenelle con ritratti, sono realizzati con l'uso di un compasso (si veda, per esempio, il soffitto B di palazzo Boiani a Cividale, [cat. 32]); archi e archeggiate, presenti sia in pettenelle con figure isolate (palazzo de Nordis Fontana a Cividale, [cat. 13]) sia in quelle con stemmi (palazzo de Nordis a Cividale, [cat. 22]), sono realizzati, invece, seguendo il contorno di sagome.

Colori di fondo

Particolare attenzione veniva posta nella realizzazione della campitura di fondo che - vista la disposizione delle tavolette, distanti dall'osservatore e scarsamente illuminate - aveva lo scopo di far risaltare i soggetti della decorazione: per questo motivo venivano in genere impiegati il rosso e l'azzurro. Il primo, realizzato probabilmente con terra rossa, è utilizzato in particolare nelle pettenelle di primo Quattrocento con scene come,

¹⁹⁴ Metodo riscontrato anche nelle tavolette da soffitto cremonesi con motivi araldici e busti maschili e femminili studiate da Lia Bellingeri: «dal punto di vista tecnico i dipinti sono eseguiti su pannelli in legno di conifera dello spessore medio di due cm, preparati con una sottile stesura di gesso e colla sulla quale gli archi sono incisi a compasso», BELLINGERI 2004, p. 178. Secondo Lidia Ceserani Ementini, invece, «la serialità delle tavolette fa supporre l'uso di spolveri [...] per le parti che sono di cornice al soggetto principale, le architetture e le cortine di verzure o fiori», CESERANI ERMENITINI 1999, p. 184.

per esempio, i nuclei pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone e i cicli attribuiti alla bottega di Antonio Baietto (palazzi Vanni degli Onesti e Moises a Udine, Moretti a Venzone e casa Bront a Cividale [cat. 3-6]). Sempre in rosso, ma di un tono più chiaro tendente all'aranciato e realizzato probabilmente associando alla terra rossa minio o cinabro, è il fondo delle pettenelle con scene oggi in collezione Fontana e risalenti all'ultimo quarto del Quattrocento. L'uso dell'azzurro, intenso e ottenuto con azzurrite, si riscontra invece solo nel nucleo di tavolette con singole figure di provenienza cividalese [cat. 12].

In base a quanto emerso dalle analisi tecnico-scientifiche realizzate su campioni prelevati da pettenelle appartenenti a soffitti cividalesi, è possibile stabilire come, in genere, la dipintura del fondo preceda quella delle altre parti: si veda, per esempio, la stratigrafia a **fig. 23** (p. 76) dove, infatti, la linea nera con cui è stata realizzata la cornice dipinta della tavoletta è stata stesa sopra il pigmento azzurro di fondo.

Dalla ricerca è emerso, inoltre, come soprattutto a partire dai primi anni del Cinquecento e in particolare nei cicli che comprendono ritratti, stemmi e decorazioni a grottesche, trofei o vasi ornamentali il fondo sia praticamente sempre ottenuto alternando l'uso del rosso e dell'azzurro, secondo una prassi documentata anche in altri ambiti territoriali, Lombardia¹⁹⁵ e Francia¹⁹⁶ in particolare. Scelta che trova una

¹⁹⁵ Si vedano, per esempio, le cinque pettenelle di palazzo Verdelli (CESERANI ERMENGINI 1999, pp. 133-135); la serie di tavolette del Museo civico di Crema dove «i fondali sono ora di rosso squillante ora d'azzurro intenso» (COLOMBETTI 1995, p. 83) oppure le pettenelle di palazzo Cavalcabò a Viadana caratterizzate da fondali «dalle intense, pastose tinte rosse e blu generalmente impiegate in questi spazi» (AGLIO 2013, p. 17). Anche nel soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, opera probabilmente di maestranze lombarde, si osserva l'alternanza del rosso, blu e bianco per il colore di fondo; si veda PINI & PINI 1997, p. 14 e SEGRE 2014b, p. 38.

¹⁹⁶ Anche nei soffitti d'ambito francese «y prédomine la loi du contraste: tout voisinage d'une forme ou d'une teinte doit se faire avec son contraire, le rectiligne au contact du courbe, le clair à celui de l'obscur et inversement, le rouge avec le bleu. La même règle s'applique aux plafonds: un closoir rouge alterne avec un closoir bleu, une solive claire avec une solive sombre», [...]], *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 25. Così, per esempio, nella chiesa di Sainte-Eulalie a Millas (Pyrenées Orientales, 1442 circa) «deux rangées de closoirs peints de motifs végétaux où alternent les fonds rouges et bleus s'intercalent entre les corbeaux et au-dessus, entre les poutres» (*Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 50). In area francese è diffusa, inoltre, l'alternanza di rosso e verde per il fondo: come in un edificio a Béziers (Hérault; GOMEZ 2009, p. 180); o nella loggia detta 'de la Reine' nel palazzo dei re di Maiorca a Perpignan (Pyrenées-Orientales) di fine XIII secolo, dove «le principe dominant est l'alternance du rouge et du vert» (*Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 84), oppure nel soffitto di un edificio in rue des Infirmières ad Avignone dove il fondo è «rouge ou bleu-vert» (GUYONNET 2011, p. 26).

plausibile giustificazione dall'esigenza di ordine e simmetria che caratterizza questi soffitti e che si riscontra, infatti, anche nella successione dei soggetti dipinti nelle pettenelle, ottenuta alternando ritratti, stemmi e decorazioni. Leggermente diverso, invece, il caso del soffitto quattrocentesco di palazzo Boiani a Cividale [cat. 26], dove sono utilizzati due colori per ogni pettenella: uno che fa da sfondo al ritratto inserito in un clipeo, l'altro che completa la colorazione della restante porzione della tavoletta. Alternando, a seconda dei casi, il rosso all'esterno e l'azzurro all'intero, o viceversa, oppure usando lo stesso colore ma con due tonalità differenti. Una decisione che può essere spiegata con la necessità di evitare un effetto di monotonia che si sarebbe creata vista la presenza, in questo caso, di soli ritratti.

Elementi che delimitano lo spazio

Archi, archeggiate, cornici rettangolari e clipei assieme a cortine vegetali servivano a delimitare lo spazio destinato a essere dipinto, sottolineando e isolando il soggetto della decorazione¹⁹⁷:

1- Elementi vegetali: sono quasi sempre costituiti da alberelli o cespugli posti ai lati della composizione e sempre impiegati in cicli quattrocenteschi con scene, sia isolate sia a carattere narrativo, come nelle pettenelle pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone [cat. 1-2], in quelle attribuite alla bottega dei Baietto (a Udine palazzi Vanni degli Onesti e Moises, a Venzone palazzo Moretti, a Cividale casa Bront [cat. 3-6]), oppure nelle tavolette della collezione Fontana [cat. 7] e in quelle conservate al Museo Etnografico di Udine [cat. 9]. In area lombarda si osservano, per esempio, a Crema nel ciclo di palazzo Verdelli e nel nucleo del Museo civico¹⁹⁸.

2- Archi e archeggiate: in area friulana sono impiegati soprattutto in cicli con stemmi e con figure isolate, in un arco cronologico compreso tra il secondo e l'ottavo decennio del Quattrocento. Sono costituiti, nella maggior parte dei casi, da semplici archi gotici a

¹⁹⁷ A questo proposito, si veda AGLIO 2005a, pp. 289 e 292; AGLIO 2013, p. 17. Delimitazione che, comunque, non è sempre presente: come nel caso delle tavolette di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, dove, per esempio, un'unica scena è realizzata nello spazio di due pettenelle, di veda PINI 1991, figura a p. 127.

¹⁹⁸ COLOMBETTI 1995; CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 133-135.

sesto acuto - in genere trilobati, raramente pentalobati (a Cividale palazzo Formentini di Cusano [cat. 14], Polacco Barbarich Scaramuzza [cat. 11] e Ricchieri a Podenone [cat. 10] e Museo Etnografico di Udine) o inflessi (palazzo de Nordis Fontana a Cividale [cat. 13], **fig. 245 - fig. 255** a pp. 258-259) - realizzati direttamente sul supporto con l'aiuto di sagome. Possono essere costituiti da una o più linee - al massimo tre - di colore diverso, a volte tratteggiate, comprendenti l'intera tavoletta e, in alcuni casi, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento, possono essere arricchiti ai lati con elementi vegetali - fiori o foglie (palazzo de Nordis Fontana [cat. 13]) - o con finti trafori decorativi simili a rosoni (Formentini di Cusano a Cividale [cat. 14], palazzo Manin a Udine [cat. 15]), secondo soluzioni che si riscontrano comunemente anche in ambito lombardo¹⁹⁹. Nella prima metà del Quattrocento, nel caso di cicli con stemmi, la porzione esterna rispetto all'incorniciatura architettonica è invece sempre lasciata con il legno a vista²⁰⁰.

Solo in un caso, nucleo di pettenelle di origine cividalese [cat. 12], si registra l'uso di un'archeggiata più complessa, costituita da una sequenza di quattro o cinque archetti trilobi tra i quali si inserisce un motivo a traforo e che limita solo il margine superiore della tavoletta, lasciando 'aperti' i due lati corti che, in questo caso, sarebbero stati 'chiusi' poi da due cantinelle.

Sono assenti in Friuli quinte architettoniche più complesse, caratteristiche invece di molti cicli lombardi: di matrice gotica, impreziosite anche da colonnine tortili²⁰¹, alle quali saranno preferiti poi, a partire dal terzo quarto del XV secolo, un arco o una trabeazione di tipo rinascimentale, spesso con illusioni prospettiche²⁰². In rarissimi casi,

¹⁹⁹ Si vedano, per esempio, le pettenelle conservate presso il Museo Ala Ponzone di Cremona. In particolare quella con *Figura maschile entro un arco* (pittore cremonese, metà del XV secolo) dove un arco trilobato «è tratteggiato con linee di colore chiaro direttamente sulla superficie lignea del supporto» (AGLIO 2004f, p. 141); le due tavolette con *Figura maschile che tiene un cartiglio* (pittore cremonese, metà del XV secolo) che «presentano una uguale incorniciatura gotica a sesto acuto, pentalobato, arricchito da trafori decorativi» (AGLIO 2004e, p. 140); le sei tavolette con animali reali e mostruosi entro archetti trilobati (AGLIO 2004b, p. 131) e le tre con ritratti di giovani (AGLIO 2004a).

²⁰⁰ Cfr. BELLINGERI 2004, p. 178.

²⁰¹ Come nel caso, per esempio, della pettenella con *Ritratto di giovane entro un arco pentalobato* dove «l'arco, tratteggiato di nero e rosso scuro, decorato con motivi vegetali e gigli, è retto da colonnine tortili, terminanti con capitelli quadrati» (AGLIO 2004d, p. 138) e in quelle del Museo Pogliaghi di Varese (*Il colore dei volti* 2013).

²⁰² AGLIO 2013, nota 21 a p. 17; TERNI DE GREGORY 1981a, p. 69. Come nel caso della pettenella con *Profilo di giovane con turbante* (Museo Ala Ponzone) «al centro di un arco a tutto sesto, retto da pilastri» (AGLIO 2004h, p. 137). Secondo Winifred Terni de Gregory, inoltre, «si riceve l'impressione

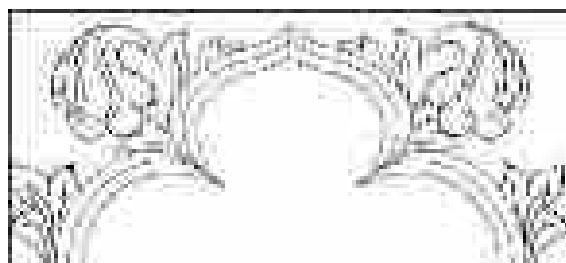
inoltre, gli archi potevano essere costituiti da una cornice lignea intagliata e applicata alla pettenella, come si registra in alcuni esemplari sia d'ambito lombardo²⁰³ sia in area friulana (palazzo de Claricini Dornpacher a Cividale [cat. 18], pure se pochi sono ancora quelli originali).



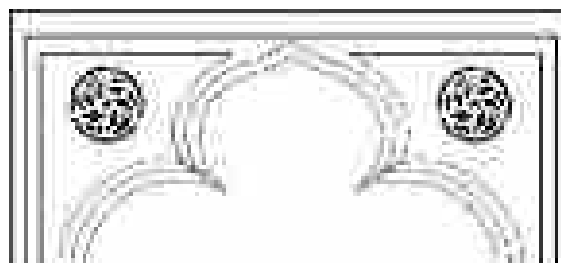
Arco trilobo.



Archeggiata.



Arco trilobo inflesso con decori vegetali ai lati.



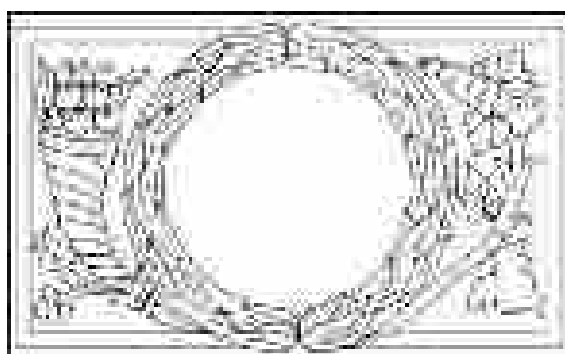
Arco trilobato inflesso con trafori decorativi ai lati.

3- Clipei: impiegati a partire dall'ultimo quarto del XV secolo e utilizzati soprattutto per isolare ritratti e stemmi, possono essere realizzati con forme geometriche o con più complesse strutture floreali. Le prime sono costituite o da semplici cerchi - spesso realizzati in rosso, con uno spessore di 1÷2 cm e con i bordi rifiniti con una sottile linea nera oppure con due cerchi, spessi circa un centimetro, quello esterno rosso o nero (casa Beltrame a Udine [cat. 28-29]) e quello interno bianco (palazzi di Manzano Cudicio [cat. 24] e Maseri [cat. 37] a Cividale) o dorato (pettenelle conservate al Museo Etnografico di Udine [cat. 46]) - oppure da forme geometriche più articolate (palazzi

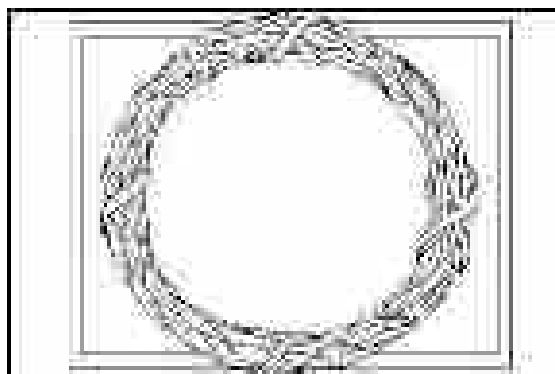
che ogni bottega o società di pittori adottasse un dato tipo di incorniciatura, per cui, trovando in case diverse tavolette simili come qualità e stile e con la stessa inquadratura, si può pensarle della stessa bottega. Ma la regola non è assoluta: verso la fine del secolo certe inquadrature divennero d'uso comune e si può trovarle anche in città diverse, fregianti lavori di qualità e stile molto lontani», TERNI DE GREGORY 1981a, p. 69.

²⁰³ TERNI DE GREGORY 1981a, p. 69.

della Torre [cat. 31] e de Portis a Cividale [cat. 35]). Le seconde sono costituite da corone di foglie di alloro, in alcuni casi fermate da quattro nastri, rossi e bianchi, due sulla direttrice verticale e due su quella orizzontale (palazzo de Nordis a Cividale [cat. 48]). La decorazione può essere poi completata ai lati da un ampio fiocco realizzato con gli stessi colori (palazzi Strassoldo-Chiasottis a Cividale [cat. 27] e Beltrame a Udine [cat. 28-29]), oppure da cornucopie e tralci di vite (palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30]). Va notato come, in ambito friulano, i ritratti siano sempre inseriti solo all'interno di clipei, a differenza di quanto accade in area lombarda, dove, soprattutto dal terzo quarto del Quattrocento, si osserva l'uso di archi e trabeazioni, spesso anche con illusioni prospettiche, che proiettano in primo piano le figure²⁰⁴.



Clipeo formato da foglie di alloro con cornucopia e tralcio di vite ai lati.



Clipeo formato da foglie di alloro fermate da nastri.

4- Cornici rettangolari: poste lungo i margini delle pettenelle per delimitare lo spazio dipinto, sono realizzate con due linee di diverso spessore - quella interna maggiore - e, in alcuni casi, con due colori per simulare la tridimensionalità. Sono utilizzate a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento in tutti i cicli con ritratti e in quelli con stemmi circoscritti da clipei.

²⁰⁴ AGLIO 2010b, p. 64.

Linea scura di contorno

Il particolare *iter* 'a fasi' che caratterizza la realizzazione delle tavolette da soffitto e soprattutto l'assenza - quasi sempre - di uno strato preparatorio (se non di colla per rendere meno porosa la superficie lignea), pure se teso a ottenere una realizzazione più veloce e seriale indispensabile data la mole di lavoro da eseguire, tuttavia si rifletteva sul risultato finale, spesso meno attento alla resa dei particolari: dettagli che, comunque, vista la destinazione (distanza dall'osservatore e scarsa illuminazione), non erano necessari.

La tecnica esecutiva risulta essere, quindi, ordinariamente veloce e compendiaria, caratterizzata dall'abbondante uso di una linea scura di contorno, segno grafico al quale è delegata la definizione dei soggetti e dei particolari. Una linea che serve anche a suggerirne la profondità e, soprattutto nei cicli a carattere narrativo, a rendere «le scene molto movimentate e le azioni dei personaggi molto eloquenti»²⁰⁵. Inoltre, l'assenza all'esame riflettografico e all'infrarosso - condotto sulle pettenelle pordenonesi della Banca Popolare FriulAdria e del Museo civico di Pordenone²⁰⁶ [cat. 1-2] e su quelle di alcuni cicli cividalesi in occasione della mostra *Tabulæ Pictæ* - di tracce che possano indicare l'esistenza di un disegno preparatorio, permette di stabilire come la dipintura - soprattutto nei cicli quattrocenteschi a carattere narrativo o con scene o figure isolate - sia eseguita di getto, forse osservando un repertorio presente in bottega. Infatti, pure se dall'osservazione delle pettenelle - soprattutto quelle dei cicli pordenonesi appena ricordati, di quelli attribuibili alla bottega di Antonio Baietto (palazzi Vanni degli Onesti e Moises a Udine, Moretti a Venzone e Bront a Cividale [cat. 3-6]) e di quelli a figure isolate del soffitto de Nordis Fontana a Cividale [cat. 13] - emerge come le scene e i personaggi siano piuttosto ripetitivi e somiglianti, tuttavia non si registrano riprese di

²⁰⁵ GUERZI 2008, p. 43. Caratteristiche già osservate da Maria Nosella (NOSELLA 1988-1989, p. 54) e poi da Gianluca Poldi, secondo il quale «alla gamma cromatica ridotta si accompagna una esecuzione veloce e vivace, compendiaria, ingenua a volte, con linee di contorno marcate ma accurate a delimitare le forme, rese quindi piatte e prive di chiaroscuro, supplendo con la 'verve' grafica all'espressione generalmente monocorde dei personaggi», POLDI 2008, p. 86. Come già detto, tale sommarietà di esecuzione era voluta e calcolata in termini funzionali rispetto all'effetto a distanza. Tale linea di contorno è caratteristica anche dei soffitti d'ambito francese «l'enveloppe graphique suffit à traduire la complexité du mouvement et à suggerer les volume absent. Un trait noir, filé au pinceau, cerne les silhouettes et détaille le visage, le drapé du vêtement, les griffes du monstre [...]», *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 23.

²⁰⁶ Per questi nuclei di pettenelle si veda POLDI 2006, p. 86.

figure identiche perché realizzate a partire dal medesimo cartone: segno di come gli esecutori siano così abili e specializzati da non dover ricorrere all'impiego di cartamodelli, nonostante i tempi stretti di realizzazione e l'alto numero di tavolette da consegnare²⁰⁷. Nonostante ciò, mai si evincono ripensamenti, se non minimi aggiustamenti: anzi, come rileva Gianluca Poldi a proposito delle pettenelle pordenonesi con scene narrative, «semmai il pigmento va in qualche caso a celare parte del disegno diminuendo una qualità grafica che risulta evidente in infrarosso»²⁰⁸.

Una qualità grafica che è stata ravvisata anche da Monica Visioli nelle pettenelle provenienti da un edificio del centro storico cremonese (date tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, probabilmente di bottega bembesca) e nelle quali «le figure sono definite da un tratto grafico scuro, sciolto e che rivela nell'artigiano grande padronanza dei propri mezzi, soprattutto nelle figure femminili, le vesti delle quali risultano impresiosite da ricche pieghe»²⁰⁹. Ma sono soprattutto le pettenelle quattrocentesche provenienti da palazzo Boiani a Cividale [cat. 26] a mostrarci l'assoluta qualità raggiunta da alcuni fra gli artisti specializzati in questa particolare tipologia produttiva. Nei ritratti presenti in queste tavolette, infatti, già solo a prima vista è possibile apprezzare la sicurezza e la capacità nel realizzare le linee scure utilizzate per delimitare il contorno e i dettagli dei volti: ottenute con un tratto grafico sciolto, deciso e sottile, preciso e immediato, senza soluzione di continuità e secondo una prassi esecutiva che è del tutto simile a quella impiegata nella dipintura di ceramiche, tanto da far pensare che la bottega chiamata a decorare il soffitto fosse impegnata anche in questa produzione.

Utilizzo di mascherine o sagome

Solo nel caso di cicli con decorazioni geometriche o floreali e con stemmi, le stesure di colore sono invece applicate dopo aver preliminarmente delimitato il disegno: in genere

²⁰⁷ Una ripresa di modelli ripetitivi e collaudati ma realizzati senza l'utilizzo di mascherine o cartoni che è accertata anche da Roberta Aglio a proposito della *Figura maschile entro un arco trilobo* (pittore cremonese, metà del XV secolo) conservata al Museo Ala Ponzzone di Cremona: «la cui enorme richiesta prevedeva tempi di realizzazione estremamente ridotti e comportava necessariamente la ripresa di modelli ripetitivi ormai collaudati», AGLIO 2004f, p. 142.

²⁰⁸ POLDI 2008, p. 86.

²⁰⁹ VISIOLI 2003, pp. 7-8.

mediante segni incisi sulla preparazione²¹⁰ o, più spesso, direttamente sul supporto, seguendo il contorno di mascherine o cartoni²¹¹. Un sistema che, in alcuni casi, è stato utilizzato anche nelle pettenelle con ritratti, come già aveva rilevato Carlo Ludovico Ragghianti riferendosi alle sette tavolette del Museo Pogliaghi di Varese, nelle quali aveva riconosciuto una produzione seriale, frutto di «un procedimento tipico di uso multiplo di un medesimo cartone o disegno»²¹². Tecnica che è possibile riscontrare anche in area friulana, a partire però solo dai primi anni del Cinquecento, come, per esempio, nei cicli cividalesi dei palazzi Modena De Sabbata [cat. 36] e Maseri [cat. 37] e che trova conferma in particolare in due pettenelle del soffitto D del castello di Valvasone (Pn) [cat. 44] dove è possibile osservare il disegno preparatorio dei volti (**fig. 45** a p. 84). Queste due pettenelle, infatti, furono messe in opera anche se la dipintura non era stata ancora completata, circostanza che ci permette di verificare pienamente come le linee siano state tracciate seguendo i contorni di una mascherina. In tutte queste tavolette, inoltre, è evidente come i volti siano stati realizzati a partire da pochi modelli base e riprodotti serialmente utilizzando sagome che, talvolta, sono state anche capovolte, vista la presenza delle stesse fisionomie realizzate però in maniera speculare. In tutti i casi, una seppur minima caratterizzazione dei singoli ritratti era comunque assicurata attraverso la resa di acconciature e abiti, variati di volta in volta.

Tecniche pittoriche miste

In nessuno dei cicli d'ambito friulano analizzati è stato riscontrato l'impiego di tecniche raffinate e costose come dorature o argentature, decorazioni con 'pittura traslucida' e con *Pressbrokat*, che si possono talvolta osservare, invece, in tavolette d'area lombarda come, per esempio, in quelle della collezione Pogliaghi attribuite alla bottega di

²¹⁰ Questo il caso, per esempio, che ricorre nelle pettenelle analizzate da Elisabetta Arrighetti, ARRIGHETTI 2013, p. 133.

²¹¹ «La presenza su varie tavolette di una circonferenza incisa a compasso e collocata al centro, quasi tangente lungo i lati lunghi, può indicare come queste fossero state genericamente preparate per ospitare un motivo geometrico centrale, mai realizzato», POLDI 2008, p. 87.

²¹² RAGGHIANI 1970, p. 69. Così anche Lidia Ceserani Ermentini, secondo la quale «la serialità delle tavolette fa supporre l'uso di spolveri per i volti e le figure ripetute più volte [...] Così si verifica per la figura del paggio vestito di rosso nel soffitto di palazzo Vimercati di via Civerchi (ora al museo Poldi Pezzoli, Milano), o nella serialità dei santi della Biblioteca del convento di Sant'Agostino, di Crema», CESERANI ERMENTINI 1999, p. 184.

Bonifacio Bembo oppure nel ciclo di quindici tavolette conservate al Museo civico di Cremona con putti e anfora (bottega bembesca, metà del XV secolo, forse già casa Politi). Nelle prime, infatti, in corrispondenza delle vesti e dei fermagli delle acconciature, spesso «si sono rinvenute tracce di lamina di stagno velata, presumibilmente con verderame a olio [...]»²¹³ utilizzata dall'artista per ottenere un effetto di trasparenza del metallo attraverso una pellicola pittorica semitrasparente.

Nelle pettenelle al Museo Ala Ponzone di Cremona, invece, si sono riscontrate raffinate tecniche a rilievo: l'anfora centrale, infatti, è impreziosita da una decorazione a piccoli triangoli realizzati con un inserto a pastiglia (costituita da gesso e colla) e con l'applicazione di una foglia metallica in origine dorata²¹⁴. L'utilizzo di foglie in lega metallica, inoltre, è stata accertata da Elisabetta Arrighetti anche per le ricche vesti e i copricapo dei personaggi raffigurati nelle ventiquattro tavolette bembesche sempre del Museo Ala Ponzone di Cremona, realizzati con sottili motivi a rilievo - consentiti dal particolare strato preparatorio con caolino e gesso di Bologna (già descritto a p. 42) - e successivamente impreziositi dall'applicazione di una foglia in lega metallica, ora annerita ma che le indagini hanno identificato come a base di stagno e piombo²¹⁵.

Tecniche miste sono state utilizzate anche nelle pettenelle di casa Valiga a Bienno (Bs) il cui ricco apparato decorativo è reso brillante da dorature a conchiglia: impiegate per le cornucopie che incorniciano i ritratti così come per la valorizzazione degli abiti, delle armature e delle acconciature che sono state realizzate, infatti, con lumeggiature il cui effetto rilucente è dato dalla «presenza di polvere d'oro applicata con velature finali»²¹⁶.

L'effetto 'oro' si ottenne con una sottile e trasparente vernice tendente al giallo-oro, denominata tradizionalmente 'mecca'²¹⁷.

²¹³ VILLA 2013, p. [5]. Si veda anche FREZZATO 2013, p. [8].

²¹⁴ AGLIO 2004c, p. 137; ARRIGHETTI 2013, p. 132. La 'pastiglia' è una tecnica di decoro a rilievo che veniva realizzata con un composto - più o meno denso - a base di gesso e colla, olio e in qualche caso anche con resine naturali. Si veda la ricetta - con sola colla - nel cap. CXXIV, *Si come si rilieva di gesso sottile in tavola, e come si legano le pietra preziose*, in CENNINI 1993, p. 128; CENNINI 2003, p. 151.

²¹⁵ «Le vesti o i copricapo dei personaggi dovevano quindi brillare dal basso per effetto della foglia metallica, con una tonalità calda che la foglia d'argento non avrebbe reso, essendo di tonalità più fredda», ARRIGHETTI 2013, p. 132 e nota 27 a p. 135.

²¹⁶ SUARDI 2013, p. 94.

²¹⁷ ARRIGHETTI 2013, p. 132.

5.2. Pettenelle con carta dipinta

Al momento della scoperta del soffitto di palazzo Boiani [cat. 26], avvenuta a seguito dei sismi del 1976, i volti dipinti sulle tavolette, risalenti all'ultimo quarto del Quattrocento, erano nascosti da un intervento successivo, realizzato mediante l'applicazione - a colla - di carta dipinta secondo un decoro che, nella sua interezza, oggi possiamo soltanto intuire (**fig. 43** a p. 83). La carta, infatti, venne tolta da tutte le pettenelle - pur se spesso non completamente - causando in alcuni casi ampie e profonde abrasioni nella pellicola pittorica, e quindi gettata. L'applicazione della nuova decorazione venne fatta senza smontare il soffitto: la carta infatti non copre in nessun caso quelle porzioni della tavoletta che venivano inserite, e quindi nascoste, lungo le scanalature delle travi. Al contrario, spesso si può osservare la sovrapposizione di strette strisce di carta, larghe circa mezzo cm, proprio lungo i lati corti, per meglio sanare la differenza che correva tra la distanza delle travi (che poteva variare leggermente) e le dimensioni sempre costanti della carta. Il motivo decorativo è di tipo floreale, realizzato probabilmente con mascherine e si conserva sempre incompleto. Infatti, ciò che resta delle carte originarie sono solo i lacerti posti lungo i bordi di alcune tavolette, mentre in nessun caso se ne è salvata la porzione centrale. Questa nuova decorazione può essere fatta risalire ai primi decenni del Cinquecento, quindi a pochissima distanza di tempo dalla realizzazione del soffitto. Il motivo di questa scelta può essere attribuito sia a un cambiamento nel gusto - così come accadde per esempio nel caso del soffitto cividalese di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13], in questo caso realizzato con la ridipintura di un motivo ad archeggiate mediante l'uso di mascherine - sia, più probabilmente, dal desiderio di uniformare la decorazione, aggiornandola, con quella di un nuovo soffitto. Infatti, nei primi decenni del Cinquecento, probabilmente subito dopo il terremoto che colpì Cividale nel 1511, in occasione della realizzazione di una loggia - adiacente all'ambiente che ospita queste pettenelle - venne realizzato un soffitto [cat. 32] le cui tavolette presentano anch'esse ritratti, che tuttavia, sia per la diversa tipologia, sia perché realizzati con una maggiore attenzione al dettaglio, sia, ancora, per il diverso registro cromatico impiegato (i colori sono qui più scuri), mal si conciliavano con la decorazione del soffitto già esistente. La scelta di coprire le pettenelle con carta decorata secondo uno stile e, soprattutto, con colori che più si avvicinano a quelli del nuovo

soffitto è quindi probabilmente dovuta all'esigenza di aggiornare la decorazione della sala e uniformarla così alla loggia appena costruita.

L'applicazione di carta dipinta alle pettenelle, secondo una modalità non raramente posta in essere nel decoro di arredi²¹⁸ - dalle piccole cassette ai cassoni agli stipi - e strumenti musicali²¹⁹ anche nei secoli successivi, è una pratica ad oggi scarsamente documentata e che si riscontra solo in pochissimi casi: per esempio nella Sala dei Provveditori nel palazzo della Magnifica Patria a Salò (Bs)²²⁰, dove, come per il soffitto Boiani [cat. 26], aveva la funzione di coprire una precedente decorazione; i soffitti del Banco Mediceo²²¹ e di alcuni ambienti di palazzo Borromeo a Milano²²²; il soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona²²³. In questo ultimo caso, i disegni a tempera su carta, a differenza dei soffitti di Cividale e Salò, costituiscono un complesso programma iconografico in parte d'ispirazione letteraria, incentrato sulla celebrazione dell'amore, della virtù e della fama; inoltre, le carte non coprono una precedente decorazione ma furono applicate alle tavolette prima della loro messa in opera²²⁴.

²¹⁸ Si veda, per esempio, l'incisione con disegni per la cornice di un quadro attribuita a Francesco Rosselli datata - come il ciclo in esame - al 1470-80, «uno dei primissimi esempi di carta stampata ornamentale destinata ai lavori in legno», THORNTON 1992, p. 100. I riquadri e le strisce decorative presenti su questi fogli erano ritagliati e incollati sul legno e potevano venire colorati. Come ricorda Alberto Vincenzo Vaccari, «l'uso di carte xilografate fu una tecnica povera, largamente usata prima e dopo il rinascimento, per decorare cassoni di poco pregio, e consisteva nell'incollare sul legno delle carte stampate in xilografia, talvolta colorate a mano», VACCARI 1992, p. 185.

²¹⁹ Fino a oltre la metà del XVII secolo negli strumenti musicali le parti non dipinte erano spesso decorate con l'applicazione di carte stampate a disegni ripetuti. Si veda, per esempio, il virginale doppio con ottavino costruito ad Anversa da Ioannes Ruckers e datato al 1600 circa (Milano, Museo degli Strumenti Musicali, inv. N. 595): «sul fianco anteriore e nel vano della tastiera è presente un modello con delfini al negativo. La cinta della tavola armonica è rivestita con carta tratta dai modelli di Balthasar Sylvius. Sul portellone frontale è invece incollata una carta tradizionalmente usata dai costruttori membri della gilda di San Luca, corporazione alla quale apparteneva la famiglia Ruckers; comprendeva, al suo interno, anche gli stampatori di queste carte. [...] La cinta della tavola armonica è decorata con un modello tratto dai disegni di Francesco Pellegrino», *Museo degli strumenti musicali* 1997, cat. 460, pp. 343-346.

²²⁰ «sulle due tavolette raffiguranti il leone marciano in cui la parte decorativa che contorna la figura era ricoperta da un cartoncino dipinto, questo si presentava sollevato in più punti, molto lacunoso e ricoperto da un consistente deposito di sporco», MASSARDI 2002, p. 46. Si vedano anche le immagini in MASSARDI 2002, p. 47, fig. 32.

²²¹ *Museo d'arti applicate* 1996, p. 130; AGOSTI & STOPPA 2010, p. 92.

²²² AGOSTI & STOPPA 2010, p. 92.

²²³ Si veda PINI 1991, DI LORENZO 1994.

²²⁴ *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche* 1980, p. 29. Secondo Verio Pini «forse fu proprio il desiderio di ricorrere a un artista ammirato, ma lontano, che indusse il Ghiringhelli a commissionare le carte facilmente trasportabili; forse, più semplicemente, il soffitto era già ultimato quando fu presa la decisione di decorarlo e la carta fu una soluzione di ripiego: o forse, ancora, l'idea nacque a contatto con i

Oltre che sulle pettenelle, carte dipinte potevano essere applicate anche agli elementi strutturali del soffitto, travi e assito, come nel caso di un ambiente al pianterreno di un edificio in via Mercatovecchio a Udine, secondo una pratica documentata anche in altri ambiti. Nella chiesa dell'Assomption de Notre-Dame a Villeneuve (Ao), per esempio, le cinque capriate di larice mostrano una decorazione databile alla metà del Quattrocento: tre di queste sono ricoperte con fogli di carta incollati con colla di farina, decorate sulle due facce con dipinti e sulla faccia inferiore con motivi eseguiti con mascherine²²⁵. Un altro esempio è fornito dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Esine (Bs) dove la trave di catena dell'arco presbiteriale fu, intorno al 1492, rivestita con l'incollaggio di fogli di carta di grandezza costante e quindi decorata con un motivo realizzato con l'uso di mascherine²²⁶. Infine, in palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (Ve)²²⁷ - in due stanze del mezzanino inferiore, prospiciente il rio di San Severo - è presente un soffitto con una decorazione a carta dipinta con fiori e motivi vegetali, applicata su tutti gli elementi lignei e realizzata in un periodo collocabile tra la fine del XV e l'inizio del secolo successivo²²⁸. I disegni sono stati impostati con stampini molto semplici e quindi completati a punta di pennello: il fondo è ottenuto con nero vegetale mescolato a poca biacca e legato con colla animale, mentre le decorazioni vegetali e floreali - a colori molto vivaci - sono realizzate a tempera d'uovo e contengono pigmenti quali biacca, cinabro, minio, orpimento, terra verde, ocre gialle e rosse²²⁹.

Pure se, come detto, l'applicazione di carte dipinte ai soffitti lignei si registra raramente, tuttavia il carattere seriale delle decorazioni²³⁰ farebbe pensare che in origine

fornitori di carta - non dimentichiamo che il nostro committente vendeva questo prodotto - e fu eseguita su ordinazione, avvalendosi della loro mediazione», PINI 1991, p. 127.

²²⁵ GHEROLDI 2004, nota 33 a p. 114; VICQUERY & REGNI 1987.

²²⁶ GHEROLDI 2004, p. 114-115; AGOSTI & STOPPA 2010, p. 92.

²²⁷ Si veda BORTOT 2008.

²²⁸ Intervento che si sovrappone a un precedente soffitto di legno con tradizionali cantinelle dipinte a stampo con motivi di losanghe azzurre e rosse su fondo bianco e che fu a sua volta occultato da una controsoffittatura realizzata negli anni Trenta del Cinquecento, BORTOT 2008, p. 189.

²²⁹ Cfr. BORTOT 2008, p. 189.

²³⁰ Cfr. BORTOT 2008, p. 190. Si veda inoltre il caso del soffitto in palazzo Lezze Michiel in campo Santo Stefano a Venezia riportato in VELLUTI 2002, p. 37. Come afferma Andrea Di Lorenzo, «la fragilità del supporto rende estremamente rare le decorazioni di ambienti rinascimentali eseguite su carta giunte fino a noi, ma la persistenza di alcuni esempi, come il soffitto dello studiolo di Casa Romei a Ferrara, dell'estrema fine del Quattro-inizi Cinquecento, induce a ritenere questa pratica ornamentale più diffusa di quanto non si pensi comunemente», DI LORENZO 1994, p. 275.

il loro impiego fosse piuttosto diffuso. Una conferma che viene anche dall'esame dei documenti, come in quello riportato da Francesco Malaguzzi Valeri²³¹ e ricordato poi da Marco Albertario datato al 29 aprile del 1471: un certo pittore Paolo «che sta su la piazza del Castelo» - che l'Albertario propone di identificare in Paolo de Patriarchi - riceve, infatti, lire 42 «per uno cello pinto de parpiro in la camera de sotto de le donne»²³². La lettura di un altro documento, una lettera datata 5 agosto 1474 di Bartolomeo Gadio a Galeazzo Maria Sforza²³³, conferma questa consuetudine. In questa lettera, infatti, il primo riferisce al committente il parere avuto da Costantino da Vaprio in merito alla decorazione del soffitto - «di quel tipo a travi scoperte diffuso in àmbito lombardo»²³⁴ - della «sala grande», da identificare, secondo Marco Albertario, con la «sala nova»²³⁵. Costantino indica come, a suo giudizio, vada correttamente realizzato il soffitto, consigliando di dipingere su tavolette precedentemente preparate con una impannatura²³⁶ - «bisogna fodrarlo de canevaso et depingerli sopra» - ed escludendo l'uso della carta, giacché «callando crescendo le asse se starpariano et anche la balla le guastaria»²³⁷: il pittore, indicando come non vada usata la carta, testimonia, al contrario, la diffusione di questa pratica.

²³¹ MALAGUZZI VALERI 1902, p. 226; ALBERTARIO 2003, doc. 24 a p. 38. Documento tuttavia non rintracciato in originale.

²³² ALBERTARIO 2003, doc. 24 a p. 38.

²³³ ALBERTARIO 2003, doc. 69 a p. 59. ASMi, Autografi, Ingegneri e Architetti, *Bartolomeo Gadio*, cart. 88, fasc. 10.

²³⁴ ALBERTARIO 2003, p. 22.

²³⁵ «Che faccia pingere il celle di quella salla grande ad divixe sue, nel modo è la camerretta della nostra illustrissima madona ch'è nella camera della torre li», ALBERTARIO 2003, doc. 69 a p. 59.

²³⁶ Marco Albertario (ALBERTARIO 2003, p. 22) sostiene tuttavia che nella lettera si suggerisca «la possibilità di dipingere le tavolette su una preparazione a gesso e colla o su tele fissate poi alla tavola», interpretando cioè il «canevaso» con una tela sulla quale dipingere e da applicare poi alla tavoletta. A mio parere, invece, il pittore intende riferirsi alla tecnica dell'impannatura - «fodrarlo de canevaso» - con cui venivano abitualmente preparate, per esempio, le ancone lignee.

²³⁷ «Et perché le asse del dito celle quale sono seche a tempo caldo se stringeranno et a tempo humido se allargaranno, volendo io intendere il melior modo che se possa tenere a questa depinctura ho imediate mandato per magistro Costantino depinctore, quale dice che volendose depingere il dito celle che stia bene et sia durabile bisogna fodrarlo de canevaso et depingerli sopra, per che callando et crescendo le asse, remanirà sempre fermo il canevaso quale dice costarà circa ducati cinquanta. In carte non se potria pingere che stesse bene perché callando o crescendo le asse se starpariano et anche la balla le guastaria. Chi anche il volesse dipingere senza canevaso et senza carte staria malissimo perché la dipintura non staria compressa per il callar et crescere delle asse [si] che il modo del canevaso è il meliore che se possa tenere», ALBERTARIO 2003, doc. 69 a p. 59.

5.2.1. Preparazione del supporto, pigmenti e tecnica pittorica

Pure se in assenza di indagini tecnico-scientifiche specifiche, è possibile comunque ipotizzare come la carta utilizzata per ricoprire le pettenelle quattrocentesche di palazzo Boiani (soffitto A, [cat. 26]) sia composta di fibre vegetali presumibilmente prodotta a partire da un miscuglio di stracci (pasta di cenci)²³⁸. Dovette essere sottoposta a una preliminare preparazione, che consisteva in una robusta calandratura della parte destinata a essere dipinta: sia per ottenere una maggiore resistenza sia, soprattutto, per renderla più impermeabile ai colori a tempera. In effetti, il *verso* dei frammenti considerati mostra la consueta ruvidità e porosità della carta ‘bombasina’ (o bambagina) - che era l’ideale per l’incollaggio - contrapposta alla superficie perfettamente liscia del *recto*. A questo scopo fu stesa anche una mano di colla per impermeabilizzare ulteriormente la superficie: secondo, quindi, lo stesso procedimento che all’epoca veniva seguito per i disegni a penna e acquarellati a tempera²³⁹. L’adesione tra la carta e il supporto ligneo avveniva tramite una colla forte che nei frammenti in questione risulta piuttosto farinosa e che dalle analisi svolte nel caso del soffitto di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (Ve) è risultata essere composta da una leggera stesura a base di solfato e carbonato di calcio²⁴⁰. L’applicazione della carta alla pettenella poteva avvenire quando quest’ultima era già in opera, come nel caso del soffitto B di palazzo Boiani a Cividale²⁴¹ [cat. 32], oppure prima che venisse inserita tra le travi, come nel caso di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, giacché nel momento dello smontaggio di questo soffitto (avvenuto nel 1969) è emerso come non solo la carta fosse più grande del

²³⁸ A sostegno di questa ipotesi, le analisi effettuate su campioni provenienti dalle carte dipinte del soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, realizzato negli stessi anni di quello cividalese, hanno constatato la presenza di «fibre vegetali (pasta di cenci) con assenza di fibre animali, presumibilmente di cotone. Esistono tuttavia alcune fibre comparabili a quelle della juta e canapa e quindi la pasta potrebbe essere un miscuglio di cenci», *Relazione Laboratorio Analisi Strumentali* 1975, c. 13-14 e 26.

²³⁹ Si veda PETRIOLI TOFANI 1991, p. 210. Dalle analisi condotte sulle pettenelle di palazzo Ghiringhelli è stata evidenziata «la presenza di masse amorfe-gelatinose che potrebbero essere una collatura animale (colla animale)», *Relazione Laboratorio Analisi Strumentali* 1975, c. 27.

²⁴⁰ BORTOT 2008, p. 189. La presenza di carbonato di calcio «la cui provenienza può essere attribuita ai leganti sia dei pigmenti che della carta» è stata riscontrata anche nelle carte di palazzo Ghiringhelli, *Relazione Laboratorio Analisi Strumentali* 1975, c. 26.

²⁴¹ Ricordo come la carta non copra in nessun caso quelle parti della pettenella che erano incastrate, e quindi nascoste, lungo le scanalature delle travi mentre spesso si può osservare la sovrapposizione di strette strisce di carta lungo i lati corti, per meglio sanare la differenza che correva tra la distanza variabile delle travi e le dimensioni sempre costanti della carta.

supporto ligneo ma che, al momento del fissaggio, i bordi erano stati ripiegati²⁴². Dall'analisi tecnico-scientifiche realizzate su queste carte è emerso che i pigmenti usati non si differenziano da quelli impiegati in genere nella dipintura di pettenelle²⁴³, e che i leganti siano costituiti probabilmente da carbonato di calcio²⁴⁴.

5.3. Pettenelle intagliate

Le pettenelle potevano essere decorate - oltre che, come già detto, con la dipintura o l'applicazione di carta dipinta - con la tecnica dell'intaglio: pure se si tratta di una scelta poco frequente e non ancora riscontrata in ambito friulano, tuttavia la sua presenza è documentata in aree prossime, come Veneto, Lombardia e Canton Ticino.

Alla pettenella vera e propria, il cui campo era dipinto uniformemente con un unico colore - alternando in genere il rosso e il verde, i due colori utilizzati nelle paste cerose che riempivano 'a raso' le depressioni dell'intaglio piatto negli arredi coevi²⁴⁵, e tessuto verde o rosso era sottoposto ai trafori metallici presenti soprattutto nei forzieri della medesima epoca²⁴⁶ - veniva, infatti, sovrapposta una tavoletta decorata con un intaglio realizzato a traforo che lasciava così emergere il colore sottostante. Le pettenelle, sempre di forma rettangolare, venivano realizzate come di consueto, assottigliando i lati corti e quello lungo superiore per poter essere incastrate tra le travi del soffitto. La tavoletta intagliata, nei casi che si sono potuti esaminare direttamente, era fissata a quella sottostante con due chiodi, ognuno nella metà dei lati corti.

²⁴² *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche* 1980, p. 29. Le tavolette lignee, infatti, erano applicate al soffitto tramite il consueto e più diffuso sistema a incastro: «sulle travi portanti sono posate, a distanza regolare, delle mensole sagomate con i due incastri per le tavolette», *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche* 1980, p. 28.

²⁴³ «Sono pigmenti minerali che non si differenziano sostanzialmente da quelli esaminati sui legni. Esiste tuttavia difficoltà a staccare i pigmenti dalla carta: sotto l'influsso di HCl 1N (acido cloridrico) è possibile staccare i pigmenti. Ciò dimostra che sono legati alla carta da un carbonato (di calcio); anticamente poteva essere calce divenuta poi carbonato di calcio», *Relazione Laboratorio Analisi Strumentali* 1975, c. 26.

²⁴⁴ «È evidenziata la presenza di carbonato di calcio la cui provenienza può essere attribuita ai leganti sia dei pigmenti che della carta», *Relazione Laboratorio Analisi Strumentali* 1975, c. 26.

²⁴⁵ Cfr. D'ARCANO GRATTONI 1998, p. 110.

²⁴⁶ Maurizio d'Arcano Grattoni, in *In domo habitationis* 1996, cat. II.19, pp. 244-245 e cat. II.20, pp. 245-246.

L'abilità degli esecutori si esprimeva sia nella raffinatezza dell'intaglio, realizzato spesso su due piani sovrapposti, sia nella ricca e diversificata tipologia decorativa che prevedeva in genere archeggiature polilobate, rosoni e motivi d'ispirazione gotica - come nelle pettenelle d'ambito veneto ora in collezione privata (**fig. 40** a p. 81) e in quelle realizzate nella seconda metà del XV secolo per il soffitto della 'sala delle bifore' di palazzo Miniscalchi a Verona²⁴⁷ - cui, talvolta, erano associati anche stemmi, come nel caso del soffitto di casa Rusca in via Teatro 4 a Bellinzona (datati anch'essi alla seconda metà del XV secolo)²⁴⁸.

²⁴⁷ Si veda MARCHINI 1990, pp. 42-44 e 61-62; SANTINI 2000, p. 269 cat. 535.

²⁴⁸ PINI 1991, figura a p. 116.



fig. 14: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani (Cividale).



fig. 15: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani.(Cividale)



fig. 16: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di casa Bront (Cividale).

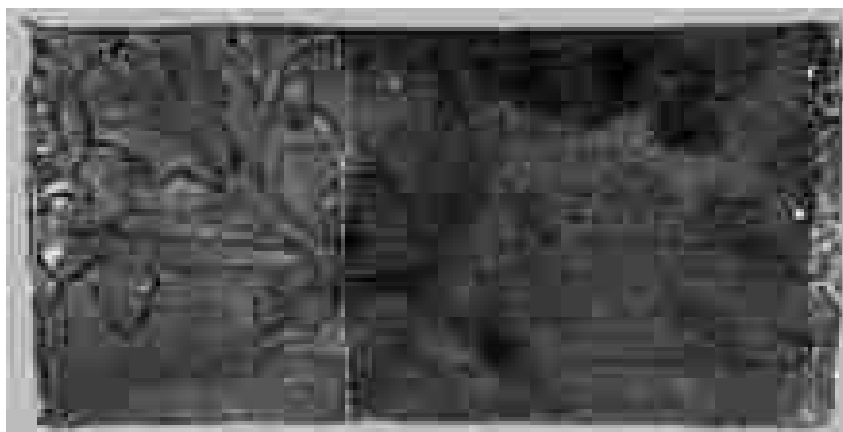


fig. 17: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di palazzo Pisenti Stringher (Cividale).

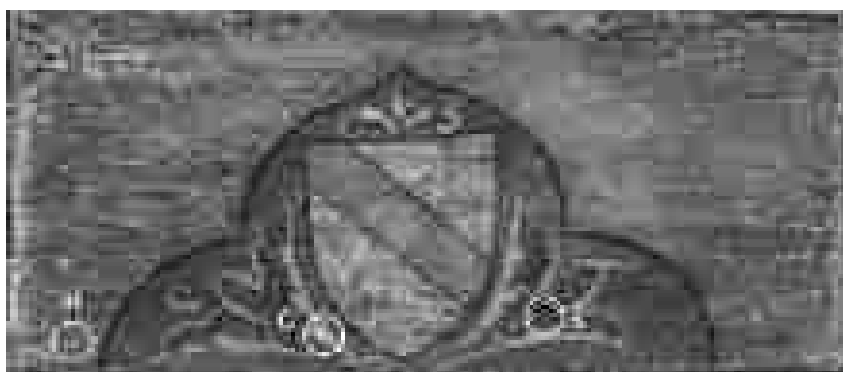


fig. 18: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di palazzo Caiselli (Udine).

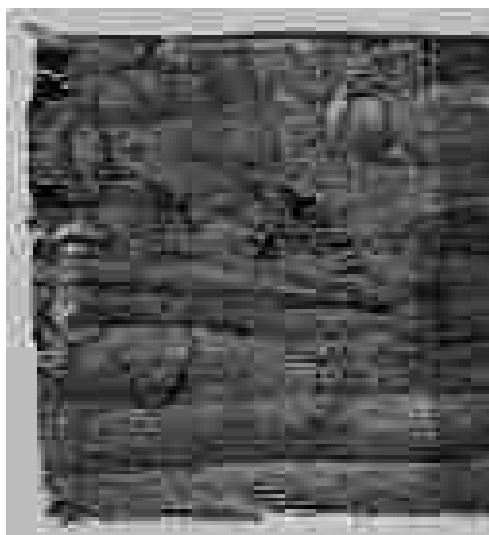


fig. 19: Fotografia a luce radente di una pettenella di palazzo Pisenti Stringher (Cividale): segni della levigatura effettuata con una larga sgorbia, fori, nodi e venatura del legno.



fig. 20: Fotografia a luce radente di una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani (Cividale).

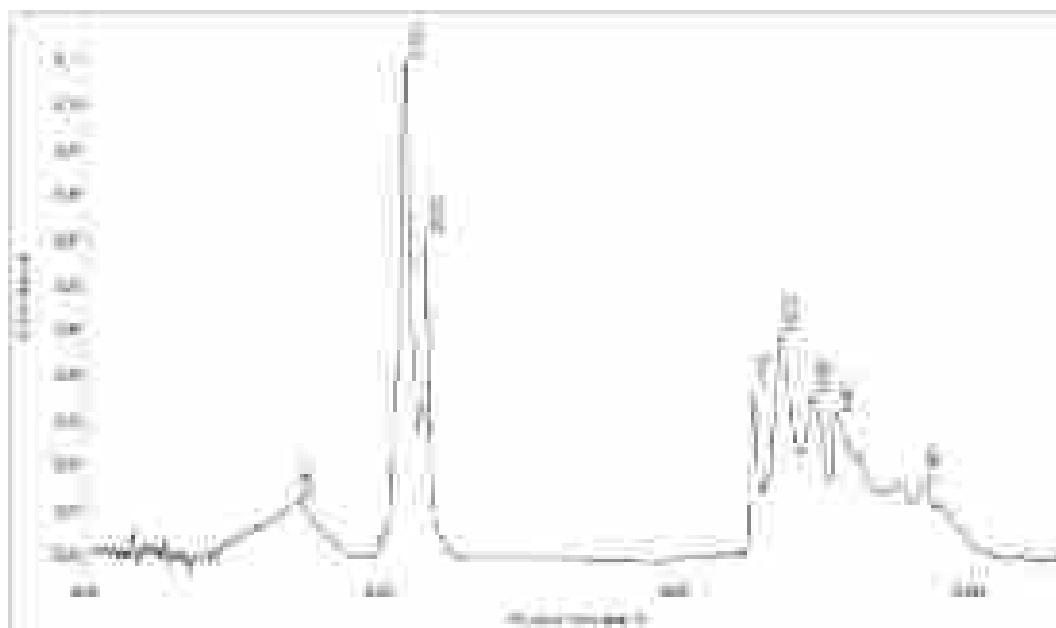


fig. 21: Spettro IR con gli assorbimenti caratteristici di materiale proteico e dell'olio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine.

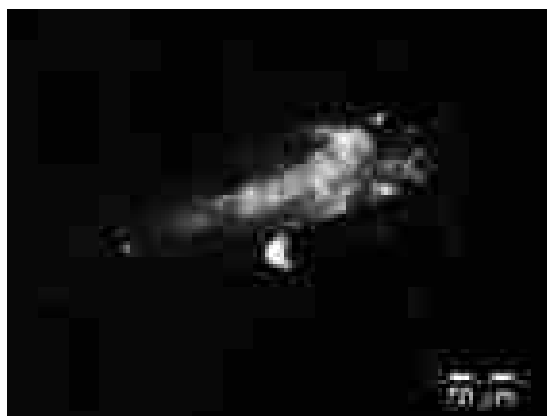


fig. 22: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dal nero del riquadro rettangolare nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale. Prima stesura: azzurro ottenuto con indaco e biacca; seconda stesura: nero identificato come nero d'ossa.



fig. 23: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dal nero del riquadro rettangolare nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale. Prima stesura: azzurro ottenuto con indaco e biacca; seconda stesura: nero identificato come nero d'ossa.

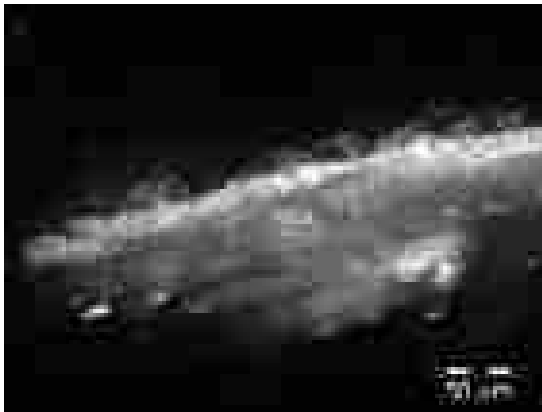


fig. 24: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dal fondo azzurro realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.

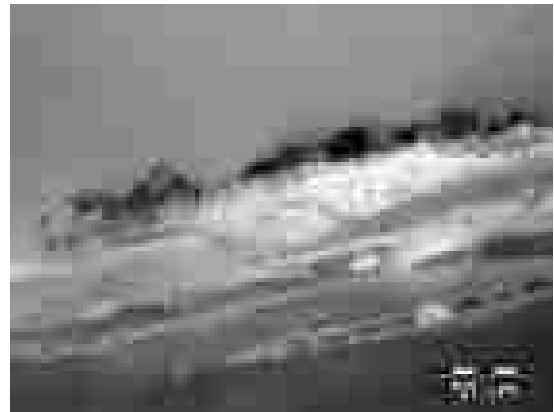


fig. 25: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dal fondo azzurro realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.

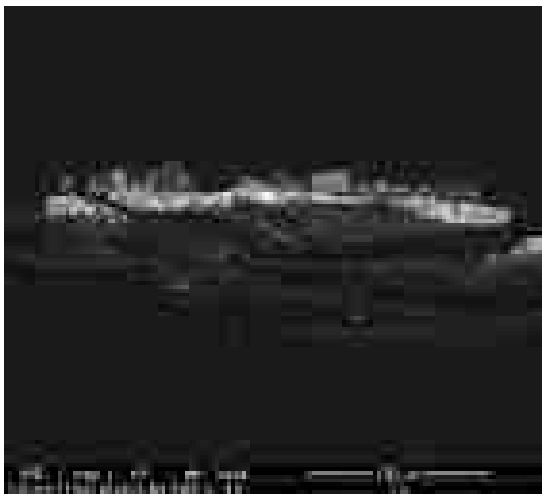


fig. 26: Immagine al SEM della sezione stratigrafica: dettaglio dello strato pittorico realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.

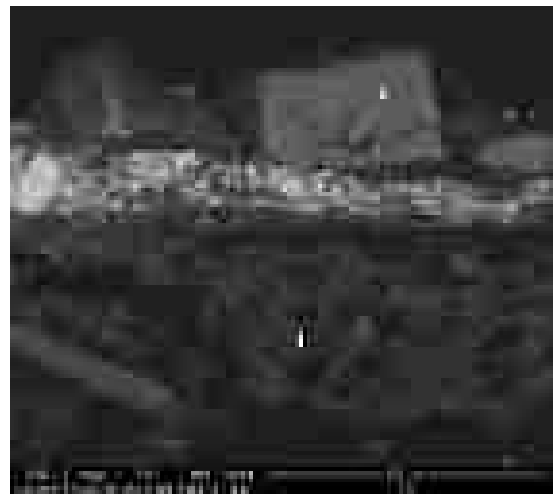


fig. 27: Immagine al SEM della sezione stratigrafica: dettaglio dello strato pittorico realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine .

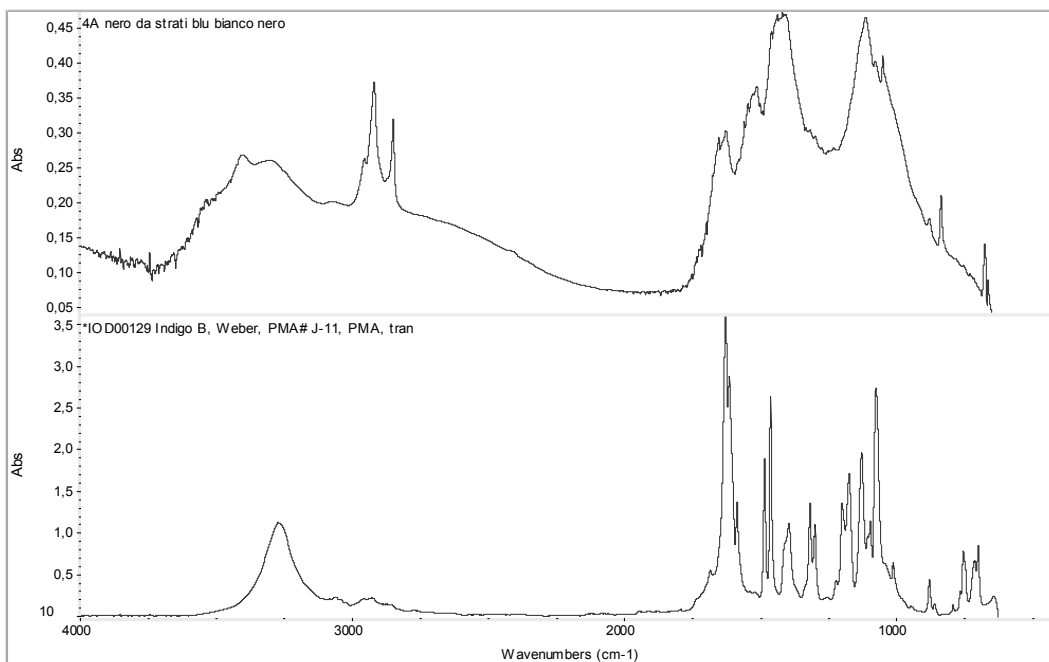


fig. 28: Spettro IR raccolto in prossimità di un granulo di colore blu: si riconoscono le bande di assorbimento caratteristiche della biacca, del legante proteico ed alcuni assorbimenti riconducibili al pigmento indaco. (Pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale).

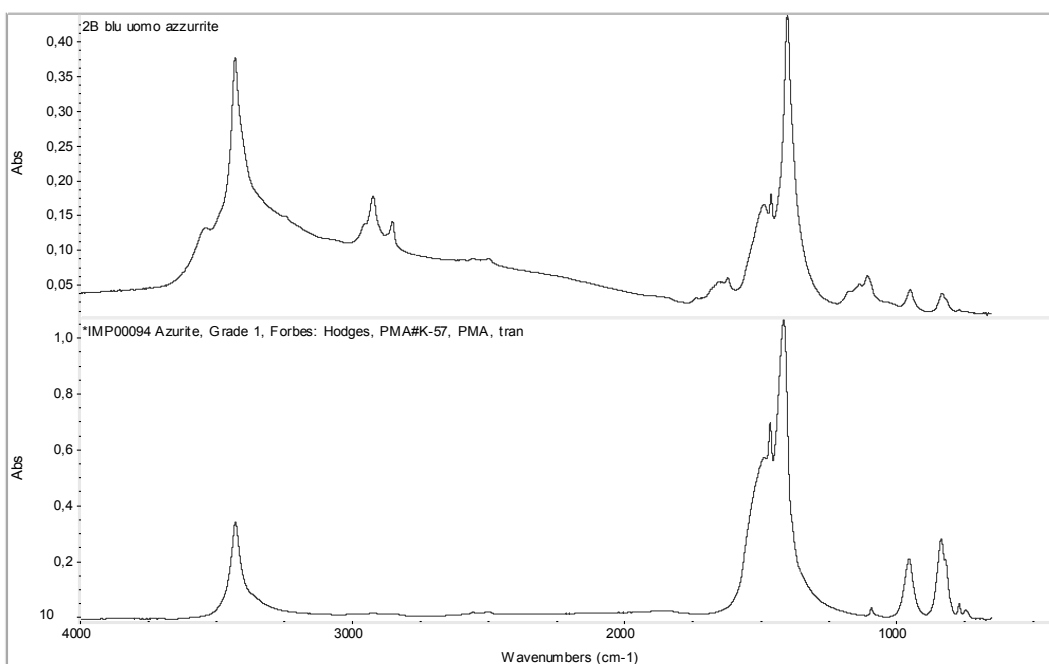


fig. 29: Spettro raccolto da un granulo blu della stesura azzurra: sono presenti gli assorbimenti tipici del pigmento azzurrite, di cui in basso è riportato lo spettro di riferimento (Pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale).

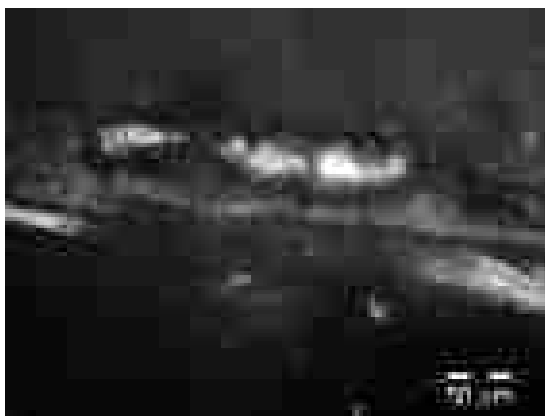


fig. 30: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata del fogliame verde-giallo realizzato con orpimento nella pettenella di casa Bront a Cividale.



fig. 31: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata del fogliame verde-giallo realizzato con orpimento nella pettenella di casa Bront a Cividale.



fig. 32: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata in prossimità della decorazione rossa del giglio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine. Primo strato: stesura color rosso contenente terra rossa, minio e grani di un pigmento nero di origine vegetale; secondo strato: stesura rossa a base di cinabro.



fig. 33: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata in prossimità della decorazione rossa del giglio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine. Primo strato: stesura color rosso contenente terra rossa, minio e grani di un pigmento nero di origine vegetale; secondo strato: stesura rossa a base di cinabro.

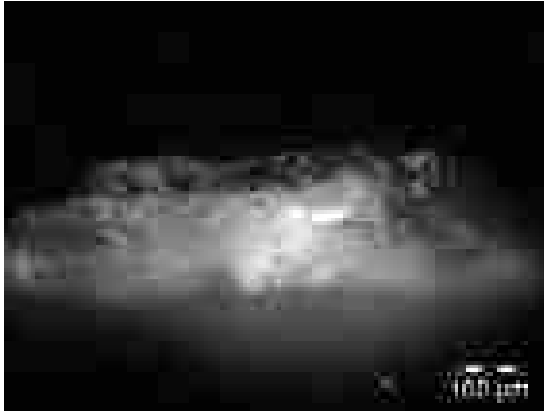


fig. 34: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione floreale di colore rosso nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Stesura di lacca seguita da una stesura di terra rossa contenente rari granuli di cinabro.



fig. 35: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione floreale di colore rosso nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Si evidenzia la presenza di lacca che in luce UV da fluorescenza di color rosa. La presenza di lacca è stata confermata anche dalle analisi IR.

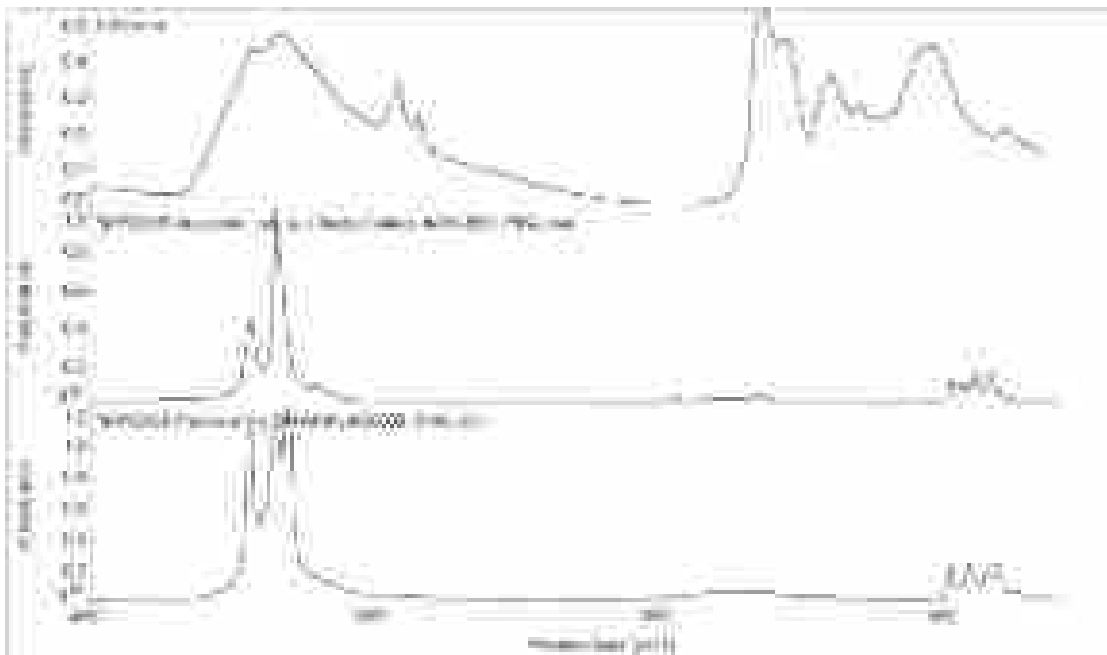


fig. 36: Spettro IR raccolto dalla stesura verde realizzata con *verdegris* nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Si individuano gli assorbimenti caratteristici del legante proteico, dei carbonati e alcuni picchi riconducibili ai cloruri di rame.



fig. 37: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione verde realizzata con *verdegris* nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.

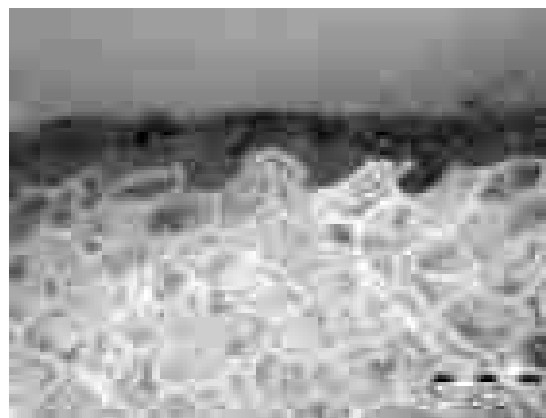


fig. 38: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione verde realizzata con *verdegris* nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.

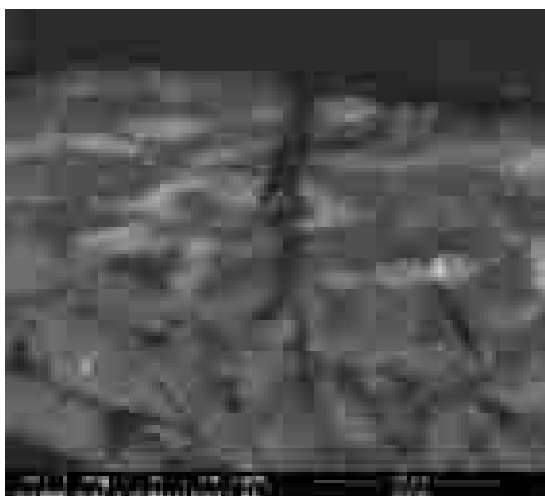


fig. 39: Immagine al SEM della stesura verde realizzata con *verdegris* nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.

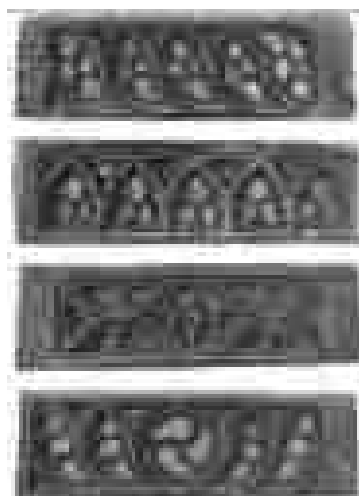


fig. 40: Pettenelle con decorazione a intaglio. Ambito veneto, collezione Santini (Pn).



fig. 41: Ricostruzione del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale del Friuli, tenendo conto delle condizioni di luce e altezza da terra originarie, nell'allestimento della mostra *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento* (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013).

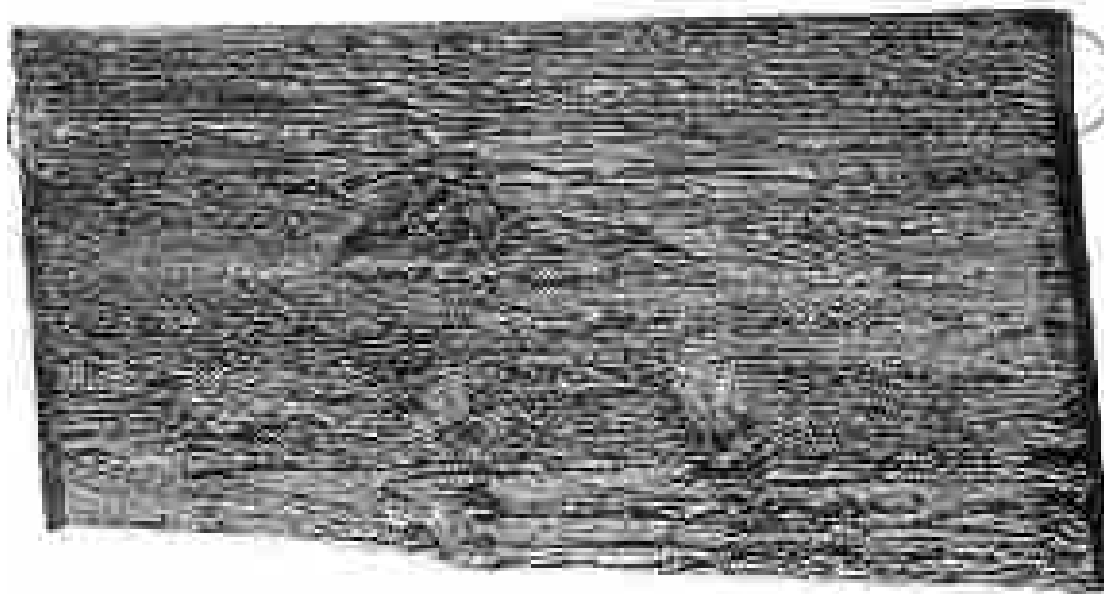


fig. 42: Tracce di colore sul verso di una pettenella. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto B.



fig. 43: Pettenella dipinta coperta con carta decorata. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, Soffitto A.



fig. 44: Pettenelle dipinte in serie su di un'unica asse. Pordenone, collezione privata.

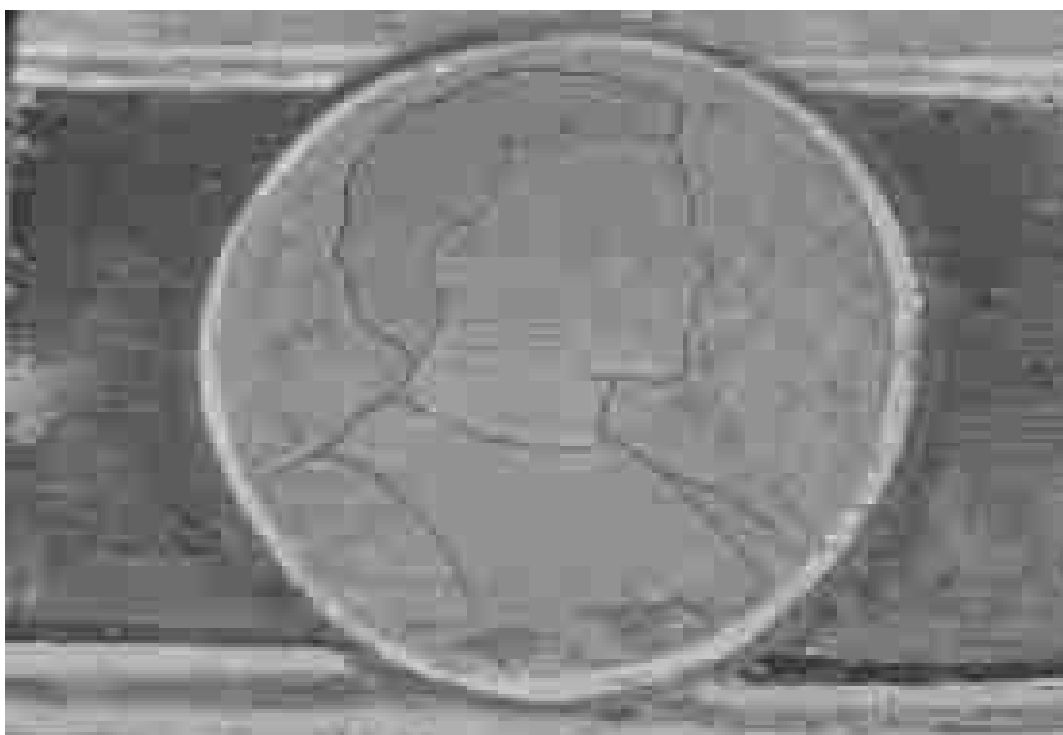


fig. 45: Disegno realizzato con l'uso di una mascherina. Valvasone (Pn), castello, soffitto D.

6. Soggetti iconografici

Per quanto riguarda i temi delle raffigurazioni presenti nelle pettenelle, le tipologie iconografiche che si incontrano con maggiore frequenza in Friuli, in linea con la contemporanea produzione nell'area italiana settentrionale, possono essere ricondotte e classificate in cinque principali indirizzi tematici: decorazioni astratte o floreali, scene isolate di vario carattere (cortesi, guerresche, di vita quotidiana), *historiae* narrative più articolate (tratte da cicli epici o cavallereschi), ritratti e stemmi. Tale produzione può essere classificata secondo una scansione temporale che vede una prima fase costituita da soffitti con scene narrative o isolate - circoscritti tra i primi anni e il terzo quarto del Quattrocento - cui si sostituisce la moda dei 'ritratti', presenti e assolutamente prevalenti a partire dall'ultimo quarto del secolo, spesso associati inizialmente a decorazioni di tipo floreale e poi a soggetti tratti dal repertorio di grottesche e vasi ornamentali. Soffitti a carattere araldico sono invece presenti dal XV al XVI secolo, pure se si riscontrano con maggiore frequenza nei decenni centrali del Quattrocento.

6.1. Scene animate

Per quanto riguarda la tipologia con scene, i nuclei a tutt'oggi rintracciati in area friulana, in base a considerazioni di tipo iconografico, stilistico e, soprattutto, dall'analisi del *ductus* pittorico, sono da attribuire a tre diverse botteghe: a una prima vanno assegnati i cicli a carattere narrativo di primo Quattrocento della Banca popolare FriulAdria [cat. 1] e del Museo civico di Pordeone [cat. 2]²⁴⁹; a una seconda, che andrebbe identificata con quella facente capo ad Antonio Baietto, sono da attribuire i soffitti con scene isolate realizzati tra il secondo e il quarto decennio del XV secolo dei palazzi Vanni degli Onesti e Moises a Udine, Moretti a Venzone e casa Bront di Cividale [cat. 3-6]; a una terza bottega andrebbero riferiti invece i nuclei di due

²⁴⁹ NOSELLA 1988-1989; COZZI 1996a; COZZI 1999; GUERZI 2002; BATTAGLIA RICCI 2008; GUERZI 2008. Uno studio approfondito di questi soffitti è stato affrontato in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri* 2008.

collezioni private cividalesi [cat. 7-8] e del Museo Etnografico di Udine [cat. 9], risalenti al terzo quarto del Quattrocento.

6.1.1. Cicli a carattere narrativo

Gli unici nuclei finora individuati in regione in cui le pettenelle presentano una decorazione a carattere narrativo sono rappresentati da due soffitti pordenonesi. Il primo [cat. 1] è costituito da ottantadue tavolette, il cui recupero è avvenuto negli anni settanta in un palazzo in corso Vittorio Emanuele²⁵⁰. Il secondo [cat. 2], costituito da novantatré pettenelle e conservato nella collezione d'arte della Banca popolare FriulAdria di Pordenone, proviene da un ambiente al piano terra dell'antica 'Osteria del Moro', che - prima della divisione seicentesca - era parte di un edificio contiguo al più famoso palazzo Ricchieri. Le pettenelle vennero recuperate negli anni 1970-1972 durante i lavori di ristrutturazione dello stabile, fino ad allora occultate da una più tarda controsoffittatura a incanniccato²⁵¹.

Viste le affinità sia stilistiche sia iconografiche, questi due nuclei furono prodotti molto probabilmente da un'unica bottega di pittori, tuttora non identificata²⁵². Le imprese decorative andrebbero cronologicamente collocate tra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo, ipotesi supportata dall'abbigliamento dei personaggi che, seppur sommariamente raffigurato, lascia intravedere i dettagli alla moda, quali «gli ampi manicotti dagli orli mossi da contorni arrotondati, o le giubbe con calzamaglia dei cavalieri»²⁵³. Gilberto Ganzer, considerando la ridotta gamma cromatica - dove prevalgono i colori cupi - ma soprattutto l'esecuzione veloce delle figure, li giudica tardotrecenteschi, mentre Chiara Guerzi, riprendendo le considerazioni sul tipo di abbigliamento, ma considerando il tipo di maniche (frappate), li colloca all'interno del primo decennio del XV secolo e, comunque, non oltre il secondo²⁵⁴.

²⁵⁰ COZZI 1996a, p. 79.

²⁵¹ GUERZI 2002, p. 125.

²⁵² COZZI 1996a, p. 81; COZZI 1999, p. 123.

²⁵³ COZZI 1999, p. 81.

²⁵⁴ GANZER 2000, p. 37; GUERZI 2002, p. 131. Datazione successivamente confermata anche in GUERZI 2008, p. 45.

Il soggetto della decorazione è costituito dalla materia cortese-cavalleresca, ancora ‘attiva’ nella produzione letteraria - per quanto svuotata dei profondi contenuti ideologici e morali originari - e trasportata nella dimensione fantastica della favola²⁵⁵. Nelle pettenelle sono dipinte scene che hanno per protagonisti cavalieri e dame e dove l’ambientazione è quasi sempre la stessa, *en plein air* e costituita da un prato, spesso circoscritta ai lati da due alberelli. Un tipo di ‘impaginazione’ che è del tutto analogo a quello che si riscontra nei successivi cicli con scene isolate, soprattutto in quelli di primo Quattrocento attribuiti alla bottega di Antonio Baietto [cat. 3-6]. A differenza di questi, tuttavia, qui non viene data attenzione al dettaglio: le scene, gli abiti e gli accessori, infatti, sono resi solo sommariamente tanto che, come si vedrà poi, è spesso problematico riconoscere i personaggi che si alternano nelle tavolette.

Se, come detto, nella quasi totalità dei casi le scene sono ambientate all’aperto su una semplice radura erbosa, solo alcune pettenelle sono caratterizzate, invece, da padiglioni o da altri elementi di tipo architettonico, quali fontane o piccoli edifici tratteggiati semplicemente. In pochissimi casi, inoltre, sono presenti una piccola barca e una nave - quest’ultima di notevoli dimensioni, tanto da occupare l’intero spazio della pettenella - mentre in una sola tavoletta la scena si svolge in un ambiente chiuso: una camera da letto, dipinta due volte per rappresentare i successivi momenti di un’azione: l’ingresso e la svestizione del protagonista.

Enrica Cozzi aveva notato come «chiari indizi scenici paiono rimandare a contesti letterari»²⁵⁶ e successivamente come «dal punto di vista iconografico, rimane la sensazione precisa che alle spalle dell’impresa di abbellimento policromo di tali soffitti lignei ci debba essere la volontà di illustrare uno o più testi letterari»²⁵⁷. Dello stesso avviso Gilberto Ganzer, che giudica i cicli pordenonesi come «forse legati al genio combinatorio tra la storia di Tristano e Lancillotto»²⁵⁸. Ipotesi ripresa da Chiara Guerzi, secondo la quale «le immagini ad una prima analisi sembrano rappresentare la narrazione di una vicenda d’amore-morte tra un cavaliere ed una regina »²⁵⁹ e che suggerisce come «non è difficile pensare che la bottega responsabile della realizzazione

²⁵⁵ Cfr. NOSELLA 1988-1989, p. 85.

²⁵⁶ COZZI 1996a, p. 81.

²⁵⁷ COZZI 1999, p. 124.

²⁵⁸ GANZER 2000, p. 37.

²⁵⁹ GUERZI 2002, p. 126.

dei due soffitti pordenonesi avesse a disposizione, per la trasposizione della *historia* sulle cantinelle [*sic*; più esattamente pettenelle], manoscritti miniati corredati da una illustrazione molto dettagliata e precisa, come appunto quella che contraddistingueva i romanzi cavallereschi, opere di cui tutte le biblioteche signorili erano più o meno provviste»²⁶⁰.

Purtroppo questi soffitti furono smontati perdendo così l'originaria disposizione e rendendo impossibile oggi ricostruire la corretta sequenza con la quale le singole pettenelle dovevano succedersi sul soffitto; impendendo, di conseguenza, la possibilità di ricostruire la narrazione che, in origine, dovevano proporre²⁶¹. Nonostante ciò è stato comunque possibile, come si vedrà poi, raggruppare alcune tavolette riconoscendo alcuni temi e, in base a essi, ricostruirne l'originaria successione.

Soffitti a carattere narrativo sono costituiti, per esempio, in Lombardia dalle tavolette con le *Storie del Genesi* attribuite alla bottega di Bonifacio Bembo provenienti da casa Meli ora al Museo Ala Ponzone di Cremona²⁶². Nel caso di cicli con scene veterotestamentarie, il passaggio dell'immagine dal testo alle tavolette avviene, come già evidenziato da Giuseppa Zanichelli, «con un processo di selezione degli elementi significativi e con una intensificazione di quelli caratterizzanti»²⁶³ giacché la diffusione e la fortuna del testo consentivano un immediato riconoscimento di un'immagine che si era ormai consolidata. Il fatto che nelle tavolette il testo costituisca una semplice didascalia - come si osserva, per esempio, in una pettenella tratta dalle *Storie di Sansone* (da palazzo Marazzi, già Grifoni) corredata dalla scritta «Li filistei prese Sanson per che l'è toso»²⁶⁴ - permette di ipotizzare come il repertorio qui utilizzato faccia riferimento a quelle particolari versioni istoriate della Bibbia - rappresentate, per esempio, dalla *Bibbia Istoriata padovana* risalente all'ultimo decennio del XIV secolo²⁶⁵ - che «modificano il rapporto tra immagine e testo, riducendo questo a pura didascalia, a

²⁶⁰ GUERZI 2008, p. 44.

²⁶¹ Cfr. COZZI 1996a, p. 79; GUERZI 2002, p. 125; GUERZI 2008, pp. 39-41; BATTAGLIA RICCI 2008, p. 52.

²⁶² AGLIO 2004i.

²⁶³ ZANICHELLI 2005, p. 29.

²⁶⁴ TERNIDE GREGORY 1981a, tav. XX.

²⁶⁵ Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, fondo Silvestri, ms 212; Londra, British Library, ms Add. 15277. Si veda TONIOLO 1999.

vantaggio di un lettore non più professionista ma appartenente al nuovo ceto mercantile più limitatamente alfabetizzato rispetto al religioso e all'intellettuale»²⁶⁶.

Sempre d'ambito lombardo, seppur leggermente più tardo e risalente probabilmente alla metà del XV secolo, è il nucleo di sei pettenelle che ho rintracciato - attualmente smembrato, parte in collezione privata parte presso un antiquario - con scene tratte dalla storia romana. Vista l'evidente affinità con il ciclo proveniente da palazzo Benzoni a Crema (ora nel Museo civico) la loro esecuzione va ragionevolmente assegnata alla bottega di Bartolomeo Cadelupi Bombelli. Tra queste, la presenza di quella che potrebbe essere l'abbreviazione di «ET» prima di «COSTANTINO» suggerisce l'esistenza in origine di almeno un'altra tavoletta con iscrizione. In questa pettenella è rappresentato un uomo steso su una lettiera con al suo fianco un altro seduto mentre due personaggi sulla destra sono intenti a discutere (**fig. 46** a p. 214). La scena potrebbe far riferimento al sogno di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio, con l'imperatore malato e i medici che si consultano sul da farsi nel tentativo di trovare una cura. Anche le altre due pettenelle possono essere ricondotte allo scontro fra i due imperatori. La tavoletta con le colonne (**fig. 51** a p. 214) potrebbe infatti alludere alla distruzione delle statue di Costantino ad opera di Massenzio - oppure papa Silvestro che ordina di abbattere gli idoli pagani - mentre quella con i cavalieri (**fig. 52** a p. 214) potrebbe rappresentare il trionfo di Costantino e l'esposizione della testa di Massenzio su una picca: una delle versioni della morte di Massenzio riporta, infatti, come il corpo dell'imperatore, dopo essere stato ritrovato nel Tevere, fu decapitato e la sua testa - confitta su di un'asta - portata in città. Queste tre pettenelle rappresentano, quindi, parte di un più ampio nucleo a carattere narrativo del quale, a mio parere, fanno parte anche quattro delle cinque tavolette conservate in palazzo Verdelli a Crema²⁶⁷ e nelle quali, infatti, non solo le scene sono costruite allo stesso modo ma si riscontra lo stesso *ductus* pittorico (**fig. 46; fig. 48; fig. 49; fig. 50** a p. 214). Fino ad oggi queste pettenelle sono state riferite a un «genere letterario di tipo medievale, come i cicli francesi e i romanzi

²⁶⁶ ZANICHELLI 2005, pp. 29-30.

²⁶⁷ CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 133-135. La quinta pettenella fa parte di un'altra serie: rappresenta l'allegoria del mese di maggio, come indica la scena di battaglia tra due cavalieri e la scritta «MAZO» (**fig. 53** a p. 215). Anche fra le pettenelle della collezione privata sono presenti due tavolette con l'allegoria dei mesi (si veda più avanti a pp. 102-103): ulteriore elemento a sostegno dell'ipotesi secondo cui le pettenelle rintracciate nel corso della ricerca provengono da palazzo Verdelli a Crema.

di Chrétien de Troyes, Perceval o Lancillotto cui gli episodi sembrano riferirsi»²⁶⁸ ma, se affiancate a quelle rintracciate in collezione privata, si capisce come le scene descritte non solo facciano parte dello stesso racconto che ha per protagonista l'imperatore romano ma lo completino. In una pettenella è descritto un generico banchetto (**fig. 46** a p. 214): sono rappresentati un personaggio coronato, a questo punto identificabile con Costantino, e tre dame, probabilmente la moglie Fausta e le due figlie, Elena e Costantina. Nelle altre tre pettenelle viene descritta la parte della leggenda nella quale Costantino richiama papa Silvestro - che si sarebbe rifugiato in una grotta del Monte Soratte, insieme a tutto il clero, per fuggire alle persecuzioni dell'imperatore - affinché lo guarisca: nella prima (**fig. 48** a p. 214) si vedono due soldati camminare su un prato, segue quindi l'incontro con il papa (**fig. 49** a p. 214) - all'ingresso di una grotta e identificabile dalla scritta «SILVEST» - che poi si incammina, scortato dai due soldati (**fig. 50** a p. 214).

Così come nelle pettenelle con soggetti tratti da storie veterotestamentarie anche nel caso della rappresentazione di romanzi cavallereschi, come nei cicli pordenonesi in esame, l'ispirazione sembra essere tratta direttamente dalle immagini a corredo del testo. Diversamente da quanto accade invece nella dipintura di cicli monumentali dove, come ha sottolineato Enrico Castelnuovo, il rapporto con la fonte letteraria cambia: non si assiste più, infatti, alla semplice ripresa delle immagini ma si instaura, invece, una maggiore dipendenza dal testo scritto²⁶⁹.

Come sottolinea Giuseppa Zanichelli²⁷⁰, inoltre, i codici di riferimento sarebbero costituiti non da esemplari prestigiosi, come quelli commissionati da ambienti sociali elevati²⁷¹, quanto piuttosto da più modesti codici illustrati rivolti a un pubblico più ampio e meno colto: una produzione caratterizzata da una struttura meno raffinata e, soprattutto, da un limitato repertorio iconografico «costituito dal sistematico ricorrere delle scene di duello o dagli incontri di cavalieri, dal perenne ritornare di *topoi* quali la

²⁶⁸ CESERANI ERMENTINI 1999, p. 133.

²⁶⁹ CASTELNUOVO 1999, p. 21.

²⁷⁰ «È forse logico pensare che sia nelle botteghe dei miniatori che in quelle dove venivano eseguite le tavolette lignee con storie cavalleresche circolassero libri di disegni con queste sequenze codificate e funzionali al tipo di racconto da illustrare, piuttosto che improbabili codici di lusso», ZANICHELLI 2005, p. 31.

²⁷¹ Si veda, per esempio, PERRICCIOLI SAGGESE 1979.

fonte o il colloquio segreto degli amanti»²⁷² così come è possibile osservare nelle tavolette pordenonesi.

Sul finire del XIII secolo, infatti, si assiste a una notevole diffusione di manoscritti illustrati di letteratura d'evasione in lingua francese riassumibili in due filoni principali: la 'materia di Bretagna', che celebra le avventure leggendarie di Artù e dei cavalieri della tavola rotonda²⁷³, e i romanzi che attingono, aggiornandoli e rivisitandoli, dalla storia antica, come il *Roman de Troie*²⁷⁴. Si tratta di testi rivolti a un pubblico meno colto e popolare, in cui la veste grafica è meno raffinata ed elaborata rispetto ai codici di lusso: «destinati a un pubblico 'cortese' o anche borghese, ma comunque socialmente elevato, di cultura alta e di maniere raffinate»²⁷⁵. A questa produzione appartiene anche *La grant Queste del Saint Graal*, codice di fine XIII secolo conservato alla Biblioteca Arcivescovile di Udine²⁷⁶ e corredato da trentatré miniature, che rappresenta perfettamente la tipologia di testi ai quali possono essersi ispirati gli esecutori delle pettenelle pordenonesi. Si tratta, infatti, di disegni realizzati in maniera molto rapida, quasi degli schizzi, ma tracciati, proprio come nelle tavolette in esame, con «una mano franca e spiritosa» e dove le forme sono molto semplificate e i dettagli quasi assenti a vantaggio di una «vivace capacità comunicativa» e di «una freschezza espressiva»²⁷⁷.

Lo stesso metodo di lavoro seriale è usato sia nel caso di questi codici sia in quello delle pettenelle in esame: i motivi più ricorrenti, che scandiscono la vita di corte (il duello, il banchetto, la caccia &c.) sono descritti con formule fisse e riconoscibili così come schematica è la resa sia di animali, edifici e elementi architettonici, sia delle scene di battaglia, d'incontro e altro ancora. Tuttavia, se nel codice il racconto scritto sopperisce alla genericità dell'immagine consentendo la possibilità di una esatta identificazione e contestualizzazione dell'episodio descritto, nei soffitti in esame, invece, le scene dipinte costituiscono forse solo una traccia, una struttura narrativa 'fluida' che da un lato doveva essere da 'guida' e dall'altro sufficientemente 'flessibile'

²⁷² ZANICHELLI 2005, p. 31.

²⁷³ Le «Arturi regis ambages pulcerrime» ricordate da Dante (*De Vulgari Eloquentia*, I, X, 2).

²⁷⁴ Si veda PERRICCIOLI SAGGESE 1979; AVRIL, GOUSSET & RABEL 1984, pp. 23-52; BENEDETTI 1990; SFORZA VATTOVANI 1990.

²⁷⁵ SFORZA VATTOVANI 1990, p. 62.

²⁷⁶ Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. 177; si veda *La grant Queste del Saint Graal* 1990.

²⁷⁷ SFORZA VATTOVANI 1990, p. 68.

e adattabile ai diversi racconti. In questo modo l'osservatore avrebbe potuto di volta in volta aggiungere, togliere, modificare il racconto secondo le proprie esigenze: secondo quanto già espresso da Giuseppa Zanichelli secondo la quale sarebbe «logico ipotizzare che tali immagini dovessero funzionare in chiave mnemotecnica per i fruitori del tempo mostrando una sequenza ideale, spesso adattabile ai vari racconti»²⁷⁸. Questa ipotesi, inoltre, spiegherebbe come, nonostante si sia più volte tentato di ricondurre i cicli in esame - nel loro complesso o anche solo limitate sequenze di immagini - a una o più fonti precise, ancora oggi sia difficile identificare esattamente la maggior parte dei personaggi rappresentati.

Nel caso delle tavolette in esame, secondo Lucia Battaglia Ricci, la fonte di ispirazione potrebbe essere un testo che appartiene «a un filone destinato proprio in quest'area a un certo successo»²⁷⁹ e nel quale probabilmente sono «implicati testi di tradizione locale, disponibili a comporre in nuove unità narrative materiali e motivi di provenienza eterogenea, germanica ad esempio, e/o folclorica»²⁸⁰, secondo una prassi caratterizzata dalla tendenza, sia nel caso del romanzo cavalleresco sia dei cantari, a processi continui di riscrittura che di volta in volta aggiungevano o modificavano parti della narrazione, innestando storie diverse²⁸¹.

Il racconto illustrato nei nuclei di pettenelle in esame risulta essere così composto da spunti narrativi diversi²⁸², ispirati alla tematica cortese, secondo una consuetudine che, tra la fine del Trecento e il secolo successivo, trovava una delle sue maggiori espressioni nella decorazione di arazzi e di cofanetti eburnei: si possono, infatti, riconoscere una serie di differenti episodi che hanno per protagonisti cavalieri a cavallo che - da soli o in gruppi più o meno numerosi - affrontano le prove più disparate.

²⁷⁸ ZANICHELLI 2005, p. 32.

²⁷⁹ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 53.

²⁸⁰ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 53.

²⁸¹ Secondo Chiara Guerzi «il racconto si snoda attraverso una serie di momenti topici che possiamo ritrovare anche in altri contesti figurativi più sicuramente connessi alle vicende dei cavalieri della letteratura tristaniana. [...] In mancanza della precisa individuazione della fonte letteraria o di più stringenti raffronti pittorico-iconografici, non possiamo escludere l'utilizzazione di immagini estrapolate da quella tradizione figurativa e coniugate con altri contesti, secondo un meccanismo tipico della ricezione e diffusione delle immagini artistiche nel senso della loro 'lectio facilior'», GUERZI 2002, p. 126.

²⁸² Un tentativo di riconoscere e ricostruire il discorso narrativo affidato alle pettenelle è stato affrontato da Lucia Battaglia Ricci (BATTAGLIA RICCI 2008, pp. 51-65).

Tra queste, si incontrano cavalieri che lottano contro animali reali o fantastici - come orsi (**fig. 57** a p. 215), draghi (**fig. 58** e **fig. 59** a p. 215) e unicorni (**fig. 60** a p. 215) per esempio - ma anche contro esseri mostruosi: uomini provvisti di coda, altri caratterizzati da grandi orecchie appuntite oppure uomini selvaggi con clava. Se i primi ricordano quelli di popolazioni esotiche e lontane, simboli delle meraviglie di un Oriente poco conosciuto, descritte da cavalieri e viaggiatori nelle loro avventure in quelle regioni (John Mandeville, Marco Polo e Odorico da Pordenone per esempio); gli uomini selvaggi, invece, fanno pensare piuttosto a una tradizione nordica come quella raffigurata nel ciclo di Ywain a Castel Rodengo (Bz)²⁸³. In una serie di pettenelle (**fig. 61** - **fig. 67** a p. 216) è possibile riconoscere la raffigurazione di quella che sembrerebbe una variante di un vero e proprio *topos* narrativo: la cattura della cerva bianca²⁸⁴. Possiamo seguirne le varie fasi: la parte iniziale con il cavaliere che insegue la cerva (**fig. 61**) - bianca con screziature nere e corna - e poi la cattura con una rete (**fig. 62**); quella centrale in cui l'uomo tenta di 'addomesticare' la preda e la nutre con l'aiuto di una dama (**fig. 64**; **fig. 65**); la parte finale quando il cavaliere presenta il leggendario animale alla regina (**fig. 67**). Il modello iconografico di quest'ultima scena è stato individuato da Chiara Guerzi nelle «miniature delle 'Storie di Alessandro', modello che sarà poi divulgato dalla letteratura da viaggio»²⁸⁵.

Nelle pettenelle di entrambi i nuclei compare poi, come la definisce Enrica Cozzi, «una enigmatica arpia»²⁸⁶ che, secondo Lucia Battaglia Ricci, vista «la proliferazione di un'immagine così singolare in uno spazio tanto ristretto e in tempi del tutto sovrapponibili, lascia credere che l'immagine testimoni o una tradizione del luogo o il successo ugualmente locale di una storia nata altrove»²⁸⁷. Si tratta di un ibrido, con testa di donna e corpo di uccello, che compare, sorridente e con una corona, al centro di un gruppo di cavalieri a cavallo nella posizione che, nella tradizione, spetterebbe alla dama cortese. La studiosa²⁸⁸, inoltre, riconduce la figura a quella descritta in un testo di

²⁸³ Sull'*homo selvaticus* si veda ERMACORA 2006-07.

²⁸⁴ Si veda CIGADA 1965; DONÀ 1997; DONÀ 1998; DONÀ 2003.

²⁸⁵ GUERZI 2002, p. 78.

²⁸⁶ COZZI 1999, p.124.

²⁸⁷ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 58.

²⁸⁸ BATTAGLIA RICCI 2008, pp. 58-60.

tradizione veneta, il cantare della *Ponzela Gaia* (o *Pulzella Gaia*)²⁸⁹, dove, appunto, una creatura molto simile a quella raffigurata nelle pettenelle è descritta in groppa a un cavallo entro un corteo di cavalieri.

Il racconto inizia descrivendo le avventure di un gruppo di cavalieri di Artù impegnati in una gara di caccia: uno di loro, Troiano, cattura una cerva bianca, proprio come quella già ricordata e che compare in altre tavolette, per poi offrirla a Ginevra, così come nelle pettenelle la cerva viene donata a una dama coronata²⁹⁰ (**fig. 68** a p. 216):

Intradi fono i cavalieri a quele inprexe;
inverso lo bosco prexeno lor camino;
miser Troiano una zerva sí prexe
che ierano pui bianca de un armelino;
e tutavia lo la menava palexe,
che veder la podea grandi e picolino;
davanto lo re Artus saluta e inchina
poi la apreventò a Zenevre la rezina

Un altro cavaliere, Galvano, lotta a lungo contro una serpe nel tentativo di catturarla fino a quando quest'ultima rivela di essere una fata: ritornata alla forma umana si fa riconoscere come la Pulzella Gaia, figlia della più celebre Morgana,

²⁸⁹ Si veda *Fiore di leggende. Cantari antichi* 1914, pp. 29-58 e 341-342; *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, pp. 408-448. L'unico testimone manoscritto del cantare è del Quattrocento inoltrato, ma la storia circolava già prima come prova, tra gli altri, un frammento del XIV secolo in prosa toscana conservato nel ms. II-IV 136 della Biblioteca Nazionale di Firenze, si veda *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, p. 411. Il racconto ha per protagonista Galvano, nipote di Artù, che, a caccia, si imbatte in una «serpa poderossa» con cui intraprende un duello, avendo però la peggio. La serpe parlante chiede quindi al cavaliere il suo nome e dopo averlo saputo acquista forme umane; si tratta della Ponzela Gaia, figlia della fata Morgana, da sempre innamorata proprio di Galvano e al quale ora offre il suo amore. Galvano accetta di divenire amante della fata, ricevendo un anello magico in grado di procurargli ogni bene ma con l'unico obbligo di non far sapere della sua esistenza. Ginevra però si innamora a sua volta di Galvano che, però, la rifiuta. La regina non desiste e organizza un 'vanto' nel corso del quale l'uomo rivela l'esistenza della fata ed è costretto, pena la morte, a condurla a corte. La fata compare solo all'ultimo momento, quando Galvano è già sul patibolo, annunciando al cavaliere che, giacché è stata obbligata a mostrarsi, verrà per questo motivo imprigionata da sua madre. Galvano, disperato, parte alla sua ricerca e, dopo aver compiuto prodigi di valore, giunge nel regno di Morgana. Qui, con l'aiuto degli abitanti del luogo, riesce a penetrare nel castello e, dopo aver ucciso tutti i difensori, libera la Ponzela Gaia. Una volta imprigionata la madre al suo posto faranno insieme ritorno a Camelot.

²⁹⁰ *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, p. 413, ottava 3.

offrendo al cavaliere amore e protezione²⁹¹. È a questo punto del racconto che fa il suo ingresso la creatura ibrida donna-uccello: la fanciulla, infatti, dona a Galvano un anello magico che gli permetterà di portare a corte una preda straordinaria²⁹²:

Poi lui adimandò una nuova cazaxone,
che i piedi de cavalo da driedo avese,
e quei davanti piedi de grifone,
la coda de uno pese fata avese,
e le ale con le pene de paone,
lo vixo de una femena si parese,
e un ochio avese negro e l'altro bianco:
sì nova fiera mai non fo vista in campo.

Preda che, come nelle pettenelle, verrà portata a corte al centro di un festoso corteo di cavalieri²⁹³ (**fig. 69** a p. 217):

Miser Galvano con zento cavalieri
molto zoioxo vegniva cavalcando;
zascuno avevano lo suo scudieri,
con do piedriti in mezo lui menando
quela nova fiera sopra d'un destrieri.
Intorno tutti l'andavano vardando:
zià non aspetava la mare la filia
per andare a vedere cotal meraviglia.

Una creatura che molto ha in comune con quella raffigurata nelle pettenelle: anche se piuttosto corte, le ali presentano, infatti, le caratteristiche macchie blu a forma di occhio del pavone così come la forma della coda ricorda quella di un pesce. È possibile, tuttavia, che la creatura ibrida rappresenti invece la metamorfosi di uno dei personaggi raffigurati nelle pettenelle: di una delle regine, forse, come farebbe pensare la corona che indossa. Supporta questa ipotesi anche un'altra tavoletta dove, accanto a un

²⁹¹ *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, pp. 413-419, ottave 4-21.

²⁹² *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, p. 419, ottava 22.

²⁹³ *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002, p. 420, ottava 24.

personaggio che dorme, se ne alza in piedi un altro che, al posto della spalla destra, presenta un'ala (**fig. 70** a p. 217): colto forse nel momento in cui si sta trasformando in una creatura ibrida. Una scena che, secondo Lucia Battaglia Ricci, potrebbe rappresentare sia una reale metamorfosi oppure «un'immagine sognata: il contenuto del sogno fatto dal cavaliere»²⁹⁴ sdraiato al suo fianco.

In un altro gruppo di pettenelle sembrerebbe possibile riconoscere l'illustrazione della favola ovidiana di Piramo e Tisbe²⁹⁵, storia narrata da Ovidio²⁹⁶ e rielaborata nel XII secolo dalla lirica cortese d'ispirazione classica e che risulta molto diffuso anche nell'iconografia profana di soggetto simbolico-allegorico e d'argomento amoroso²⁹⁷. Alla narrazione di questo racconto sono riconducibili diciannove pettenelle. La parte iniziale descrive momenti che sono piuttosto generici e tipici del mondo cortese: all'iniziale incontro nel bosco (**fig. 71** a p. 217) fanno seguito scene in cui i due amanti si baciano (**fig. 72**; **fig. 73**) oppure, al riparo di una tenda (**fig. 74**), sembrano conversare, anche se, secondo Chiara Guerzi, sono intenti più probabilmente a giocare a scacchi²⁹⁸. Sempre al riparo di una tenda si svolge una scena in cui si osserva il cavaliere addormentato adagiato sul grembo della dama (**fig. 75**), forse dopo aver bevuto un filtro d'amore, se così si interpreta un'altra pettenella in cui la compagna gli porge un oggetto, verosimilmente una coppa (**fig. 76**). La narrazione prosegue con altri episodi - momenti musicali (**fig. 77** a p. 218), il bagno nella fontana (**fig. 78**), promesse d'amore, scene di incontro (**fig. 79**) - fino ad essere però bruscamente interrotta: alla dimensione cortese si sostituisce, infatti, quella tragica del racconto classico con l'epilogo della morte degli amanti che verrà scoperto da due cavalieri (**fig. 87 - fig. 89** a p. 219). È grazie a queste scene che è stato possibile individuare i protagonisti in Piramo e Tisbe. La pettenella a **fig. 80** a p. 218 può essere interpretata con il momento in cui i due amanti concordano la fuga e dove la compagna, dall'interno della sua dimora, saluta l'amato: la particolare enfasi data alla spada, posta infatti al centro della scena, pare già anticipare la tragedia imminente. Così in un'altra pettenella (**fig. 81**) vediamo la fanciulla in attesa nel luogo convenuto, una fontana, mentre il ritardo dell'amato, che

²⁹⁴ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 60,

²⁹⁵ La prima a riconoscere la fonte è stata Maria Nosella (1993, p. 111, nota 10).

²⁹⁶ *Metamorfosi*, IV, 55-166.

²⁹⁷ NOSELLA 1993, p. 111, nota 10; GUERZI 2002, pp. 129-130.

²⁹⁸ GUERZI 2002, p. 128. Pure se il tavolo sulla quale poggiano le mani non ha il tipico disegno a scacchi bianchi e neri.

darà il via al fraintendimento che porterà al suicidio della coppia, è suggerito dalla tavoletta a **fig. 82**: qui l'uomo, infatti, è raffigurato mentre cammina lentamente per non farsi sorprendere. A questo punto, secondo il racconto ovidiano, Tisbe, che era arrivata per prima al luogo dell'incontro, viene costretta alla fuga dall'arrivo di una leonessa dalle fauci insanguinate per una strage di buoi appena compiuta: la ragazza, nella concitazione della fuga, perde però il velo che sarà stracciato e macchiato di sangue dalla leonessa. Queste fasi del racconto sono descritte in due pettenelle (**fig. 83** e **fig. 84** a p. 218): nella prima vediamo due leoni abbeverarsi alla fontana e, in primo piano, il velo perso dalla fanciulla; nella seconda, che presenta la stessa ambientazione, l'animale ha l'indumento tra le fauci. Segue il momento in cui i due amanti si suicidano trafiggendosi con la spada: prima lui che - secondo il racconto - dopo avere trovato la veste insanguinata crede che l'amata sia morta; poi lei che, visto il gesto del compagno, si getta sulla punta acuminata dell'arma (**fig. 85** e **fig. 86** a p. 219). Secondo Chiara Guerzi, farebbero parte integrante di questo nucleo composto da diciannove pettenelle altre tre tavolette (**fig. 90**; **fig. 91**; **fig. 92** a p. 219) in cui sono raffigurate quattro creature alate con corpo di donna che la studiosa identifica con le Mineidi. Sono le figlie di Minia, infatti, che nel testo ovidiano narrano la vicenda dei due amanti: restando a casa a filare e dilettrandosi nei racconti, le sorelle offendono il dio Bacco che le punirà trasformandole in pipistrelli²⁹⁹.

Lucia Battaglia Ricci è stata la prima a notare, tuttavia, come la storia rappresentata nelle pettenelle si discosti dal testo canonico di riferimento e a individuare alcune varianti che fanno supporre una fonte alternativa a quella ovidiana: a «differenza di quanto si legge in Ovidio, i due amanti si uccidono infilzandosi sulla stessa spada, secondo una variante che dovette godere di un certo successo, se compare nelle riscritture in francese antico, sugli avori medievali»³⁰⁰. Inoltre, come sottolinea Chiara Guerzi, a differenza di quanto riporta la tradizione letteraria, non si spiega il motivo per il quale la vittima femminile sia, nelle pettenelle, una regina e non una giovane fanciulla³⁰¹. Ci troviamo di fronte, quindi, a un racconto frutto del costante scambio tra fonti classiche e favole medievali. Le scene tipicamente cortesi che caratterizzano la prima parte della vicenda trovano così una possibile spiegazione nella particolare

²⁹⁹ GUERZI 2002, p. 129.

³⁰⁰ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 57

³⁰¹ GUERZI 2002, p. 130.

fortuna che ebbe l'iconografia di questi due amanti nel periodo gotico e soprattutto nella vasta e diffusa produzione di manufatti in avorio (cofanetti e custodie in particolare): qui, infatti, le scene tratte dai testi più in voga, come nel nostro caso, venivano affiancate da un repertorio più vasto costituito da scene di vita cortese e raffigurazioni allegoriche.

Come già detto, l'impossibilità di ricostruire l'originale sequenza delle pettenelle e il fatto che in esse siano dipinte scene spesso piuttosto vaghe e interpretabili solo genericamente (scontri fra cavalieri, lotte con animali fantastici o esseri mostruosi, scene di incontro, banchetti, viaggi per mare e sbarchi) sono fattori che rendono difficile non solo riconoscere i diversi episodi ma anche identificare i singoli protagonisti. Questi ultimi, infatti, sono individuabili solo attraverso piccoli dettagli nelle loro vesti e nei pochi accessori che portano, mancando quasi sempre anche una seppur minima caratterizzazione fisiognomica. Così il cavaliere che andrebbe identificato con Piramo è riconoscibile nelle diverse scene solamente dalla sopravveste blu e dalla calzamaglia bicolore - rossa e bianca - mentre Tisbe, che qui inspiegabilmente indossa una corona, è vestita di rosso e si differenzia da un'altra regina, presente in altre tavolette, solo per la diversa foggia dell'abito, espresso in particolare dalla forma delle maniche: strette ai polsi nel primo caso, ampie e 'frappate' nel secondo. Una identificazione che, in alcuni casi, è resa ancor più difficoltosa da cadute di colore della dipintura e da alterazioni della cromia e che hanno portato a interpretare in modo differente alcune scene come, per esempio, quelle nelle pettenelle a **fig. 71** a p. 217; **fig. 79** a p. 218; **fig. 90**, **fig. 91**, **fig. 92** a p. 219. Se Chiara Guerzi inserisce queste tavolette nel gruppo che narra le vicende di Piramo e Tisbe - rappresentando la prima una scena di incontro tra i due amanti, la seconda l'invito del cavaliere seduto sul prato rivolto alla regina a prendere posto al suo fianco³⁰², le ultime le Mineidi che ne raccontano la storia³⁰³ - per Lucia Battaglia Ricci sarebbero da assegnare, invece, al filone costituito dal «contatto con il magico, il notturno, il demoniaco»³⁰⁴. Le pettenelle a **fig. 71** a p. 217 e **fig. 79** a p. 218, in particolare, potrebbero far riferimento al fenomeno della 'zoppia' o 'zoppaggine mitica', come sembrerebbe far pensare la singolare fasciatura del piede del cavaliere, ben visibile nella prima tavoletta e forse solo suggerito nella seconda. Oltre a

³⁰² GUERZI 2002, p. 128.

³⁰³ GUERZI 2002, p. 130.

³⁰⁴ BATTAGLIA RICCI 2008, p. 61.

caratterizzare coloro che compiono un viaggio nell'aldilà³⁰⁵, si ritrova anche in racconti e fiabe popolari quali *L'ammazza draghi*, *Das Goldene Märchen*, *Il giovane che era servo del diavolo* e *Robert le Diable* dove «l'eroe in incognito viene di norma riconosciuto dalla sua regale fidanzata proprio grazie a una ferita alla coscia che si è procurato durante la lotta»³⁰⁶. Ma, come fa notare Carlo Donà, è nel *Perceval* di Chrétien che il motivo della 'zoppia' ricorre più volte³⁰⁷ e dal quale si diffonderà poi «in tutti i romanzi graaliani»³⁰⁸. Nel soffitto in esame, queste due pettenelle potrebbero essere messe in relazione con l'episodio della caccia alla cerva bianca. Nel *lai* di *Guigemar* di Marie de France³⁰⁹, infatti, l'eroe Guigemar nel tentativo di uccidere la cerva-fata si ferisce a una coscia: la freccia, pur colpendo l'animale sulla fronte, viene magicamente deviata e, tornando indietro, ferisce il cavaliere. Una ferita che, però, non potrà essere sanata con mezzi naturali: solo una donna legata a lui da un amore corrisposto sarà in grado, infatti, di guarirlo. Una ferita 'necessaria', secondo Carlo Donà, in quanto permetterà poi a Guigemar di intraprendere il viaggio nel regno oltremondano, forse rappresentato nelle pettenelle dalle creature con ali di pipistrello: «egli condivide infatti il destino di Atteone e da cacciatore si trasforma inopinatamente in preda (della dea) [...] ma anziché essere tramutato in cervo e sacrificato [...] riceve quella che possiamo ormai apertamente definire una morte iniziatica, e grazie alla piaga

³⁰⁵ Carlo Ginzburg osserva infatti come «chi va o torna dall'altro mondo - animale, uomo o un miscuglio di entrambi - è contrassegnato da un'assimetria deambulatoria», GINZBURG 1989, p. 229. Secondo Carlo Donà «sono in qualche modo zoppi tutti coloro che compiono un viaggio nell'aldilà o sono comunque legati al mondo dei morti: si pensi ad Achille, antico dio dei morti che Alceo in un suo verso chiamava 'signore degli Sciti'; a Persèo, chiamato 'monocrepide', cioè monosandalo, che si reca nell'aldilà - più esattamente nell'estremo occidente, non lungi dall'isola della Esperidi - a uccidere la Gorgone; a Edipo dal piede difettoso, che appena nato viene affidato alla morte e inizia la propria carriera eroica affrontando la sfinge che è un tipico animale mortuario; a Pitagora, colui che è in grado di rammentare le sue passate esperienze, che secondo la tradizione ha una coscia d'oro; a Bellerofonte, che tenta, invano, di raggiungere il mondo iperuranico e viene reso zoppo da Zeus; ma anche a Giacobbe, che dopo aver avuto la visione della 'scala coeli' deve lottare con un misterioso angelo e si ritrova con l'anca lussata», DONÀ 1996, p. 368.

³⁰⁶ DONÀ 1996, p. 372.

³⁰⁷ «È ben noto, del resto, che nel 'Perceval' di Chrétien gli zoppi abbondano con sospetta dovizia: il re Pescatore è trafitto alle anche da un giavellotto e non può camminare, e anche il padre di Perceval era paralitico, essendo stato ferito tra le gambe», DONÀ 1996, nota 110 a p. 372.

³⁰⁸ «In *Sone de Nausay* Giuseppe d'Arimatea è "ferito ai lobi e sotto", nella *Queste del Saint Graal* Parlan, il Roi Mehaigné, viene ferito "par mi outre les deus cuisses, si durement qu'il en remest mehaigniez, ai com il apert encore ne onques puis n'en pot garir, ne ne fera devant que vos vendroiz a lui", nel *Parcival* di Wolfram von Eschenbach Amfortas viene ferito tra le cosce da un giavellotto, ecc.», DONÀ 1996, nota 110 a p. 372.

³⁰⁹ Si veda MARIA DI FRANCIA 1994.

nella gamba porta incisa nella carne la prova dolente e inguaribile di questa iniziazione»³¹⁰ acquisendo così il segno, la ‘zoppia’, che, come detto, caratterizzerebbe i visitatori degli Inferi.

Anche quando identificati, comunque, gli episodi narrati nelle pettenelle non sono del tutto coincidenti con quelli tramandati dai testi scritti, facendo così supporre l’esistenza di varianti locali di un certo successo che, tuttavia, non ci sono giunte. Infatti, questi *corpus* di pettenelle si inseriscono perfettamente in quella tradizione narrativa di matrice cortese-cavalleresca che, sul finire del Medioevo, non solo godette di un vasto successo ma che fu caratterizzata da una moltiplicazione delle singole storie basate sui modelli più conosciuti e attuata sia reiterando sia intrecciando episodi e personaggi in origine distinti. In questo modo si creeranno varianti e nuovi racconti nei quali, tuttavia, tanto nei protagonisti quanto nelle loro vicende potranno, comunque, essere riconosciuti i più famosi Lancillotto e Ginevra oppure Isotta e Tristano.

Nel caso della *Pulzella Gaia*, pure se il testo e le scene presenti nelle tavolette sembrano corrispondere sufficientemente, tuttavia in queste ultime è assente la parte iniziale del racconto, quando cioè Galvano scopre che la serpe con cui lotta a lungo e che non riesce a catturare è in realtà una fata che, dopo aver assunto forma umana, offrirà il suo amore e la sua protezione al cavaliere donandogli un anello magico. Una spiegazione può essere trovata in un possibile antecedente al quale si è ispirato l’autore di questo racconto. Secondo Carlo Donà, infatti, la storia della *Ponzela Gaia* è nota già nel XIV secolo e «si presenta essenzialmente come una ibridazione tra il tema dei ‘lais’ ferici e una fiaba ben nota [...] ‘La principessa trasformata in cervo’»³¹¹. In questo racconto si narra la storia di un principe che scopre come il cervo che sta tentando di catturare sia in realtà una principessa trasformata in un animale dalla matrigna (o da una fata cattiva, a seconda delle versioni). La fanciulla si mostra così per un momento al principe nella sua forma originaria per comunicargli che potrà liberarla se sopporterà, per tre notti consecutive, una serie di prove terribili. Come nella *Ponzela Gaia*, non solo sarà la fata a guarirlo dalle ferite ma il protagonista non dovrà rendere noto il loro legame amoroso. Ma l’eroe, come nel nostro racconto, viola la prescrizione e dovrà quindi rincorrere l’amata, fuggita nel suo regno, per riconquistarla. Nel caso della

³¹⁰ DONÀ 1996, p. 376.

³¹¹ DONÀ 1996, nota 18 a p. 332.

Ponzela Gaia, secondo Caro Donà, «non è improbabile che nell'originale anticofrancese del testo le cose stessero diversamente: una forma anticofrancese 'biche/bisse' presente nell'originale poteva infatti essere facilmente compresa come 'biscia' dal rimaneggiatore veneto»³¹². Sarebbe così possibile ipotizzare che l'episodio raffigurato nelle pettenelle non sia tratto dal cantare della *Ponzela Gaia* ma, forse, dal più antico modello francese: le scene che vedono la cattura della cerva bianca potrebbero far riferimento, quindi, non all'episodio di Troiano ma all'incontro tra Galvano e la fata: non sottoforma di serpe ma di cerva.

6.1.2. Cicli a scene isolate: la bottega di Antonio Baietto

A differenza delle tavolette pordenonesi, quelle successive di Venzone (palazzo Moretti), Udine (palazzi Moises e Vanni degli Onesti) e Cividale (casa Bront) sono esenti da intenti narrativi³¹³: qui le immagini hanno carattere esclusivamente illustrativo e si concentrano nella presentazione degli svaghi di una mondanità raffinata, simbolo distintivo di un *habitus vivendi* aristocratico³¹⁴. Se i romanzi di ambito cavalleresco erano stati guida nella decorazione dei soffitti pordenonesi, qui si traducono in un repertorio dal quale estrapolare singole scene, modelli a cui attingere per la raffigurazione di ideali stili di vita, tesi a illustrare gli svaghi prediletti alla fine del Medioevo³¹⁵. Il nucleo Vanni degli Onesti [cat. 6]³¹⁶ è costituito da novantotto pettenelle distribuite su due piani (cinquantacinque al primo e quarantatré al secondo) di un edificio in via Mercato Vecchio a Udine; quello Moises [cat. 5] è composto da ventotto tavolette, attualmente in collezione privata, non più *in situ*, ma ricomposto

³¹² DONÀ 1996, nota 66 a p. 356.

³¹³ Solo Luigi Ciceri (CICERI 1976, p. 27) ipotizza che, nel caso del soffitto di Venzone, ci si trovi di fronte a una leggenda cavalleresca.

³¹⁴ NOSELLA 1988-1989, p. 178.

³¹⁵ COZZI 1999, p. 124. Come sottolineato da Daniela Delcorno Branca (DELCORNO BRANCA 1980, p. 216), lo stesso apparato iconografico che contraddistingueva i romanzi cavallereschi era caratterizzato «dall'impiego di modelli fissi per alcune situazioni tipiche».

³¹⁶ I soffitti dipinti di palazzo Vanni degli Onesti, occultati da interventi successivi, vennero scoperti agli inizi degli anni novanta del Novecento nel corso di interventi di restauro; D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 127.

nella seconda metà del Novecento in un edificio adiacente a quello originario³¹⁷; quello Moretti a Venzone [cat. 3] da circa quaranta tavolette³¹⁸, per la maggior parte conservato ancora nel medesimo edificio, seppur smontato, tranne due pettenelle, inedite, rintracciate in altra collezione privata (Forgiarini, 3 e 4 a **fig. 134** a p. 232); quello Bront a Cividale [cat. 4] - reperito nell'ambito della presente ricerca - è costituito da diciotto pettenelle e purtroppo smembrato in tre diverse collezioni private.

Questi soffitti costituiscono un'importante testimonianza della diffusione del Gotico internazionale in Friuli³¹⁹ e sono caratterizzati dall'evocazione di un'atmosfera di 'vita cortese' - rappresentata da cavalcate, danze, corteggiamenti - e di valori propri della cavalleria, espressi da giostranti e combattenti. Una scelta che va probabilmente ricondotta all'esigenza delle famiglie emergenti di sottolineare, anche visivamente, un recente passaggio di ceto e che si sostanziava anche attraverso l'adozione di norme comportamentali, consuetudini, rappresentazioni e apparati che erano propri dello *status* raggiunto³²⁰. Mantenendo, tuttavia, un preciso legame con la realtà e con le origini borghesi dei committenti attraverso l'inserimento di scene che rimandano direttamente alle attività delle famiglie, come nel caso dei Vanni degli Onesti, dove compare la rappresentazione di alcune fasi di lavorazione della lana (**fig. 207**; **fig. 208**; **fig. 209** a p. 252)³²¹. Non è la prima volta che in questo tipo di soffitti sono raffigurati personaggi

³¹⁷ L'attribuzione della committenza alla famiglia Moises si basa sull'esame delle pettenelle nelle quali, e segnatamente in quattro esemplari (più precisamente 3+1 giacché uno sembra di fattura moderna), si ripete il medesimo scudo araldico: una ruota di sperone a sei punte, stemma antico, appunto, dei Moises (si veda BCU, fondo del Torso, *Stemmario*, Moisesso, f. 2296'), la cui forma (simile alla stella a sei punte) probabilmente ricorda le origini ebraiche della famiglia.

³¹⁸ Comunicazione orale avuta dal restauratore Roberto Forgiarini (Venzone). Causa l'assoluta indisponibilità del proprietario, non è stato possibile accedere direttamente all'intero ciclo. Le immagini di alcune pettenelle sono state pubblicate in CICERI 1976; NOSELLA 1988-1989; NOSELLA 1993; BERGAMINI 2004.

³¹⁹ Come aveva già avuto modo di osservare Maria Nosella (NOSELLA 1988-1989, p. 178), «la predilezione per una linea guizzante ma anche manierata, capace di liberare il moto o di creare eleganti arabeschi; la ricerca di una bellezza e di una grazia mondana; il compiaciuto naturalismo della rappresentazione del mondo vegetale ed animale» evidenziano come i caratteri formali dell'arte 'internazionale' siano tutti presenti in queste pettenelle.

³²⁰ BRUNETTIN 2008, p. 30; GANZER 2008, p. 22.

³²¹ Filippo e Giacomo Vanni degli Onesti ereditarono l'attività paterna di cambiavalute - in realtà di prestadenaro - e intrapresero una comune attività che li vedeva impegnati - con beni indivisi e in società - nel settore dei pannilana. Si veda a questo proposito quanto scritto da Maurizio d'Arcano Grattoni (D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 124). Come risulta dall'albero genealogico realizzato da Enrico del Torso, Pietro Vanni, nel 1365, possedeva una bottega in borgo Poscolle e, intorno al 1437, i fratelli Filippo e Giacomo avevano una bottega di panni e tele. Inoltre, dalla divisione di case del 1532, dai

impegnati in attività lavorative ma, in genere, esprimono un diverso significato: come nel caso di un gruppo di tavolette (**fig. 53 - fig. 56** a p. 215) probabilmente da assegnare alla bottega del Bombelli, vista la stretta somiglianza che emerge con la serie conservata al Museo civico di Crema³²², che recentemente ho rintracciato - parte in collezione privata, parte ancora sul mercato antiquario - e dove, infatti, le attività rappresentate costituiscono l'allegoria dei mesi, come è evidente dalla lettura dei *tituli* in esse presenti.

Le pettenelle di questi quattro cicli friulani sono caratterizzate da una rigorosa organizzazione dello spazio, resa possibile dalla scelta di alleggerire le scene che qui, a differenza di quelle di Pordenone [cat. 1-2], ruotano attorno a uno o al massimo due protagonisti, inseriti in un paesaggio costituito da una prato, molto spesso limitato da una coppia di alberi posti alle estremità. In questo modo le figure sono più grandi ed è possibile concentrarsi maggiormente sui particolari, che assumono un valore fondamentale, soprattutto nella definizione delle armature, delle vesti e degli strumenti musicali che, come si vedrà poi, permettono anche di avanzare ipotesi sull'identità degli artisti che le hanno realizzate. Dettagli grazie ai quali gli autori riescono a rendere anche la consistenza materica e le caratteristiche proprie dei tessuti, come nei padiglioni rappresentati in due pettenelle del ciclo Vanni degli Onesti (il primo sotto il quale stanno un suonatore di salterio e una suonatrice di arpa³²³, il secondo ove una fanciulla

memoriali e dai registri contabili emerge come i Vanni possedessero altre botteghe, date in affitto a merciai e artigiani. Oltre a commerciare tessuti e ad affittare locali, i Vanni tenevano anche un banco di prestiti. Già Pietro esercitava il mestiere di cambiavalute e così anche i figli Filippo e Giacomo. Quest'ultimo viene definito espressamente *campsor* nel proprio testamento redatto dal notaio Matteo Clapiceo nel 1449: «ser Jacobus campsor olim honorabilis viri ser Petri Vuanni de Florentia» (*Testamentum ser Jacobi* 1449, f. 147^r). Anche l'esame dell'inventario di Filippo conferma questa attività: sono elencati prestiti non considerevoli e non sempre di somme di denaro, consistendo anche di derrate alimentari e prodotti di altra natura. L'elenco è suddiviso in differenti sezioni e comprende crediti personali di Filippo, crediti comuni fra questi e Giacomo, crediti comuni della società. Ulteriori notizie sulle attività esercitate dai Vanni ci vengono fornite da Antonio Battistella il quale attribuisce a Bartolomeo Vanni l'attività di orefice: «Bartolomeo orefice, figlio del fu Pietro banchiere» (BATTISTELLA 1898, p. 233). Nella decorazione dei soffitti dell'edificio nel quale, al piano terreno, aveva sede l'attività commerciale dei Vanni si tenta quindi di coniugare da un lato la realtà fattuale, ossia la dimensione imprenditoriale, dall'altro le aspirazioni sociali della famiglia, veicolate dalla rappresentazione degli ideali cortesi propri di quel mondo aristocratico al quale i Vanni probabilmente desideravano partecipare.

³²² Si veda COLOMBETTI 1995; CESERANI ERMENTINI 2006, p. 356.

³²³ Coppia che Maurizio d'Arcano Grattoni (D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 131) propone di identificare con i proprietari della dimora, giacché nell'inventario della dimora, redatto contestualmente alla realizzazione del soffitto, sono appunto menzionati un'arpa e un salterio.

aiuta un uomo d'arme a indossare o a togliersi l'armatura), entrambi decorati e foderati internamente di pelliccia, preziosità attraverso le quali si vuole suggerire un contesto di lusso e agiatezza.

È soprattutto dall'esame di questi particolari che si intuisce come molto probabilmente siano più di uno gli artisti impegnati in questa impresa decorativa, come del resto era prassi comune in tale tipo di produzione (si veda quanto già detto alla nota 68). Artisti che non sono tutti dotati delle stesse capacità: non è pensabile, infatti, che l'autore del cavaliere raffigurato nella pettenella a **fig. 186** a p. 248 sia lo stesso che ne ha poi disegnato il cavallo. È evidente infatti lo scarto qualitativo: se il giovane colpisce positivamente per i particolari delle vesti - si noti il cappello di pelliccia e soprattutto la veste di azzurro tenue - e per la dolcezza dello sguardo, non altrettanto avviene per il cavallo, decisamente goffo e rigido.

Se, come detto, l'esame delle pettenelle permette di individuare nella cultura figurativa del Gotico-cortese l'ambiente alla base dei cicli, dal confronto con altri *media* è possibile individuare elementi che meglio aiutano a comprendere le scelte figurative e le soluzioni adottate. In area friulana, significative concordanze si rivelano con le tavole del beato Bertrando nel duomo di Udine, soprattutto nella resa dei cavalli e dei loro fornimenti, «tanto da far pensare che nelle due opere gli stessi mezzi espressivi vengano adeguati al diverso genere della figurazione»³²⁴. Soprattutto nel caso delle pettenelle a **fig. 167** a p. 245, **fig. 172** a p. 246 e **fig. 174** a p. 246 sono presenti soggetti che sono analoghi a quelli delle illustrazioni del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi di Premariacco³²⁵ (**fig. 123** a p. 227), dell'inizio del secolo XV³²⁶. Non solo la costruzione

³²⁴ NOSELLA 1993, p. 110.

³²⁵ Fiore dei Liberi, nato a Cividale del Friuli nella seconda metà del Trecento, fu avviato fin dall'adolescenza al mestiere delle armi. Protagonista di numerose sfide da cui uscì sempre vincitore, prestò servizio come maestro d'armi presso i più famosi capitani e condottieri del suo tempo. Famoso per la sua abilità nell'insegnare tutte le forme di combattimento, sia a piedi che a cavallo, soggiornò in numerose corti italiane: presso i Visconti, i Carraresi e gli Estensi. Fu proprio per Niccolò III d'Este che scrisse il *Flos duellatorum*, un testo miniato dipinto da artisti della scuola di Altichiero, nel quale condensò tutte le tecniche marziali da lui insegnate e che può considerarsi ancora oggi uno dei trattati più antichi ed esaurienti finora pervenuti (per un'analisi delle tecniche di combattimento presenti nel *Flos duellatorum* si veda MALIPIERO 2006).

³²⁶ Maria Nosella aveva già notato come, nel caso del soffitto di Venzone, «un'assoluta preminenza hanno le rappresentazioni dei cavalli che saldano questi eccezionali quadretti d'autore - in un intricato nodo tutto da sciogliere - alle illustrazioni del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi di Premariacco» (NOSELLA 1988-89, p. 109). Tuttavia, nel caso delle pettenelle di Venzone, la relazione con il manoscritto si limita alla

delle scene ma anche le posizioni e i gesti dei cavalieri sono ripresi in modo quasi identico: pure se tale somiglianza può essere giustificata con una standardizzazione degli esercizi di combattimento e quindi dei movimenti, tuttavia sembra quasi che l'artista si sia ispirato a questo manoscritto³²⁷. Se consideriamo poi le pettenelle Moises, le analogie con i disegni del *Flos duellatorum* diventano ancor più stringenti: qui, infatti, in ben sette tavolette sono rappresentati scontri a piedi che riprendono gli stessi movimenti, insegnamenti e armi proposti nel manoscritto [si veda cat. 5].

Interessante anche il confronto con il *Cavaliere catafratto e armato* (**fig. 103** a p. 223), uno dei disegni a commento del trattato di Iacobus de Cessolis *De ludo scachorum* del 1441³²⁸, di pochissimi anni posteriore alle pettenelle Vanni degli Onesti, disegno realizzato forse dal pievano di Marano (Udine), prossimo quindi sia cronologicamente sia geograficamente alla realizzazione dei soffitti in esame. Colpisce immediatamente non solo la somiglianza con l'elmo indossato dal cavaliere - tipologia e forma del tutto identiche a quelli presenti nelle pettenelle Vanni degli Onesti (**fig. 104** a p. 223) - e che, proprio come in quelle, lo rendono particolare e riconoscibile, ma anche la figura del cavallo, soprattutto nel dettaglio della testa se messa in relazione con la pettenella a **fig. 185** a p. 248. Ma le affinità non si limitano solo a questi particolari: osservando l'amatura indossata dal *Cavaliere catafratto e armato* si possono scorgere altri dettagli che sono presenti anche in alcune pettenelle Vanni degli Onesti. Soprattutto la somiglianza delle protezioni delle mani e degli arti inferiori (**fig. 104** a p. 223) non può essere spiegata solamente con la diffusione all'epoca di quelle particolari tipologie di

preminenza assunta dalle scene a cavallo, scene che non presentano però esercizi di combattimento, come invece accade nei cicli Vanni degli Onesti e Moises, la cui relazione risulta quindi essere più diretta.

³²⁷ La somiglianza nel rappresentare gli esercizi di addestramento può trovare giustificazione nell'ipotesi che in entrambi i casi ci si sia ispirati al dato reale, nel senso che entrambi gli autori si siano basati su esercizi che effettivamente avevano avuto modo di osservare. Se questo è vero nel caso del manoscritto, elaborato da un maestro di scherma, nel caso invece delle pettenelle sembra essere più probabile che il pittore si sia ispirato ad un manuale, forse proprio a quello di Fiore dei Liberi, in quanto il tipo di esercizi e soprattutto il modo di rappresentarli denunciano una stretta dipendenza dal *Flos duellatorum* che non può essere casuale. Non solo gli esercizi, dunque, sono gli stessi, ma anche l'angolo di visuale e la posizione dei duellanti e dei cavalli riprendono quelle proposte dal manoscritto.

³²⁸ Parte del codice miscelaneo conservato a San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 182, ff. 67-93. La data di esecuzione si ricava dall'*explicit* di f. 91: «Per me Marcum Tatus de Pola plebanum Marani. 1441. indictione 4. die vero. 15. mensis augusti. Marani» (*Miniatura in Friuli* 1985, p. 122). Secondo Giuseppe Bergamini, è plausibile una attribuzione dei disegni del manoscritto al pievano di Marano, pure se non risulta essere stato decoratore o miniatore (*Miniatura in Friuli* 1985, p. 123).

protezione (manopole a mittene e scarpe a lame a punta di lancia), ma probabilmente sono ispirate a un comune modello in campo figurativo.

Come già detto, nelle pettenelle si rincorrono scene di corteggiamenti, svaghi (piccoli concerti campestri, per esempio), scene di caccia, giostre ed esercizi di combattimento resi con linea guizzante - come le sinuosità delle ramificazioni vegetali degli alberi - e che costituiscono alcuni fra i caratteri distintivi espressi dal linguaggio figurativo 'internazionale'. Scene che ricordano quelle nei prati erbosi degli affreschi di Torre Aquila a Trento ma anche quelle delle dimore signorili lombarde, come nel Castello Castiglioni di Masnago e nel Casino Borromeo di Oreno. Con quest'ultimo i soffitti in esame partecipano a una stessa resa fiabesca della natura, che si esprime soprattutto nella rappresentazione di prati erbosi e alberelli, e nell'attenzione data alla descrizione degli animali.

Negli affreschi del casino Borromeo, tra le altre scene, è presente la caccia all'orso, motivo piuttosto raro (presente per esempio negli affreschi di torre Aquila a Trento) e che, secondo Maria Nosella³²⁹, troviamo rappresentato anche nel soffitto Moises di Udine (**fig. 95** a p. 220). Tuttavia, a mio parere, nella pettenella non è rappresentata una caccia, in quanto la dama sembrerebbe piuttosto abbracciare, proteggendolo, un orso aggredito da un cane, come emerge dal confronto con un cassone (metà XV secolo) conservato al Musée des Beaux-Arts di Tours (**fig. 96**). Potrebbe invece tradurre, adattandola alla protagonista femminile, un'iconografia attestata, per esempio, in un affresco nella *Sala di Amore* a Castel Pietra (Calliano, Tn) - realizzato tra il 1465 e il 1469 - in cui viene rappresentato il *Gioco del fanciullo con l'orso*³³⁰ (**fig. 97**). Una scena del tutto simile compare anche in una pettenella quattrocentesca di un soffitto in rue des Infirmières ad Avignone³³¹ (**fig. 98**). Il fatto poi che lo stemma Moises (**fig. 94**) sia sorretto da due orsi (**fig. 93**), probabilmente in riferimento a vicende o tradizioni famigliari, sembrerebbe escludere del tutto l'ipotesi di una scena di caccia e, nel contempo, testimonierebbe ancora una volta - come nel caso del soffitto Vanni degli Onesti - sia un diretto intervento della committenza sia un preciso programma iconografico alla base della decorazione dei soffitti teso a esaltare

³²⁹ NOSELLA 1988-1989, p. 178.

³³⁰ RASMO 1980, p. 208 e fig. 221; RASMO 1987, p. 102 e fig. 135 a p. 104; SPADA PINTARELLI & MURA 2002.

³³¹ GUYONNET 2011, fig. 4 a p. 24.

storia e ambizioni famigliari. Una ‘vera’ caccia all’orso è invece rappresentata in due pettenelle Bront (**fig. 210**; **fig. 211** a p. 253).

Nel caso del Castello Castiglioni di Masnago (Varese) si impone il confronto soprattutto con il ciclo della sala terrena (Sala A, ‘Degli Svaghi’): sulle pareti sono figurate scene di caccia col falco - la partenza di una nobile coppia di cavalieri - e scene di costume, costituite da gruppi di dame in una barca che conversano, remano, giocano ai tarocchi, cavalieri in un giardino verso i quali accorre un servo con un boccale in mano e, infine, nella parete centrale, sotto un prezioso padiglione, la figura di una suonatrice (**fig. 113**, **fig. 114** a p. 225).

Ma è al lavoro del Pisanello che i responsabili dell’esecuzione dei nostri soffitti sembrano ispirarsi maggiormente. Infatti, non solo il soggetto e l’attenzione al dato reale - che si manifesta soprattutto nella descrizione delle armature e delle armi - è vicino al suo lavoro, ma la sua influenza si avverte anche in alcuni dettagli, che sembrano vere e proprie citazioni: come nella rappresentazione di un cane (soffitto Vanni degli Onesti) al quale, nella particolare e insolita posizione soprattutto, si può affiancare quello presente in un disegno ora conservato al Louvre³³² (**fig. 105**, **fig. 106** a p. 224), o come nella scena di vestizione al riparo di una tenda realizzata nella residenza Gonzaga a Mantova (**fig. 117**, **fig. 118** a p. 226). Restando in ambito veronese, si possono proporre confronti con altri disegni. Nella scena di lotta contro un drago, sempre del ciclo Vanni degli Onesti, un cavaliere presenta una capigliatura morbida a riccioli la cui modellazione ricorda quella di uno studio di testa di Stefano da Verona³³³ (**fig. 107**, **fig. 108** a p. 224). Un altro disegno, sempre di Stefano da Verona, che ha decisi punti di contatto con scene rappresentate nelle pettenelle è il *Combattimento di quattro cavalieri*³³⁴ (**fig. 119**, **fig. 120** a p. 227) e un confronto è possibile anche con un

³³² Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento di Arti grafiche, inv. 2595^v.

³³³ Stefano da Verona, *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, n. 4147 (*Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 3). Stefano da Verona o da Zevio (circa 1379-1438) è stato un pittore attivo a Verona tra il XIV e il XV secolo. Figlio del pittore francese Jean d’Arbois, ebbe verosimilmente formazione artistica pavese, nell’*atelier* dei miniatori viscontei. Fu influenzato da Michelino da Besozzo, come appare da confronti come quello con la *Madonna del roseto* (1420 circa; *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 92-93), oggi al Museo di Castelvechio a Verona e a lungo attribuito a Stefano. Dopo aver vissuto anche a Padova e a Verona, dove frequentò il Pisanello, si affermò come esponente del Gotico internazionale, con opere di grande raffinatezza lineare, come l’*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Brera.

³³⁴ Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, n. 1345 (*Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 4).

disegno, sempre di area veronese³³⁵, nel quale è presente un cavaliere sprovvisto di elmo e di cui riprende la folta capigliatura a riccioli (**fig. 115, fig. 116** a p. 226).

Anche le scene guerresche delle pettenelle Moises trovano un riscontro iconografico in un disegno di ambito veronese dal ‘sapore pisanelliano’³³⁶ (**fig. 121, fig. 122** a p. 227) oltre che in una miniatura del *Theatrum Sanitatis* di Giovannino de’ Grassi³³⁷ (**fig. 124, fig. 125** a p. 228). Se da un lato si possono cogliere influenze riconducibili all’area veneta, non di meno si avvertono assonanze con quella lombarda - soprattutto con la bottega bembesca - e che emergono con maggiore decisione dal confronto con i tarocchi appartenuti a nobili famiglie lombarde (Visconti, Sforza e Colleoni)³³⁸. In essi ricorre infatti la stessa tipologia di armatura e perfino l’adozione della particolare protezione della spalla sinistra nella quale la buffa assume la caratteristica forma ‘a rotella’ (**fig. 126** a p. 229).

In base a considerazioni stilistiche, che investono soprattutto la tipologia degli abiti, è possibile ipotizzare come i cicli qui considerati siano stati realizzati tra il secondo e il quinto decennio del Quattrocento³³⁹, mentre dall’analisi degli armamenti difensivi è possibile circoscrivere ulteriormente, ma solo nel caso dei soffitti Vanni degli Onesti e Moises, l’ambito cronologico tra il terzo e il quarto decennio.

³³⁵ Pittore veronese, *Guerriero a cavallo*, metà del XV secolo, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, n. 1350; *Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 17.

³³⁶ Pittore veronese, *Scena di duello*, metà del XV secolo, Venezia, Fondazione Cini, collezione Lugt, n. 1347^v (*Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 19).

³³⁷ Giovannino de’ Grassi, *Theatrum Sanitatis*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, f. 185^v, seconda metà del XIV secolo.

³³⁸ I mazzi Visconti-Sforza risalgono al XV secolo. In particolare il mazzo Cary-Yale, o Visconti di Modrone, prende il nome dalla collezione di carte da gioco storiche della famiglia Cary, confluita nel 1967 nella Biblioteca Beinecke dell’Università di Yale. Giordano Berti lo data con certezza al periodo 1442-1447, in quanto il seme di denari mostra ora il *recto* ora il *verso* del fiorino d’oro fatto coniare dal duca di Milano Filippo Maria Visconti nel 1442 e rimasto in uso fino al 1447, anno della morte del duca (BERTI 2007). Il mazzo Brera-Brambilla è così chiamato in quanto fu Giovanni Brambilla ad acquistare le carte a Venezia nell’anno 1900. Dal 1971 il mazzo è di proprietà della Pinacoteca di Brera. Pare che questo mazzo sia stato commissionato da Francesco Sforza a Bonifacio Bembo nel 1463. Il mazzo Pierpont-Morgan, detto anche Colleoni-Baglioni o di Francesco Sforza, risale al 1451 circa; di 74 carte superstiti, 35 si trovano nella Biblioteca Pierpont-Morgan di New York, 26 presso l’Accademia Carrara a Bergamo e 13 fanno parte della collezione privata della famiglia Colleoni di Bergamo.

³³⁹ D’ARCANO GRATTONI 1996, p. 15; COZZI 1999, p. 128; GUERZI 2008, p. 45; D’ARCANO GRATTONI 2010, p. 130; MARTIN 2013.

A differenza dei cicli pordenonesi che, come già detto, sono caratterizzati da intenti narrativi e nella realizzazione dei quali non viene posta particolare attenzione alla descrizione dei dettagli, nei nuclei in esame si vuole rappresentare un mondo idealizzato attraverso l'esaltazione del lusso, della varietà e delle consuetudini colte e raffinate - piccoli concerti, cacce, tornei - proprie delle classi superiori. Non uno o più racconti intrecciati, ma singole scene nelle quali il contesto di lusso e agiatezza viene veicolato soprattutto attraverso la resa dettagliata di abiti raffinati e 'alla moda', di armi e armature lucenti e di preziosi strumenti musicali.

Abiti

Le pettenelle in esame sono caratterizzate da una estrema varietà e ricchezza di vesti e acconciature: queste, infatti, rappresentano per l'epoca simboli di *status* fondamentali e irrinunciabili e sono elementi primari nell'ostentazione del lusso. Qui inoltre, rispetto alle tavolette pordenonesi, a una maggiore perizia pittorica degli esecutori fanno seguito scene in cui i personaggi indossano abiti molto più lussuosi, realizzati con stoffe preziose e spesso ornati di pelliccia, calzamaglie bicolori, copricapi imponenti e acconciature elaborate.

Copricapo ampi e preziosi come quello raffigurato in una pettenella di casa Bront (**fig. 127** a p. 230) dove si assiste a una caccia con falco e in cui una dama a cavallo è affiancata dal suo cane: un copricapo grande, tondeggiante e disseminato di perle. Si tratta di un 'balzo', ossia una sorta di cercine di stoffa imbottita, intrecciato da nastri e arricchito da perle, spesso anche preziose: un accessorio che, pure se in uso già dal tardo Trecento, entrò pienamente in voga solo nel secolo successivo³⁴⁰ e che, costituito inizialmente da un cerchio di ridotte dimensioni, andò gonfiandosi fino a raggiungere dimensioni notevoli come è possibile osservare, per esempio, nei tarocchi Borromeo³⁴¹. Sempre in questa pettenella è presente un dettaglio importante, utile per comprendere sia l'assoluta precisione e l'aderenza al dato reale sia la volontà di rappresentare un mondo agiato e raffinato che caratterizza queste tavolette: la donna, infatti, è vestita di

³⁴⁰ MUZZARELLI 1999, p. 34.

³⁴¹ PICCOLO PACI 2004, I, p. 225. Tra Quattro e Cinquecento il balzo sarà affiancato dalla 'capigliara'. Ancora più ingombrante e preziosa, era più schiacciata del balzo, si veda LEVI PISETZKY 1995, pp. 219-220; PICCOLO PACI 2004, II, p. 63

due strati costituiti, come prevedeva la ‘moda’ del tempo, da un primo indumento stretto sotto il seno, fluente sulle gambe e con due vistosi risvolti rosso brillante sulle maniche - la ‘pellanda’ (in francese *houppelande*)³⁴² - che ne copre uno sottostante, abilmente suggerito solo dalle maniche verdi e atillate che coprono le braccia fino al polso, la ‘zupa’³⁴³. Maniche che qui sembrano essere rivoltate lasciando così vedere la preziosa fodera interna, che poteva essere di seta come di pelliccia pregiata. La cacciatrice, inoltre, ha la mano destra coperta da un guanto - indossato per proteggerla: qui, infatti, si poserà il falco - presumibilmente di pelle bianca e caratterizzato da una manopola svasata e pendente, uno fra i tipi più raffinati del tempo.

Da questi particolari emerge così l’assoluta perizia degli artisti responsabili della loro realizzazione: infatti, nonostante lo spazio assai ridotto e i tempi stretti di esecuzione, questi si concentrano su dettagli che risultano ancora più stupefacenti perché non indispensabili vista la collocazione della tavoletta, lontana dall’osservatore e scarsamente illuminata. Anche lo *status* del committente è manifestato in modo inequivocabile: pure se vestire a strati era, infatti, un’abitudine comune e trasversale per difendersi meglio dal freddo, per le classi agiate rappresentava, tuttavia, un’ulteriore occasione per dichiarare il proprio rango, ostentando la propria ricchezza «con un noncurante sciupio di stoffe»³⁴⁴ di colori e tessuti differenti.

In un’altra pettenella possiamo meglio apprezzare la caratterizzazione delle ampie maniche della pellanda (**fig. 128** a p. 230): pendenti, lunghissime e bordate di pelliccia. Infatti, essendo un capo invernale, questa sopraveste era in genere doppiata all’interno con pellicce pregiate che potevano essere di vaio (scoiattolo dal ventre bianco e dorso argenteo), ermellino, zibellino o ‘lupo cerviero’ (lince). Sempre qui è possibile

³⁴² LEVI PISSETZKY 1995, p. 186. Si tratta di una veste aderente al seno che, allargandosi al di sotto di questo con punto vita alto, poteva essere decorata sul petto da un gioco di pieghe della stoffa denominate ‘incannucciatura’ o ‘canne d’organo’ (Cfr. PICCOLO PACI 2004, I, pp. 229 e sgg.). Si tratta di un indumento d’uso invernale e di gusto gotico caratterizzato, nell’Italia settentrionale, da maniche lunghe e molto larghe che in Toscana diventano più strette. Nelle stagioni più miti si indossava, invece, la ‘giornea’, ampia e senza maniche, aperta ai lati per lasciar vedere la veste sottostante (LEVI PISSETZKY 1995, p. 186; MUZZARELLI 1999, pp. 35 sgg.; VITALI 2009, I, p. 202).

³⁴³ Erede della trecentesca ‘gonnella’, nella prima metà del Quattrocento la veste di sotto era detta ‘zupa’, ‘zipa’ o ‘socha’ al nord Italia, ‘camora’ o ‘gamurra’ al centro, soprattutto in Toscana (si veda LEVI PISSETZKY 1995, p. 185). Una veste che era, in genere, «sfoderata, chiusa sul petto da bottoni o lacci e con maniche lunghe, le quali nel tempo si staccarono dal corpo della veste per venir collegate a essa mediante cordelle o nastri ornati da puntalini detti ‘agugelli’», MARTIN 2013, p. 169.

³⁴⁴ MARTIN 2013, p. 169.

osservare con chiarezza anche le pieghe ornamentali - ‘a cannoncini’ - dell’indumento indossato assieme a un altro imponente balzo impreziosito da perle, di un costosissimo colore rosso scarlatta, che dava il nome a un tessuto di grande finezza e tinta brillante³⁴⁵. In altre pettenelle, in cui le dame hanno un abbigliamento del tutto simile a quello appena descritto, è presente un ulteriore elemento (**fig. 129** a p. 230): si tratta di una raffinata borsetta dall’imboccatura circolare e dalla forma svasata che pende dalla cintura. Un accessorio portato tanto dagli uomini quanto dalle donne - chiamato ‘borsa’ quando tondeggiante, ‘scarsella’ nel caso fosse stato di forma quadrata - e che poteva essere assai prezioso: in seta o velluto, con ricami d’oro e perle, e decorato da frange o nappine, definite - a seconda del taglio e degli ornamenti - ‘alla francese’, ‘alla tedesca’, ‘alla spagnola’³⁴⁶.

L’abbigliamento appena descritto rispecchia una fase particolare - di ‘convivenza’ - che si ebbe nel corso del Quattrocento, nel momento cioè di passaggio tra stile gotico e rinascimentale, che ci consente di stabilire una datazione piuttosto sicura e precisa. Infatti, anche dopo l’affermazione della nuova ‘moda’ rinascimentale che investe le regioni dell’Italia centrale, il Gotico restò comunque dominante nell’Europa continentale e, anche in Italia settentrionale, vi fu un periodo in cui i due diversi tipi di abiti coesistero, a volte combinandosi³⁴⁷. Gli abiti qui rappresentati seguono, infatti, la ‘moda’ in voga nella prima metà del XV secolo: quando cioè la ‘zupa’ era indossata ancora assieme a una sopravveste - mentre in seguito cominciò a essere portata sola e, perciò, a vista - e dove anche la ‘pellanda’, pur mantenendo una la linea di stampo trecentesco, è già rinascimentale, a giudicare dalla vita rialzata sotto il petto, «un’evoluzione tutta del Quattrocento»³⁴⁸. Pure la pettinatura è tipica di questo momento: più tardi, infatti, i capelli si acconceranno in maniera diversa: «intrecciandoli e avvolgendoli con nastri, coprendo poi il capo e le orecchie con un leggero velo e ornando la fronte con una collanina di perle detta ‘lenza’»³⁴⁹.

In una tavoletta (**fig. 130** a p. 230) un cavaliere, di spalle, indossa una sopravveste ampia ma corta, un paio di calze attillate e un copricapo piumato. La sopravveste è di

³⁴⁵ MUZZARELLI 1999, p. 45.

³⁴⁶ LEVI PISSETZKY 1995, p. 191.

³⁴⁷ PICCOLO PACI 2004, I, p. 205.

³⁴⁸ MARTIN 2013, p. 170.

³⁴⁹ MARTIN 2013, p. 170.

difficile identificazione: potrebbe trattarsi di una ‘pellanda’ oppure di una ‘giornea’. La prima, molto diffusa sia in Francia sia in Italia in questo periodo, è una veste ricca e ampia, ornata con pieghe ‘a canne d’organo’, che veniva portata sciolta o con cintura e nella quale le maniche - larghe e aperte - cadevano dalle spalle formando quasi due ali. Tuttavia la pellanda era in genere lunga fino ai piedi³⁵⁰: potremmo trovarci perciò in presenza di una ‘giornea’, veste corta al ginocchio e dotata anch’essa di maniche aperte, ampie e pendenti, pure non si nota il particolare che la caratterizza maggiormente, ossia l’apertura laterale.

Le calze sembrano ‘solate’, ossia dotate di suola incorporata per essere portate anche senza scarpe, e sono probabilmente in panno di lana con fodera interna in lino e agganciate con cordelle allo ‘zupone’³⁵¹: se all’inizio del XV secolo sono ancora divise l’una dall’altra, secondo l’uso due-trecentesco, alla fine del secolo verranno cucite sul retro, restando divise sul davanti, e il pube sarà coperto da un lembo di stoffa allacciato allo ‘zupone’ mediante stringhe o nastri³⁵².

In testa porta una berretta con ‘mazzocchio’, un copricapo che può essere datato al primo Quattrocento e che rappresenta l’evoluzione del trecentesco ‘cappuccio a gote’³⁵³: nel corso del secolo, infatti, il ‘mazzocchio’ aumentò di dimensioni fino a diventare un grosso cerchio imbottito da calcarsi in testa, mentre la punta posteriore del cappuccio (chiamato ‘becchetto’) e la corta falda (detta ‘foggia’) verranno annodati e sistemati a chiocciola³⁵⁴.

Una soluzione che sembrerebbe presente in un’altra pettenella (**fig. 131** a p. 230) e che confermerebbe, quindi, l’ipotesi che gli abiti rappresentati appartengano, come già detto, a un periodo di transizione. Sempre in questa tavoletta, un cavaliere, di ritorno da una caccia fruttuosa, indossa una veste corta e stretta al busto sopra una di tinta

³⁵⁰ Cfr. MUZZARELLI 1999, pp. 35-36.

³⁵¹ Si tratta di un farsetto da portare non in vista, appena sopra la camicia, Cfr. LEVI PISETZKY 1995, p. 193.

³⁵² Nel corso del Cinquecento questo lembo si evolverà nella ‘braghetta’, una specie di conchiglia, che col pretesto di coprire il sesso servirà invece a sottolinearlo, secondo un gusto che lasciava perplesse anche le donne del tempo, Cfr. LEVI PISETZKY 1995, p. 228.

³⁵³ Quest’ultimo aveva un cerchio di stoffa imbottita che poteva essere calzato in due modi: o a incorniciare l’ovale del viso oppure attorno al cranio facendo pendere da un lato il lungo ‘becchetto’ e dall’altro la corta ‘falda’.

³⁵⁴ Cfr. MARTIN 2013, pp. 170-171.

turchina³⁵⁵ e un paio di calze ‘solate’. Le maniche lunghe e attillate fanno pensare si tratti di un ‘giubbetto’ o ‘zuparello’³⁵⁶ al di sopra del quale è una ‘guarnacca’, corta e aperta sul davanti per agevolare la cavalcata, con ampi risvolti alle maniche che mostrano la fodera di pelliccia. Evoluzione della sopravveste trecentesca, la ‘guarnacca’ viene citata negli inventari della prima metà del Quattrocento come confezionata in panno di lana e foderata³⁵⁷. Tuttavia, potrebbe trattarsi anche di una ‘tunica’ foderata in pelo citata in un inventario veneziano d’inizio secolo o di una ‘veste di scarlatto’ con maniche decorate di lupo cerviero presente in una lista di indumenti del 1453³⁵⁸.

Ma è in un’altra pettenella (**fig. 132** a p. 230) che possiamo apprezzare pienamente sia l’abilità e la competenza degli artisti - che si esprimono nella descrizione dettagliata di vesti e accessori complessi - sia la volontà di rappresentare un contesto di lusso, agiatezza e benessere - reso mediante la meditata scelta di vesti e accessori costosi e ‘alla moda’ ed espresso attraverso attività e svaghi colti e raffinati - teso a celebrare lo *status* raggiunto dai committenti. Qui è presente un gentiluomo che si diletta a suonare: non si tratta, infatti, di un musicista professionista, come dimostrano la ricchezza e la particolarità dell’abbigliamento. Indossa un copricapo imponente, formato da una calotta alta e rigida con bordura - entrambe verosimilmente in feltro - su cui sono innestati - sui due lati anteriore e posteriore - pannelli decorati a motivi floreali: un tipo che ricorda molto quelli di Piero della Francesca. La sopravveste verde sembrerebbe essere una ‘pellanda’ con ampie maniche ‘ad ala’ - molto raffinate in quanto «intagliate a fogliame» secondo «una finezza sartoriale molto apprezzata all’epoca»³⁵⁹ - con taglio ‘a còmeo’ o ‘a gozzo’ da cui spuntano quelle dell’abito sottostante, non più tubolari ma rigonfie. Un taglio in voga all’inizio del Quattrocento ma che già a metà secolo verrà sostituito da una forma delle maniche «gonfia e ampia fino al gomito e attillata di lì al polso»³⁶⁰. Completa l’abito del gentiluomo un dettaglio

³⁵⁵ Il turchino non indica solo un colore ma anche un tipo di tessuto molto in voga, pure se nel caso specifico dello ‘zuparello’ erano più usati drappi di ‘pignolato’ (lana mista a canapa), seta, velluto o cuoio, si veda MUZZARELLI 1999, pp. 35-36.

³⁵⁶ Un indumento corto a volte confuso con lo ‘zupone’ o ‘farsetto’. Quest’ultimo è tuttavia considerato un capo intimo mentre lo zuparello può essere ‘a vista’, Cfr. MARTIN 2013, p. 171.

³⁵⁷ A Venezia, per esempio, compare sia in un inventario del 1404 sia in uno di cinquant’anni più tardi, Cfr. MUZZARELLI 1999, pp. 49, 52.

³⁵⁸ Si veda MUZZARELLI 1999, p. 49; MARTIN 2013, p. 171.

³⁵⁹ MARTIN 2013, p. 172.

³⁶⁰ MARTIN 2013, p. 172.

ancora una volta assai pregiato: indossa, infatti, calze ‘solate’ di un rosso vivo e brillante, il colore più costoso e raffinato dell’epoca³⁶¹.

L’abbigliamento, come già detto, era segno fondamentale di *status* sociale. Le differenze tra le classi erano notevoli e si estrinsecavano nella qualità, quantità, raffinatezza e decoro delle vesti: se la disponibilità nelle classi inferiori era necessariamente limitata a pochi capi, quelle superiori, al contrario, potevano disporre di abiti più costosi, di fogge e generi diversi e nei colori più ‘alla moda’. Queste ultime, infatti, potevano permettersi sia tessuti più pregiati sia la possibilità di arricchirli con inserti decorativi preziosi e, inoltre, coordinarli con accessori di particolare raffinatezza quali borse e cinture di lusso, copricapi e calzature variopinte³⁶². I colori più usati a questo scopo erano il viola e alcune tinte di rosso, il blu e il nero, tintura particolarmente costosa giacché difficile da ottenere³⁶³. I blu, e in generale gli azzurri, divennero colori molto ambiti, in particolare nei secoli finali del Medioevo, giacché associati al manto della Vergine³⁶⁴, così come emerge anche dalla lettura di inventari udinesi dove «il riferimento al colore azzurro compare abbastanza frequentemente, sia come tinta per i pannilana, sia in gomitoli di filo»³⁶⁵. Se negli inventari udinesi riferibili a personaggi di estrazione modesta i capi di abbigliamento registrati sono pochi così come scarse sono le tipologie³⁶⁶ - spesso del tipo usato per proteggersi dalle intemperie

³⁶¹ LEVI PISETZKY 1995, p. 198.

³⁶² *Mobilia et stabilia* 1989, p. 91.

³⁶³ Il primo si distingueva in *morellus*, un viola scuro, e *paonacius*, rosso tendente al violaceo (Cfr. MUZZARELLI 1999, p. 358). Il rosso, usato ampiamente sia per le vesti sia per gli accessori, era il colore per antonomasia, simbolo di distinzione sociale e molto apprezzato dalle classi più agiate (Cfr. MUZZARELLI 1999, pp. 161-162).

³⁶⁴ «L’azzurro era il colore dominante nell’ambito dei ‘fornimenti’ da letto e molto usato per vesti e complementi: dagli ultimi secoli del Medioevo il blu scuro e intenso divenne invece la tinta più ambita», MUZZARELLI 1999, p. 160. Infatti, secondo Michel Pastoureau, il blu - dopo secoli di connotazione ‘barbarica’ in quanto ritenuto colore tipico di quei popoli - a partire dal XIII secolo divenne il colore del manto della Vergine e di quello del re e, quindi, uno dei colori più richiesti e apprezzati tanto da entrare in concorrenza con il rosso (Cfr. PASTOUREAU 1987, p. 21). Il nero era difficile da ottenere poiché «le sostanze che consentivano di arrivare al nero andavano applicate a tessuti che avessero già ricevuto una tinta di base azzurra o fulva. Proprio per questo suo essere una tinta difficile, sottoposta a controlli speciali, il nero si affermò alla fine del Medioevo come colore assai pregiato e in grado quindi di rappresentare la massima pompa nell’abbigliamento cerimoniale», MUZZARELLI 1999, p. 164.

³⁶⁵ SGUAZZIN 2013-14, nota 1052 a p. 160.

³⁶⁶ Vengono indicate soprattutto sopravvesti, come le *duploides* (ampi mantelli in stoffa pesante a volte con bavero, spesso con cintura che venivano indossati avvolgendoli doppiamente - da qui il nome - alla persona), ‘gabani’ (sopravvesti ampie e con maniche), pellicce, *vestes* e ‘giornee’. Della prima si trovano, per esempio, due esemplari in casa del pellicciaio Antonio: «Unam duploidem tritam, item unam

- e quasi assenti i copricapi³⁶⁷, il guardaroba delle classi superiori era decisamente meglio fornito, più composito e qualitativamente migliore: la materia prima, infatti, era preziosa e spesso con guarnizioni anche di colori diversi. Negli elenchi compaiono così *duploides* di panni variopinti o di velluti tinti con rossi intensi³⁶⁸; *vestes* di panno o camoscio foderate di pelle e pelliccia³⁶⁹; ‘guarnacche’, ‘giornee’ e, infine, ‘gabani’ tinti di verde, nero, rosso o azzurro³⁷⁰. Molti e variegati anche gli accessori e gli ornamenti: cordini e ghirlande per il capo usati dalle donne (‘serti’, *strecedoriae*, *frinelli* e *caudae*) realizzati con materiali di pregio e arricchiti con perle e pietre preziose³⁷¹; cinture e borse (*bursa* o ‘tascha’)³⁷². Si tratta quindi di capi assai preziosi: esemplare in questo senso la ricca veste descritta nell’elenco che segue l’inventario di Alvise di Montegnacco: «Unam vestem coloris morelli fultam doplono ad gullam, botonatura straforata ad manicas et doplono varo ad pedes ac argento deaurato laborato in stelis»³⁷³.

Strumenti musicali

La musica rappresentava un momento di svago prediletto per le classi superiori e, infatti, nei cicli in esame gli strumenti musicali sono presenti in ben tredici pettenelle³⁷⁴, in scene con uno o due protagonisti. In totale sono rappresentati così ventitré elementi, un numero consistente, tutti descritti con competenza e precisione, in ogni dettaglio e con

duploidem de berchando tritam», *Inventario di Antonio pellicciaio* 1430, c. 137^v. Nei beni dell’oste Pietro è registrata, invece, una pelliccia d’agnello appartenuta alla moglie defunta e un «gabanum de mostevaler» (panno di colore grigio proveniente da Moustierviller, città della Normandia, cfr. MUZZARELLI 1999, p. 358), *Inventario di Pietro oste* 1437, c. 222^r. Oltre alle sopravvesti, sono ricordati, entrambi nell’*Inventario di Daniele sarto* 1437, c. 228^r, ‘grimali’ (grembiuli femminili d’uso domestico) e ‘camisie’ (un intimo semplice di tessuto non tinto, cfr. *Mobilia et stabilia* 1989, p. 92).

³⁶⁷ In genere *bireta* e *caputei*: i primi erano di panno e di pelle, i secondi - una sorta di cappucci - erano in panno, si veda *Mobilia et stabilia* 1989, p. 93.

³⁶⁸ *Inventario Vanni degli Onesti* 1437, c. 232^r.

³⁶⁹ A volte confezionati con tessuti ricercati come il ‘ciambellotto’ (*Inventario di donna Culussia* 1430, c. 139^v), un «tessuto serico pesante usato per confezionare mantelli. Il nome deriva dal cambellotto, originariamente tessuto fatto con peli di cammello, poi di capra. Il nome poteva designare anche tessuto di lana, per lo più variopinto», MUZZARELLI 1999, p. 354.

³⁷⁰ *Inventario Montegnacco* s.d., c. 295^r.

³⁷¹ Si veda *Mobilia et stabilia* 1989, pp. 146-147.

³⁷² Si veda SGUAZZIN 2013-14, nota 1078 a p. 163.

³⁷³ *Inventario Montegnacco* s.d., c. 296^r.

³⁷⁴ In tre pettenelle di Venzone, in due di casa Bront, in due di palazzo Moises e in ben sei di palazzo Vanni degli Onesti.

tratti veloci e disinvolti, con lo scopo di sottolineare, probabilmente per volontà degli stessi committenti³⁷⁵, l'esistenza di una consolidata tradizione musicale domestica. Gli strumenti, infatti, sono tutti riferibili a un ambito profano e cortese³⁷⁶ e sono inseriti spesso in scene di corteggiamento, trasformando così il suonare assieme in un cerimoniale amoroso fatto anche di incontri di sguardi.

Sia il carattere realistico di queste rappresentazioni sia la volontà di illustrare una effettiva prassi musicale domestica sono testimoniate, in particolare, in una tavoletta di palazzo Vanni degli Onesti (5, **fig. 133** a p. 231) dove, al riparo di un lussuoso padiglione foderato internamente di pelliccia e sorretto da un palo centrale sul quale è posto lo stemma della famiglia, stanno un suonatore di salterio e una suonatrice d'arpa³⁷⁷, strumenti che sono stati scelti «per la loro coerenza fonica e per la possibilità di equilibrio nell'eseguire musica a più voci»³⁷⁸. Il primo tiene correttamente lo strumento - dalla forma polilobata e con due rose sul piano armonico - in grembo e in posizione quasi verticale, con la parte superiore appoggiata al petto, suonandolo con entrambe le mani e pizzicando direttamente le corde. I salteri sono strumenti a corde tese su una cassetta che può avere diverse sagome³⁷⁹ e potevano essere suonati a pizzico, come in questo caso, o a percussione con lunghe bacchette o martelletti, come invece si può osservare in un'altra pettenella dello stesso ciclo (1, **fig. 133**, si veda più

³⁷⁵ Secondo Paolo Zerbinatti, che ha analizzato nel dettaglio gli esemplari raffigurati, la «varietà di strumenti e il loro preciso accoppiamento sottraggono le scene raffigurate alla rappresentazione di genere o di maniera, quindi riflettono [...] un'attenta specificazione individuale della committenza», ZERBINATTI 2013, p. 183.

³⁷⁶ Per quanto riguarda la diffusione della musica profana in Friuli si veda ZERBINATTI 1996b, pp. 186-187.

³⁷⁷ Le arpe sono cordofoni composti. Oltre alla cassa armonica, possiedono una parte che si chiama modiglione; le corde sono infisse da un lato nella cassa e dall'altro nel modiglione (VAN DER MEER 1993, p. 134). L'arpa europea, inoltre, è caratterizzata dall'aggiunta della colonna che le fa assumere la tipica forma triangolare o a cornice, si veda *Antichi strumenti musicali* 1982, p. 210 e VAN DER MEER 1993, p. 134. L'arpa medievale è di piccole dimensioni e ha avuto uno sviluppo ininterrotto. Dalle forme più antiche, semplici come le arpe irlandesi del VI secolo, a quelle più complesse caratterizzate da uno sviluppo delle dimensioni e del numero delle corde. L'arpa è stata utilizzata per tutto il Medioevo e «per ogni tipo di musica 'bassa' e in particolare per accompagnare il canto dei singoli esecutori; insieme con altri strumenti, sia a pizzico che ad arco che fiati, compare sistematicamente nel *Concentus Angelorum*», ZERBINATTI 1996a, p. 308. In Friuli è documentata a partire dall'inizio del Duecento, in una miniatura del *Salterio di santa Elisabetta* (ZERBINATTI 1985a, p. 34) dove appare nella forma romanica, con «cassa piuttosto larga, otto corde, colonna ornata da anelli di rinforzo», ZERBINATTI 1996a, p. 308.

³⁷⁸ ZERBINATTI 2013, p. 188.

³⁷⁹ Le casse dei salteri possono avere, infatti, forme diverse: triangolare, rettangolare, a trapezio isoscele o rettangolo; si veda VAN DER MEER 1993, p. 88 e ZERBINATTI 1996a, p. 308.

avanti per la descrizione)³⁸⁰. La volontà di descrivere un momento aulico e raffinato sottolineando così ancora una volta lo *status* sociale raggiunto dai committenti è evidente anche dalla scelta dello strumento. Il salterio, infatti, ha avuto, almeno fino alla fine del Rinascimento, un impiego musicale prevalentemente colto³⁸¹. La dama suona - con le dita aperte per 'toccare' più corde contemporaneamente - una preziosa arpa gotica con colonna curva e mensola intagliata a testa zoomorfa³⁸². La forma gotica è documentata in molte immagini d'ambito friulano fra le quali, per esempio, quella raffigurata da Giovanni de' Cramariis in un *Graduale* spilimberghese. «un'arpa di normali dimensioni a dieci corde suonata con entrambe le mani (esecuzione polifonica): la colonna è curva e sagomata, la cassa stretta e leggermente arcuata»³⁸³. Arpe di transizione - in cui «sono unite una cassa armonica da viella, una struttura da arpa con molte corde e una seconda tavola armonica, ortogonale alla prima, da salterio»³⁸⁴ - sono raffigurate nell'affresco della cappella del Gonfalone nel duomo di Venzone attribuito ad Antonio Baietto e Domenico Lu Domine. Tornando alla pettenella in esame, Maurizio d'Arcano Grattoni ha per primo proposto di identificare la coppia di suonatori con i proprietari della dimora, giacché nell'inventario dell'abitazione, redatto contestualmente alla realizzazione del soffitto, sono appunto menzionati un'arpa e un salterio³⁸⁵: il fatto che al centro, tra i suonatori, si trovi lo stemma Vanni e la testimonianza documentaria del possesso da parte della famiglia degli strumenti dipinti confermerebbe, quindi, sia la scelta di rappresentare una scena reale sia il ruolo attivo svolto dalla committenza nelle scelte iconografiche.

Le capacità degli artisti e l'attenzione al dato reale sono evidenti dall'analisi di queste tredici pettenelle, da cui emerge una competenza specifica in materia di

³⁸⁰ In genere i salteri sono pizzicati, spesso con un plettro, ma in certi casi possono essere percossi con martelletti (Cfr. VAN DER MEER 1993, p. 88): «Nei paesi dell'Europa meridionale si preferiva il suono più brillante del pizzico [...]. Al nord delle Alpi lo strumento veniva generalmente suonato a percussione, donde il nome tedesco di 'Hackbrett' dal verbo *hacken* (spaccare, tritare)», *Antichi strumenti musicali* 1982, p. 172.

³⁸¹ ZERBINATTI 1996a, p. 308.

³⁸² Nel corso del XIV, approfittando della statica migliorata dell'arpa e raggiunta con l'inserimento della colonna (si veda a nota 377), nasce l'arpa 'gotica': «di forma allungata con due 'nasi' spiccati, uno all'estremità superiore della colonna, l'altro come sporgenza del modiglione al di sopra della cassa», VAN DER MEER 1993, p. 134.

³⁸³ ZERBINATTI 1996a, p. 308.

³⁸⁴ ZERBINATTI 1996a, p. 308.

³⁸⁵ MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 131.

strumenti musicali e conoscenza del loro uso. Si tratta, infatti, non solo di dipingere oggetti molto complessi e articolati e in cui ogni dettaglio ha una funzione precisa ma anche di rendere correttamente sia la posizione con la quale venivano tenuti sia il modo con cui venivano suonati.

In una pettenella del ciclo di Venzone (4, **fig. 134** a p. 232), un liutista è raffigurato seduto con la gamba destra incrociata sulla sinistra, elegantemente allungata e distesa, assumendo così una posizione perfetta per reggere lo strumento e dove anche quella delle mani sembra corretta: la sinistra ha le dita divaricate e la destra serrate a stringere un plettro³⁸⁶. La presenza di quest'ultimo particolare si rivela assai significativa in quanto fissa un preciso termine *ante quem* per la datazione giacché l'utilizzo del plettro in questo strumento si registra, infatti, solo fino alla metà del XV secolo³⁸⁷. In un'altra (3, **fig. 134** a p. 232) sono presenti due suonatori con strumenti a fiato. L'uomo, con un cialamello³⁸⁸, ha le gambe incrociate e il busto ruotato in direzione della dama con una cornamusa³⁸⁹: in entrambi i casi la posizione delle mani con cui vengono suonati è corretta. Il primo strumento è riconoscibile dall'allargamento svasato dell'estremità inferiore, il secondo è descritto in tutti i suoi elementi caratteristici, ossia sacco dell'aria, canna d'insufflazione, canna conica della melodia e quella cilindrica, più lunga e con campana finale, per la nota di bordone. Una scena in cui compaiono gli stessi strumenti è presente anche in una tavoletta proveniente da palazzo Vanni degli Onesti (6, **fig. 133** a p. 231). Il cialamello è caratterizzato qui da canneggio conico e campana raccordata mentre della zampogna si possono distinguere il sacco, la canna d'insufflazione, la singola canna di bordone e la canna del canto. In entrambi i casi, si tratta di un accoppiamento che è tipico sia di contesti pastorali sia cerimoniali sia di danza. Strumenti la cui unione «risulta fonicamente omogenea e

³⁸⁶ Il liuto è uno strumento a corde pizzicate (con le dita o con il plettro) con cassa bombata e tavola armonica piatta, dotato di rosa centrale e di tastature sul manico. Se nelle versioni medievali, più piccole, era ricavato scavando un unico blocco di legno, a partire dal XV secolo la cassa verrà costruita a doghe (Cfr. ZERBINATTI 1996a, p. 312).

³⁸⁷ ZERBINATTI 1996a, p. 312.

³⁸⁸ Il cialamello, più anticamente detto 'celimela' (BORNSTEIN 1987, p. 78) dal latino *calamus*, è uno strumento soprano e rappresenta il membro più diffuso tra le bombarde: strumenti a fiato ad ancia doppia, con canneggio conico e campana finale pronunciata, cfr. ZERBINATTI 1996a, p. 305.

³⁸⁹ Si tratta di uno strumento ad ancia a insufflazione indiretta. È dotata, infatti, di un sacco di riserva d'aria e la pressione di uscita è regolata dal braccio che comprime il sacco. È in genere provvista di una canna per il canto e una o più canne di bordone. Nel Medioevo è usata, sola o in unione con altri strumenti, principalmente per musiche di danza a carattere popolare. Si veda ZERBINATTI 1996a, p. 305.

permette di eseguire anche due melodie in qualche forma di contrappunto, sostenute dalla nota di bordone»³⁹⁰.

In due pettenelle del ciclo Bront sono presenti invece una viella (1, **fig. 134** a p. 232), un liuto e un'arpa (2, **fig. 134**). La prima, suonata con un arco corto, è a forma di '8' - con rientranze laterali, fasce evidenti e fori molto allungati - e cavigliere angolato e con manico molto lungo; ha solo tre corde, il numero minimo, potendo infatti in quest'epoca arrivare fino cinque³⁹¹. In ambito friulano la viella è documentata a partire dal 1204 (nel *Foglio d'Arcano*³⁹²) fino al XVI secolo compreso. Nel primo Quattrocento, in particolare, negli affreschi della cappella del Gonfalone nel duomo di Venzone sono raffigurate varie vielle «di grandi dimensioni con manico raccordato alla cassa dal profilo massiccio e con rientranze laterali poco accentuate»³⁹³. Il liuto ha quattro corde e anche in questo caso è suonato con un plettro. L'arpa sembra avere solo sette corde e, pur essendo piuttosto piccola, sembra possedere tutte le caratteristiche del tipo gotico: cassa, rastremata dal basso all'alto, con sezione probabilmente rettangolare, mensola a doppia ansa che si unisce a una colonna molto curva e con cui forma una punta abbastanza pronunciata. Da notare come il fatto che le attaccature superiori delle corde sembrano uscire dalla mensola per inserirsi anche nella colonna «trova riscontro in strumenti di area tedesca dello stesso secolo, anch'essi con cassa a sezione rettangolare»³⁹⁴.

Interessanti le pettenelle del ciclo Moises a Udine. Nella prima (6, **fig. 134** a p. 232) un cavaliere suona con un arco leggero una ribeca piriforme³⁹⁵ e una dama - con le dita della mano destra chiuse a suggerire l'uso di un plettro - un liuto con la stessa

³⁹⁰ ZERBINATTI 2013, p. 187.

³⁹¹ ZERBINATTI 2013, p. 186.

³⁹² La Brunelde, Fagagna, Archivio d'Arcano Grattoni, *Poppo di Tricano (Arcano) vescovo di Passau*, disegno su pergamena, 1204; sono presenti «due vielle suonate con l'arco lungo, senza rientranze laterali ma con il manico ben differenziato dalla cassa [...] sono visibili due fori oblunghi sulla tavola armonica e il cavigliere a paletta sagomato a cuore, anticipazione di quello della successiva lira da braccio rinascimentale», ZERBINATTI 1996b, p. 190.

³⁹³ ZERBINATTI 1996a, p. 311.

³⁹⁴ ZERBINATTI 2013, p. 187.

³⁹⁵ La ribeca è uno strumento ad arco a cassa piriforme, sempre scavata, di piccole dimensioni; spesso presenta un cavigliere zoomorfo o antropomorfo. Rispetto alla viella, che aveva un utilizzo generalizzato, la ribeca è utilizzata soprattutto nell'ambito della musica colta», ZERBINATTI 1996a, p. 311.

forma e forse del tipo a quattro cori³⁹⁶. In questi strumenti, infatti, sembrano evidenti influssi islamici, sia per la forma - la ribeca in particolare ha corpo e manico non distinti e vicini che la avvicinano a modelli duecenteschi derivati dal mondo islamico³⁹⁷ - sia per la posizione con quale l'uomo regge lo strumento, in verticale, appoggiato sulla coscia e completamente staccato dal corpo. In area friulana, infatti, la ribeca è documentata dal secolo XIV e conosce larga diffusione nei secoli XV e XVI, ma è sempre suonata a spalla³⁹⁸. Una posizione, invece, quella presente nelle pettenelle, che è tuttora attestata sia in area balcanica sia turca e documentata nell'iconografia medievale, per esempio in una miniatura delle *Cantigas de Santa Maria*, codice confezionato per Alfonso X il Savio, re di Castiglia e di León e datato alla metà del Duecento³⁹⁹.

La seconda pettenella (5, **fig. 134** a p. 232) risulta interessante in quanto sembrerebbe cogliere un momento preciso della prassi musicale. Qui un uomo suona uno strumento a fiato che, vista la forma cilindrica sottile e senza campana e la probabile presenza di più fori, pure se non visibili ma suggeriti dalla posizione delle mani, andrebbe identificato con un flauto dritto⁴⁰⁰. Tuttavia, sia l'imboccatura sia le guance del suonatore pongono alcuni problemi. La prima somiglia infatti a un bocchino piuttosto che a quella tipica dei flauti; le seconde sono gonfie come è previsto per alcuni strumenti a fiato ma non per il flauto, anche se, secondo Paolo Zerbinatti, «qui forse la cosa ha il significato simbolico dell'atto di soffiare»⁴⁰¹. L'uomo è accompagnato⁴⁰² da

³⁹⁶ Secondo Paolo Zerbinatti, infatti, «Le corde non sono più leggibili, ma le tracce dei cavicchi d'accordatura suggeriscono che si possa trattare di un liuto a quattro cori (cioè corde accoppiate e accordate all'unisono)», ZERBINATTI 2013, p. 185. La viella è uno strumento ad arco con fondo e tavola piatti e con profili della cassa molto vari e costituisce uno degli strumenti più importanti e di maggior fortuna del Medioevo. Grazie alle sue caratteristiche - notevole potenza sonora, possibilità di tenere bordoni contemporaneamente all'esecuzione della melodia, possibilità di eseguire semplici polifonie - viene impiegata in tutti i generi, colti e popolari, sia solo (nelle danze) sia per accompagnare il canto, cfr. ZERBINATTI 1996a, p. 310.

³⁹⁷ ZERBINATTI 2013, p. 185.

³⁹⁸ ZERBINATTI 1996a, p. 312.

³⁹⁹ ZERBINATTI 2013, p. 185.

⁴⁰⁰ Si tratta di uno strumento a fiato in cui l'aria viene spinta contro un orlo a taglio netto chiamato 'labio' e quindi messa in vortice. La lunghezza del tubo, che funziona da risonatore, definisce l'altezza del tono. I flauti dritti possono essere in legno (bosso o acero soprattutto), come nel nostro caso, o in avorio: l'imboccatura è tappata con un blocco di legno in modo da lasciare libero un canale, lungo il quale l'aria viene spinta contro il 'labio'. Si veda *Antichi strumenti musicali* 1982, p. 92; GIRODO 1991; VAN DER MEER 1993, pp. 31-32.

⁴⁰¹ ZERBINATTI 2013, p. 186.

⁴⁰² «I due strumenti hanno una buona coerenza fonica, piuttosto dolce e adatta all'uso in ambienti chiusi; uniti fra loro possono eseguire anche brani polifonici», ZERBINATTI 2013, p. 185.

una dama che suona un organo portativo del tipo ‘a torre’ o ‘a cattedrale’, così chiamato in quanto i fianchi che proteggono le file di canne sono ornati o traforati con rosette⁴⁰³. Ciò che è importante in questo caso è tuttavia l’atteggiamento della dama che sembra descrivere un momento preciso della dinamica musicale polifonica, poiché non sembra premere i tasti del suo strumento - la mano, infatti, è sollevata rispetto alla tastiera - ma piuttosto ascoltare un assolo del suo compagno, pronta però a riprendere al momento giusto la sua parte.

Anche in una pettenella dei cicli Vanni degli Onesti (1, **fig. 133** a p. 231) è presente un organo portativo suonato da una dama e anche in questo caso l’impostazione è gotica, pure se sta già emancipandosi dal tipo ‘a cattedrale’ in quanto i due fianchi sono ornati solo con motivi geometrici e non presentano più le tipiche finestre o rosette traforate. Seduto assieme alla fanciulla, su una panca elaborata, un giovane suona un salterio a percussione. Lo strumento, poco documentato in Friuli, è di forma trapezoidale e provvisto di due rose. Si può osservare la presenza di quattro ponticelli, due dei quali alti rispetto al piano armonico. Se la loro ubicazione è approssimativa, molto accurata è, invece, la descrizione delle mani che reggono le bacchette usate per percuotere le corde. Corrisponde, infatti, a una particolare posizione, usata ancor oggi in area islamica, che, bilanciandole tra il dito medio e l’indice all’altezza dell’ultima falange, permette sia una maggiore velocità di battuta sia la possibilità di colpire le corde con leggerezza e espressività⁴⁰⁴. Inoltre, pure se l’unione

⁴⁰³ Si tratta di un piccolo organo per usi profani, introdotto tra XI e XII secolo (cfr. SACHS 1980, p. 336) nel quale, in genere, la mano sinistra azionava un piccolo mantice posteriore e quella destra premeva i tasti, che potevano essere a leva o a bottoni (Cfr. ZERBINATTI 2013, p. 186).

⁴⁰⁴ Il salterio a forma trapezoidale ha origine probabilmente nell’area arabo-persiana, dove è usato forse già a partire dal XIII secolo: «ancora oggi lo strumento è suonato, percosso con martelletti, nell’Iran e nell’Iraq col nome di ‘santûr’», VAN DER MEER 1993, p. 89. Secondo Paolo Zerbini, «lo strumento in esame è, per l’epoca, piuttosto avanzato e infatti questo modello si manterrà sostanzialmente inalterato fino al Rinascimento inoltrato, per evolvere poi verso i raffinatissimi salteri veneziani del Settecento e il grande zymbalon ungherese tutt’ora in uso. La peculiarità di questo tipo di salterio, oltre alla modalità esecutiva (a percussione), nota già nel mondo islamico e che conoscerà dal XIII secolo particolare fortuna nei paesi tedeschi, consiste nel fatto che i cori di corde metalliche - qui ce ne sono solo tre visibili, ma dovrebbero essere almeno cinque - passano alternativamente sia sopra sia sotto i ponti mediani, incrociandosi al centro dello strumento; in questo modo ogni coro può produrre due note diverse, normalmente a un intervallo di quinta. [...] Il salterio a percussione di questo tipo è descritto, con il nome di *dulce melos*, sia nel trattato di Arnault de Zwolle (Digione, intorno al 1440) sia nel trattato di Paulus Paulirinus (Pilsen, tra il 1459 e il 1463). In quest’ultimo l’autore afferma di preferire il *dulce melos* a tutti gli altri strumenti musicali per la dolcezza e la soavità del suono, per il suo tintinnare e per la sua espressività», ZERBINATTI 2013, p. 190. Sul punto si veda anche ZERBINATTI 1996a, p. 309. Per il trattato

tra organo portativo e salterio a pizzico è più documentata nel tardo Medioevo rispetto a quella con salterio a percussione, tuttavia, secondo Paolo Zerbinatti, «il suono dolce e tenuto tipico dello strumento a mantice e quello dolce, agile e scintillante del salterio a bacchette sembrano potersi fondere molto bene e dar luogo a una timbrica ricca e affascinante»⁴⁰⁵. Il salterio è rappresentato anche nella già ricordata cappella del Gonfalone nel duomo di Venzone, con forma trapezoidale e dimensioni notevoli⁴⁰⁶.

Nelle altre pettenelle dei cicli Vanni degli Onesti in cui compaiono strumenti musicali sono presenti - oltre al già ricordato salterio e arpa suonati probabilmente dagli stessi committenti e alle coppie con cialamello e cornamusa e organo portativo con salterio - due liuti, due flauti, una ribeca e una viella.

I liuti sono raffigurati in una pettenella dove un uomo in piedi e di spalle e una dama seduta su un grande cuscino suonano guardandosi (3, **fig. 133** a p. 231). Lo strumento della dama - dell'altro si scorge solo una parte della cassa e il cavigliere - è tipicamente tardomedievale, con manico ben differenziato dal corpo e cavigliere angolato e provvisto di quattro cori; sono inoltre evidenti la rosa centrale e il ponticello cui sono attaccate le corde. Pure se, in epoca medievale, era più comune l'uso di un plettro - ricavato da una penna d'uccello - piuttosto lungo e tenuto tra indice e medio, qui, al contrario, la suonatrice sembrerebbe stringerne uno piuttosto piccolo tra pollice e indice della mano destra: un tipo di plettro che «verrà utilizzato per alcuni strumenti derivati dal liuto in epoche successive»⁴⁰⁷.

I flauti, di uguale lunghezza e probabilmente con registro di soprano⁴⁰⁸, sono suonati invece da un giovane inginocchiato e da una dama seduta (4, **fig. 133**). I due strumenti presentano, a differenza di esemplari originali, una leggera conicità che, forse, è dovuta a esigenze prospettiche⁴⁰⁹. Ancora una volta, dall'esame di questi strumenti emerge l'aderenza al dato reale e la piena consapevolezza del loro utilizzo. Le mani dei

di Arnault de Zwolle si veda *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle*, 1931; per quello di Paulus Paulirinus si veda HOWELL 1979-80. Va segnalato come, secondo John Henry van der Meer, invece, la diffusione in area tedesca del salterio a forma trapezoidale si avrà solo dal XIV secolo, VAN DER MEER 1993, p. 89. Per questo strumento si veda, inoltre, MEZZANOTTE 1991, p. 103.

⁴⁰⁵ ZERBINATTI 2013, p. 190.

⁴⁰⁶ ZERBINATTI 1996a, p. 309.

⁴⁰⁷ ZERBINATTI 2013, p. 189.

⁴⁰⁸ ZERBINATTI 2013, p. 189.

⁴⁰⁹ Il flauto dritto fu introdotto in Europa occidentale nell'XI secolo ma fino al 1650 circa il tubo era in genere cilindrico. Solo dopo tale data divenne conico, rastremato verso l'uscita. Si veda *Antichi strumenti musicali* 1982, p. 92; VAN DER MEER 1993, p. 31.

suonatori sono poste in posizione diversa sui due strumenti - se la mano sinistra dell'uomo è sopra la destra, nella donna le posizioni sono invertite - seguendo l'uso dell'epoca. La posizione delle mani, infatti, non era ancora standardizzata, tanto è vero che ancora in pieno Cinquecento a Venezia si costruivano flauti con due fori contrapposti per il mignolo in basso⁴¹⁰.

Nell'ultima pettenella (2, **fig. 133** a p. 231) una dama, seduta, suona con un arco corto da danza una ribeca piriforme, con il manico ben evidenziato e caratterizzato da una rosa centrale e un ponticello molto largo, sul quale sembrano appoggiarsi «due cori di due corde ciascuno e un cantino singolo»⁴¹¹. Una singolarità visto che, come sottolinea Paolo Zerbinatti, «la presenza di cori in strumenti ad arco è sporadicamente presente nel Medioevo, forse per rinforzare le note medie e basse; tipicamente la ribeca medievale possiede tre corde, per assumerne quattro nel Rinascimento, soprattutto in area friulana»⁴¹². Il giovane, invece, è in piedi e suona uno strumento con cassa a '8' poco pronunciato e in cui sono visibili i grandi fori a 'C', un basso ponticello e l'arco corto. Potrebbe trattarsi di una viella, pure se la presenza di un cavigliere a falchetto molto grande, che termina con una piccola testa zoomorfa, è tipica, invece, della mandora a pizzico.

Non solo si tratta di uno strumento prezioso e raffinato dal punto di vista estetico e dal forte impatto visivo ma si rivela assai importante soprattutto ai fini di una possibile attribuzione. La forma complessiva è, infatti, relativamente inconsueta e corrisponde pienamente a quella di uno strumento dipinto da Antonio Baietto negli affreschi di Venzone, oggi perduti, dove era impugnato da uno dei Vegliardi (**fig. 109, fig. 110** a p. 225).

Infine, l'esame di alcuni *inventaria bonorum* udinesi permette non solo di accertare l'esistenza di una consolidata prassi musicale domestica ma che questa era in voga anche in famiglie di ceto borghese testimoniando ancora una volta l'esigenza di

⁴¹⁰ Strumenti in cui il foro «che non si utilizzava veniva tappato, proprio per permettere libertà di scelta nel posizionare in basso la mano destra o quella sinistra», ZERBINATTI 2013, p. 189. Secondo John Henry van der Meer «sino alla seconda metà del '700 i musicisti non suonavano sempre - come oggi - con la mano sinistra sopra e quella destra sotto, ma talvolta anche in posizione inversa. Perciò, era necessario provvedere un foro per il mignolo destro e uno per quello sinistro [...] il foro che non era usato veniva tappato con cera», VAN DER MEER 1993, p. 32.

⁴¹¹ ZERBINATTI 2013, p. 187.

⁴¹² ZERBINATTI 2013, p. 187.

questa classe emergente di assumere usi propri dell'ambiente nobiliare⁴¹³. Infatti, gli strumenti a corde pizzicate, per esempio, «compaiono nei documenti sempre come beni privati appartenenti a famiglie sia nobili che borghesi: in sette inventari, relativi a cinque proprietari del ceto medio e a due famiglie nobili, sono citati tre liuti, tre arpe, una 'citara' e un salterio».⁴¹⁴

Armamenti difensivi

L'esame degli armamenti difensivi, raffigurati in particolare nei cicli udinesi dove sono presenti quasi metà delle pettenelle, permette non solo di cogliere le capacità degli artisti responsabili della loro esecuzione ma anche di riconoscere come fossero informati e aggiornati sulla contemporanea 'industria' delle armi. Le protezioni dei cavalieri, infatti, corrispondono pienamente a quelle del primo Quattrocento, periodo nel quale l'evoluzione dell'armamento difensivo stava raggiungendo piena maturità. Un percorso teso a garantire - attraverso l'articolazione, la modellazione e la sovrapposizione di diverse piastre e 'lame' che si adattavano al corpo del cavaliere - il miglior compromesso tra una sufficiente protezione e la necessaria libertà di movimento. Dal punto di vista dell'esecuzione, le forme e i particolari degli elmi, per esempio, sono resi con linee nere dai tratti rapidi e decisi, talvolta anche molto spessi, che ne marcano i margini, mentre il senso di profondità è affidato a lumeggiature. Molta attenzione viene data ai particolari - come il sistema di fissaggio della baviera - che difficilmente potevano essere colti da chi li guardava: testimoni delle capacità degli esecutori che pure nella dipintura di pettenelle continuano ad attenersi al loro consueto metodo di lavoro, decisamente 'alto'.

Nelle pettenelle Vanni degli Onesti la celata e l'elmo sono le due tipologie di protezione per il capo che compaiono più spesso: otto volte le prime, nove i secondi. Una sola volta, invece, compare il cappello d'arme⁴¹⁵. Gli elmetti sono mostrati sempre

⁴¹³ Si veda ZERBINATTI 1996b, p. 188.

⁴¹⁴ ZERBINATTI 1996b, p. 188.

⁴¹⁵ Le prime compaiono nelle pettenelle 9-15, i secondi in quelle 1-8, l'ultimo nella 16 (**fig. 135** a p. 233). Le protezioni del capo adottate nel corso del Quattrocento sono: la celata, copricapo che lasciava libero il volto; la barbata caratterizzata da un camaglio in maglia di ferro e che proteggeva collo e spalle; il bacinetto, in sostanza una barbata munita di visiera rialzabile; il gran bacinetto, più ampio del precedente e che scendeva fino sulle spalle; l'elmetto, dalla struttura complessa ma compatta che racchiudeva del tutto la testa. A questo proposito si veda BOCCIA 1991c, p. 55, nota 3.

chiusi e di profilo, tranne in due occasioni dove vengono proposti visti dal basso, di scorcio (2^{II}, **fig. 135** a p. 233) e di tre quarti (8, **fig. 135**). È possibile istituire un primo confronto tipologico, proprio in area friulana, con con quelli raffigurati nel *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi da Premariacco⁴¹⁶ (**fig. 142** a p. 237): sono, infatti, simili e accomunati da caratteristiche specifiche, fra le quali, principalmente, la forma del coppo e della baviera. Secondo Massimo Malipiero, nel caso del *Flos duellatorum* si tratterebbe di bacinetti a visiera sana imperniata sulle bande⁴¹⁷.

Nel caso delle pettenelle l'elmo è della tipologia 'da gioco guerresco', nella specifica variante 'da giostra', costituito da un coppo tondeggiante, aderente e probabilmente battuto in un sol pezzo, costolato in mezzeria (ben visibile nell'esemplare 8, **fig. 135** a p. 233) ma non crestato. La baviera è angolata in mezzeria (evidente negli esemplari 2^{II} e 8, **fig. 135**), sporgente in corrispondenza della fessura oculare in modo da offrire superfici sfuggenti ai colpi avversari⁴¹⁸ (1, 2^I, 3, 5, 7, **fig. 135**) e stranamente priva di fori d'aerazione⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Fiore dei Liberi, *Flos duellatorum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, ff. 33^r e 42^r.

⁴¹⁷ MALIPIERO 2006, p. 225 e figg. 71-72 a p. 241. La visiera corrisponde alla parte alta dell'elmo o dell'elmetto che difende il viso. Può essere sana - cioè intera - oppure suddividersi nella 'vista', la parte superiore entro cui sono praticate le fenditure che consentono di vedere, e nella 'ventaglia', che difende dal naso al mento e reca i fori di respirazione, (THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 295). Seguendo la definizione di Lionello Giorgio Boccia, il bacinetto a visiera è «un'armatura del capo sviluppata dal bacinetto attraverso la barbata aggiungendovi una visiera sana» (BOCCIA 1982a, p. 25). Quest'ultima, di regola munita di fori e/o fessure, poteva essere o incernierata al di sopra del margine frontale del coppo (tipologia 'a ribalta') oppure incernierata sulle bande. Il bacinetto poteva essere fermato alla schiena della corazza o del busto mediante coietti e fibbia ed era sempre completato dal camaglio. Usato ordinariamente dalla gente a cavallo tra il secondo decennio del Trecento e i primi anni del Quattrocento, diffusione - geografica e temporale - testimoniata da moltissimi esemplari riprodotti in miniature, affreschi &c.; fra i tanti ricordo, per quanto riguarda la tipologia con visiera incernierata sulle bande: lastra tombale di Ralph Stafford (Norkolk, Elsing, St. Mary the Virgin, 1340), *San Giorgio* (Digione, Palazzo ducale, 1380, **fig. 139** a p. 236), lastra tombale di Johann von Brandscheit (Killberg, chiesa di Santa Marta, 1370), affreschi della Cappella di San Giacomo (Padova, Basilica di Sant'Antonio), *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini* di Paolo Uccello (Londra, National Gallery, 1438 circa), il gran bacinetto da torneo di Tommaso Missaglia (Milano, c.1445-1450, Sluderno, Castel Coira, inv. n. CH S22, riprodotto in *Castel Roncolo* 2000, p. 648).

⁴¹⁸ BOCCIA 1982a, p. 25.

⁴¹⁹ Fori d'aerazione che, al contrario, sono evidenti, per esempio, nella miniatura del Maître des Cleres Femmes de Jean de Berry, BnP, ms. fr. 120, f. 544^r (**fig. 138** a p. 236) e nel già citato *Cavaliere protetto da una corazza, su cavallo astigero* (**fig. 141** a p. 237). La necessità dell'esecutore di rendere con pochi tratti la forma dell'elmo, lascia aperte molte ipotesi: in questo caso si potrebbe trattare, per esempio, non di una baviera, ma di una baviera volante, cioè di una pezza di rinforzo alta fino al naso che veniva applicata, in aggiunta alla baviera, dinanzi all'elmetto da uomo d'arme, col margine superiore sagomato

Solo in alcuni esemplari⁴²⁰, tra coppo e baviera è visibile un particolare che consente l'unione dei due elementi e che, a seconda dei casi, può determinare la mobilità o meno della seconda. In genere, infatti, la baviera poteva essere mobile (incernierata quindi sulle bande) oppure fissata attraverso uno o più coietti e fibbie. Nel nostro caso, il colore scelto - grigio - potrebbe ragionevolmente far supporre che tale particolare sia di metallo e che quindi rappresenti un elemento di congiunzione - per esempio una staffa - con la funzione di unire tra loro i due pezzi. Tuttavia, esaminando sia iconografie tre-quattrocentesche sia esemplari originali, non si riscontrano soluzioni simili: infatti, pure nel caso di baviera mobile, questa in genere veniva fissata al coppo mediante un perno. La scelta del colore potrebbe, invece, essere giustificata dall'uso, comune al tempo, di rivestire con stoffe gli elementi in cuoio come avveniva, d'altra parte, nel caso delle loriche⁴²¹. In tal modo si potrebbe ritenere che la baviera sia fissa, e che tale elemento rappresenti il sistema di fissaggio mediante coietti e fibbie⁴²².

Dal punto di vista tecnico gli elmi rappresentati sono costituiti da un coppo e da una ventaglia ad esso incernierata, il tutto completato poi - per aumentarne la resistenza - da una baviera volante, così alta da coprire la sottostante ventaglia e il suo sistema di fissaggio. Una breve lama di guardiacollo completa inferiormente l'elmetto (evidente in 1 e 5, **fig. 135** a p. 233) e anche dalla baviera scende un'analogo lama imperniata alle

per adattarsi bene al copricapo, munita di guardacollo e affibbiata sul dietro (BOCCIA 1982a, p. 31). Tutta la problematicità nell'individuare correttamente questo elemento emerge soprattutto dal confronto con l'esemplare, del tutto simile, nella *Medaglia di Novello Malatesta* di Pisanello: se secondo Francesco Rossi si tratta in quel caso di «une ventaille lacée à l'arrière à l'axe de la roulette» (ROSSI F. 1998, p. 308), tuttavia, secondo Lionello Giorgio Boccia, la ventaglia, ordinariamente, veniva imperniata, e quindi non allacciata, sulle bande del coppo (BOCCIA 1982a, p. 30).

⁴²⁰ Evidente nell'esemplare 8 (**fig. 135**), mentre si può solo scorgere in quelli 3, 7, (**fig. 135**).

⁴²¹ Gli elementi in cuoio potevano inoltre essere ricamati, tinti, laccati (si veda THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 23).

⁴²² Tale sistema, del resto, era piuttosto comune per questa tipologia di elmo, come risulta, per esempio, dall'osservazione di disegni, miniature e affreschi coevi. Coietti sono ben visibili, per esempio, nel rovescio della *Medaglia di Novello Malatesta* di Pisanello, nell'affresco conservato presso il Museo civico e Pinacoteca di Alessandria (**fig. 143** a p. 238), nella *Battaglia di Eraclio e Cosroe* (*Storie della Vera Croce*, Arezzo, basilica di San Francesco, 1458-1466), nei *Fatti di Enea* (XV in.), Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Ital. VI.81, f. 162 (in DEGENHART & SCHMITT 1980, II, 1, p. 128, tav. 224), nel *Cavaliere protetto da una corazza, su cavallo astigero*, Monaco, Bayerische Staatbibliothek, CLM 28800, f. 74^v (**fig. 141** a p. 237). Un sistema invece che unisce una baviera incernierata al coppo e assicurata anche tramite un coietto - probabilmente perché non si alzasse durante lo scontro - si riscontra nell'affresco di artista lombardo (XIV ex.) conservato nel Museo civico e Pinacoteca di Alessandria (**fig. 143** a p. 238).

bande, a protezione del ‘falso’ tra elmetto e corazza (1, 2^{II}, 7, **fig. 135**)⁴²³. Un tipo di elmo che per certi versi è simile a quello prodotto in ambito milanese, a sua volta mutuato però da quello fiorentino. Qui, infatti, era stata adottata una variante costituita non da una comune visiera sana (come emerge in genere dall’analisi delle iconografie⁴²⁴) ma da una ventaglia, vale a dire un pezzo che difendeva il viso dagli occhi in giù lasciando un vuoto tra esso e il frontale del coppo, il tutto completato con un tipo di baviera più alto⁴²⁵. Inoltre, sempre a Firenze era stata adottata come buffa sinistra una rotella più o meno grande che proveniva direttamente dalle rotelline da bracciale trecentesche - in uso pure in Lombardia - e che puntualmente compare anche nelle nostre pettenelle⁴²⁶. In un’unica pettenella (10, **fig. 137** a p. 235), tuttavia, la rotella è applicata sullo spallaccio destro: posizione che non trova giustificazione, anche se una soluzione simile si ritrova ancora una volta proprio in area toscana nella *Battaglia* di Paolo Uccello, dove «curiosamente [...] rinforza la cubitiera destra e non la sinistra»⁴²⁷.

L’altro gruppo di copricapo è costituito da celate ‘alla veneziana’: alcune hanno il margine frontale lineare (9^{II}, 11^{II}, 12, **fig. 135** a p. 233), altre con linee raccordate a controcurva a formare la punta frontale (10, 13, 15, **fig. 135**), altre ancora con il

⁴²³ Con il termine ‘falso d’arme’ si intende «lo spazio lasciato scoperto da pezzi d’arme contigue o corrispondenti. In genere si cercava di proteggerlo con quadrelli e/o lembi in maglia di ferro ad anelli e/o con la sovrapposizione di altre difese quasi sempre relativamente mobili (alette, rotelline, lamelle)», BOCCIA 1982a, p. 31.

⁴²⁴ Va sottolineato come dall’esame dell’iconografia d’ambito lombardo emerge come fino a tutti gli anni trenta prevalse la visiera sana, pure se tutti gli elementi milanesi pervenutici fra quelli che conservano la protezione del viso sono, invece, a ventaglia come il vecchio tipo fiorentino, fatto che ci permette di apprezzare pienamente la precisione dell’artista impegnato nel ciclo udinese.

⁴²⁵ BOCCIA 1980, p. 16. Se si registra una maggiore disponibilità toscana (e, in parte, veneziana) alla ricerca tuttavia sembra quasi che sia Milano, assorbendo e confrontando le esperienze condotte altrove, ad essere arbitra - con il proprio peso produttivo e commerciale - del successo o meno di una particolare soluzione tecnica (BOCCIA. 1982c, p. 22).

⁴²⁶ La rotella che doppia lo spallaccio sinistro è infatti una caratteristica propria delle esperienze e delle scelte fiorentine. Si riscontra per esempio già nel 1425 sul *San Giorgio* di Gentile da Fabriano, nel polittico Quaratesi, già in San Niccolò a Firenze e ora agli Uffizi, nelle *Battaglie* di Paolo Uccello. Secondo Lionello Giorgio Boccia, infatti, «la grande rotella domina le raffigurazioni toscane fino agli anni intorno al quaranta; la si ritrova occasionalmente anche altrove, ma qui sembra che essa abbia goduto di un particolare favore» (BOCCIA. 1982c, p. 22). Interessante il caso della lastra tombale di Enrico di Nassau, Vianden e Dietz del 1451 nella Collegiata di San Quirico d’Orcia (BOCCIA 1982c, fig. 77) dove se a destra compare una buffa alla milanese, alla sinistra mantiene una buffa a rotella alla toscana.

⁴²⁷ BOCCIA 1982c, p. 24.

marginale di contorno che si incurva un poco in avanti a protezione delle guance⁴²⁸ (12, 14, 15, **fig. 135** a p. 233). Come nel caso degli elmi, le celate sono tutte costolate in mezzzeria; la maggior parte ha il coppo tondeggiante e aderente, mentre solo un esemplare presenta un coppo ovoide e rialzato (11^I, **fig. 135**). Sono provviste di una gronda (esemplari 10, 11^{I-II}, 12, 13, 15, **fig. 135**); una protezione posteriore del collo che in genere era costituita da una o più lame articolate o ribadite lungo il margine inferiore del coppo, ma che, nelle raffigurazioni in esame, sembra piuttosto essere il prolungamento del coppo stesso sulla parte alta della schiena.

L'unico cappello d'arme⁴²⁹ (16, **fig. 135**) rappresentato non ha elementi che si discostano dalla norma. È formato da un coppo rilevato, costolato in mezzzeria, ampia

⁴²⁸ «Armatura del capo che lascia scoperto il viso, o almeno la sua parte inferiore dalla bocca in giù, e si allunga all'indietro in una gronda appuntata, sovente a lame articolate. [...] Fu usata in molte varianti dalle genti sia a piedi quanto a cavallo tra la seconda metà del Trecento e il primo quarto del Cinquecento», Ivi, p. 27. La celata ha avuto molte versioni tipologiche e formali anche nella stessa area e in contemporaneità e, se il suo periodo di massima fortuna può essere circoscritto in un arco temporale che va dal secondo decennio del Quattrocento al primo del secolo successivo, essa è tuttavia già citata nel 1407 negli inventari gonzagheschi: «23 Una cellata coperta velluto carmesi pilloso cum certis dindinellis racamatis viridis. 24 Una cellata magna azalis» (BOCCIA 1991d, p. 51). Ben distinta dalle barbute con e senza camaglio, il termine indicava probabilmente già allora il copricapo derivato dalla vecchia barbata ormai abbandonata in Italia da pochi anni in favore del nuovo elmetto comparso sullo scadere del Trecento. Essa infatti ne manteneva il coppo che lasciava libero il viso (con minime modifiche, soprattutto modellandolo dietro il collo), ma ne eliminava le baghette che prima servivano a fissarvi il camaglio. Questa protezione del capo è rimasta tipica delle soluzioni italiane, pur modificandosi nel corso del secolo. Potè avere infatti il coppo stonato o costolato o crestato, le guance più o meno spinte in avanti o addirittura a rientrare, il margine sopraorbitale diritto o leggermente arcuato o a segnare le orbite e, complessivamente mostrare un'apertura facciale a 'U' rovescio, a 'T' o a 'Y' (BOCCIA 1991c, p. 55, n. 13). Oltralpe il termine celata individua invece un copricapo diverso: aderente o tendenzialmente aderente al capo, ma fortemente spinto in fuori dietro il collo, e con il viso protetto fino alla bocca. In ogni modo, già intorno al 1480 (ma definitivamente col sopraggiungere delle Guerre d'Italia nel 1494) si esercitò nel nostro paese una decisiva influenza dei modelli transalpini, in particolare tedeschi. Influenza che portò la celata 'alla veneziana' (ma soprattutto milanese e bresciana quanto a fabbricazione) ad assumere nuove forme, ispirate a quelle straniere, «sempre però lasciando scoperto il viso e modellando con eleganza il contorno tra la fronte e la gronda, mentre quest'ultima poteva essere tutt'uno col coppo, o in una o più lame» (BOCCIA 1991d, p. 52). Riassumendo, la celata alla veneziana è un'armatura del capo discesa dalla barbata ma sempre priva di camaglio, particolare questo che ci permette, nelle pettenelle in esame, di riconoscere la celata in quanto manca la serie di baghette sul margine frontale e di contorno attraverso le quali veniva ordinariamente fissata la 'barba' di maglia, tipica invece della barbata (si deve registrare comunque come molto spesso le celate vengano nominate barbute, rischiando così di creare confusione. Su questo particolare tema si veda ALLEVI 1998, p. 64). Con il termine 'baghetta' si intende «l'occhiello di ottone o ferro ribadito in fila con altri al coppo della barbata [che] attraversava la corrispondente asola praticata nella lista di pelle sostenente il camaglio o il gorzarino e vi passava poi il correggio di fissaggio», BOCCIA 1982a, p. 31.

⁴²⁹ In opera fino a tutto il XV secolo, si differenzia da quello di campagna - usato fino alla seconda metà del XIV secolo - che invece presenta un coppo più basso e aderente (BOCCIA 1982a, p. 26).

tesa continua e spiovente ed è ornato con un ampio cordone bicolore bianco e rosso a torciglione che corre tra la tesa e il coppo e dal quale, in corrispondenza della costolatura in mezzzeria, svetta una piuma⁴³⁰.

Una rotellina da guardanuca completa le protezioni del capo, comune nel caso degli elmi (2¹ 4¹ 3 7, **fig. 135**), ma insolita per le celate (14, **fig. 135**). Si tratta di un piccolo disco fissato all'estremità di un breve gambo ribadito al guardanuca la cui funzione era quella di coprire il falso tra i due guanciali proteggendo inoltre le allacciature della baviera⁴³¹.

Interessanti anche i cimieri posti a ornamento dell'elmo e, in alcuni casi, della celata e che fungeva da contrassegno di riconoscimento, distinzione, qualifica oppure da semplice abbellimento e ornamento⁴³². Rientrava nei canoni di quella che Lionello Giorgio Boccia definisce «terribilità inventiva»⁴³³ ed era usato anche nei giochi guerreschi, dove perdurò molto più a lungo che in guerra. I grandi pennacchi costituiscono la variante più longeva⁴³⁴. Si trattava di strutture aeree, leggere e di poca resistenza, per lo più in cuoio cotto e dipinto, di cartapesta bambagia e piume oppure di tela ingessata, talvolta in foglia di rame, latta o legno. Era fissato al copricapo con sostegni di acciaio o cuoio cotto, legandolo con aghetti e accompagnandolo quasi sempre con svolazzi di stoffa multicolore, i lambrecchini⁴³⁵. Veniva portato dai cavalieri con lo scopo di intimorire l'avversario, facendo sembrare più alto e più imponente chi ne faceva uso, oppure dai comandanti con lo scopo di rendersi immediatamente visibili e riconoscibili nella mischia della battaglia. Durante l'alto Medioevo, la maggior parte degli elmi erano ornati di corna o di piume, ma con l'evoluzione delle regole araldiche -

⁴³⁰ Un cappello d'arme del tutto simile, pure se non impreziosito e decorato come quello in esame, si trova in una pettenella del soffitto Moises di Udine [cat. 5].

⁴³¹ Ben visibile, per esempio, nella *Battaglia di Eraclio e Cosroe (Storie della Vera Croce, Arezzo, basilica di San Francesco, 1458-1466)*.

⁴³² Leoni, aquile, orsi, draghi, chimere ed altri animali fantastici e non, si accostarono a gentili figurazioni di dame, di oggetti simbolici. Come ricorda Lionello Giorgio Boccia, «le forme non erano necessariamente ripetitive dell'araldica personale e, specialmente in giostre e tornei, se ne preparavano di assai fantasiose, sovente risolte in complicate architetture di pennacchi altissimi», BOCCIA 1982a, pp. 30-31; *Pisanello* 2001, p. 65.

⁴³³ BOCCIA 1991c, p. 55, n. 16.

⁴³⁴ «I cimieri di cuoio bollito o di cartapesta, modellati e decorati, allusivi o parlanti, erano già scomparsi in Italia dai campi di battaglia, estromessi da prodigiose acconciature di sofisticati piumaggi» (BOCCIA 1970, p. 59).

⁴³⁵ BOCCIA 1982a, p. 31.

intorno al XII secolo - si cominciò a decorare l'elmo con colori e figure di solito riconducibili a quelle presenti sullo scudo⁴³⁶.

I tipi 1, 2^I, 3, 4^I (**fig. 135** a p. 233) e 14 (**fig. 135**) non pongono particolari problemi di identificazione: i primi rientrano nella categoria della 'terribilità inventiva' e rappresentano l'evoluzione dei pennacchi, dei quali esagerano le dimensioni fino ad esasperarne le forme e che si ritrovano frequentemente, per esempio, nella produzione di Pisanello⁴³⁷; i secondi rientrano invece nella categoria del contrassegno araldico e raffigurano, infatti, l'arma Vanni degli Onesti..

Gli altri cimieri sono più difficili da identificare. Pure se, per alcuni, è possibile ipotizzare una valenza araldica - le 'ali' e il 'mezzovolo' sono infatti abbastanza comuni, circostanza che rende allo stesso tempo difficile individuare a quale famiglia si faccia riferimento⁴³⁸ - per gli altri, che rappresentano una sorta di trappola o piccola gabbia e un cartiglio, non si è riusciti a trovare nessun riscontro né analogia⁴³⁹ pur avendo esaminato armoriali e blasonari (in particolare friulani, veneziani e toscani)⁴⁴⁰.

Il fatto che uno di questi cimieri sia presente nella rappresentazione di uno scontro fra un cavaliere - vincente - con le insegne Vanni degli Onesti (2^I, **fig. 135** a p. 233), lascia supporre che si faccia riferimento a una vicenda familiare e che, quindi, il cimiero sia del tipo araldico.

⁴³⁶ Tra gli esempi più significativi si può annoverare il caso della famiglia Cavalli. Nel grande affresco votivo che Altichiero dipinse verso il 1370 nella cappella familiare affacciata sul transetto destro di Sant'Anastasia a Verona, i Cavalli, padre e figli, sono presentati armati di tutto punto mentre si inginocchiano col vistoso cimiero equino calato sulle spalle, quale emblema araldico della famiglia.

⁴³⁷ Molto simili, per esempio, sono quelli dei cavalieri negli affreschi della Sala Pisanello (PACCAGNINI 1972, tav. VI e figg. 58, 60-61 e 68).

⁴³⁸ Gli stessi Vanni degli Onesti, per esempio (ma non sembra questo il caso, essendo presente un cimiero più strettamente legato all'arme alzata dalla casata) fecero uso dell'ala (il 'vanno') come chiara allusione al cognome.

⁴³⁹ L'oggetto rappresentato, nel caso 2^{III} (**fig. 135** a p. 233), sembrerebbe essere una gabbia, mentre in quello 7 (**fig. 135**) - dove viene raffigurato sia sul cimiero che sulla gualdrappa - sembra essere piuttosto una trappola, sia pur della tipologia a gabbia. Nel secondo caso, il cavaliere ha come emblema o impresa un cartiglio d'argento in campo rosso che, oltre a comparire sullo scudo e sull'elmo, si ripete anche sulla ricca gualdrappa del cavallo dove è accompagnato anche da altre figure che potrebbero essere campanelle. I colori dell'impresa, inoltre, si ripetono anche sulla veste che il cavaliere indossa che risulta essere, infatti, bianca (argento) e rossa.

⁴⁴⁰ GINANNI 1756 [1968]; TRIBOLATI & CROLLALANZA 1979; MORANDO DI CUSTOZA 1985; MARCHI 1992; DEL TORSO *Stemmario*. Va comunque ricordato come la scelta del cimiero restò un fatto personale, dove tutto fu permesso: «ogni iperbole, ogni bizzarria, ogni stravaganza purché distintiva e unica» (*Il Saracino* 1982, p. 36).

La protezione del tronco indossata dai cavalieri sembra essere costituita da un busto composto all'italiana, seguito da una falda anteriore e, infine, da fiancali⁴⁴¹. Tale tipologia prevedeva che il busto fosse formato da quattro parti variamente articolate e sovrapposte: petto e schiena, panziera e guardarene⁴⁴².

Il petto è costituito da un'unica piastra. A questa, che in alcuni casi mostra un'evidente nervatura centrale (8, **fig. 136** a p. 234; 17, 18, 21, **fig. 137** a p. 235), si sovrappone - completando in tal modo le protezioni sino alla vita - una panziera cuspidata al centro⁴⁴³, che in due esemplari presenta un'orlatura nel margine superiore (2^{II}, 8, **fig. 136** a p. 234).

⁴⁴¹ Si tratta di una 'falda anteriore' e non di 'lame di falda' in quanto, mentre queste ultime sono generalmente poche e strette e proteggono solo la parte alta del ventre, le seconde, come nel nostro caso, sono ben più calanti e soprattutto con lame più alte (per quanto riguarda la definizione di 'falda anteriore' e di 'lame di falda' si veda BOCCIA 1982a, pp. 33-34). Il fiancale è una piastra metallica rigida, appesa alla panziera anteriormente, per proteggere l'attacco della coscia e la parte alta di questa, diverso dalla scarsella che, invece, è articolata in più lame (THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 291).

⁴⁴² Petto e schiena - fissati nella parte superiore con coietti di spalla affibbiati e lateralmente incernierati a sinistra e affibbiati a destra - si interrompevano quattro dita sopra la linea di vita ed erano completati e racchiusi in basso dalla panziera e dal guardarene, anch'essi incernierati a sinistra e affibbiati a destra. Questa doppia protezione poteva scorrere un poco su sé stessa, garantendo una certa mobilità del busto; BOCCIA 1982a, pp. 32-33. Rispetto alla corazza, al lamiere e alla corazzina, il busto di piastra con petto schiena e falda costituisce un notevole progresso: «I vantaggi sono notevoli: semplicità di costruzione e manutenzione, maggiore leggerezza [...], quasi totale eliminazione dei varchi all'offesa» (BOCCIA 1982c, p. 19). Al di sotto del paio di falde, così come si può notare nelle pettenelle, scende comunque una maglia ad anelli - appesa all'ultima lama o direttamente in vita - a completamento delle difese.

⁴⁴³ La prima attestazione iconografica di una panziera si ha nel *San Romano* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (BOCCIA 1982c, fig. 19): affrescato nel 1412 su commissione di Francesco da Padova, un armaiolo che presumibilmente dovette aver preteso una perfetta corrispondenza dell'armatura ritratta a quelle che egli stesso fabbricava. La panziera nel corso del Quattrocento subisce un'importante trasformazione, che ci consente di avere dei termini per quanto possibili precisi per una sua datazione. Infatti, in larga misura, si può dire che la sua sommità si vada innalzando con lo scorrere del tempo: «Dagli anni settanta del secolo [XV] essa si allarga fino a che, intorno al novanta, viene a costituire un vero e proprio sovrappetto, in tal caso incavandosi al margine superiore destro per fare posto alla resta», (BOCCIA 1982a, p. 33). Tendenza a salire che, comunque, già si riscontra sin dal 1423: il sergente d'armi che compare sullo sfondo dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, dipinta per la sacrestia di S.Trinita a Firenze e ora agli Uffizi, mostra come la panziera salga più alta di quelle sino a quel momento viste, e raggiunge in pratica la punta dello sterno, «primo riscontro della tendenza a salire che - nei tempi lunghi - si ritrova per questa parte dell'armatura, anche se il processo è, come al solito, tutt'altro che lineare» (BOCCIA 1982c, p. 22). Percorso le cui tappe, comunque, è possibile in parte ricostruire: se alla metà degli anni cinquanta è datata infatti l'armatura SBZ 102 conservata nell'Historisches Museum di Berna (BOCCIA 1982c, figg. 84-96 e 193) nella quale la panziera sale ancora di più ed è allargata al sommo, alla fine degli anni sessanta, invece, risale il corpo 11 nell'Historisches Museum di Lucerna (BOCCIA 1982c, figg. 115-116 e 196) dove la panziera è ormai già molto alta, sin quasi a doppiare il petto. Agli anni 1485-1490 risale infine l'armatura cosiddetta 'del Diavolo' conservata in Santa Maria delle Grazie a Udine (BOCCIA 1982c, figg. 131-149 e 201) dove la panziera sale fino a formare un vero e

In alcuni casi (8, **fig. 136** a p. 234; 17, 18, 20^I, 21^{II}, **fig. 137** a p. 234), inoltre, il petto è della specifica tipologia ‘da cavallo’, in quanto caratterizzato dalla presenza della resta: in 18, in particolare, si può osservare il sistema di aggancio del braccio della resta al petto mediante il piatto, i ponticelli e il paletto di fissaggio⁴⁴⁴.

Completano la protezione del tronco una falda anteriore, costituita da tre (11^{II}, **fig. 136**) a cinque lame (2^I, 7, 12, 13, 15, **fig. 136**; 17, 19, 21^{II}, **fig. 137**), che regge, anteriormente, i fiancali, un paio di piastre cioè variamente sagomate e lavorate, per lo più simmetriche, a protezione del falso dell’arme tra quelle e la parte alta delle cosce⁴⁴⁵. Nel nostro caso i fiancali sono piccoli, più larghi che lunghi, con il margine inferiore convesso e margine con angoli arrotondati, caratteristiche che li fanno avvicinare molto a quelli disegnati da Paolo Uccello nella *Battaglia* (Londra, National Gallery e Parigi, Museo del Louvre).

La presenza dei fiancali rappresenta un fattore che si rivela importante per la datazione delle pettenelle. Infatti, l’uso di tale specifico componente nell’armamento difensivo è limitato a un periodo che va dal 1430 circa ai primi anni del Cinquecento⁴⁴⁶.

proprio sovrappetto. Riassumendo, la panziera intorno al 1410 si presenta bassa, poco risalente dalla vita e prolungata in falda senza soluzione di continuità: «Il profilo superiore è dritto o a doppio spiovente molto basso», *Enciclopedia ragionata delle armi* 1993, s.v. «Panziera» (F. Rossi); verso la fine del terzo decennio acquista notevole importanza presentandosi come una piastra cuspidata al centro; processo di ingrandimento che si accentua verso la metà del secolo quando assume la forma festonata con cuspidi centrali; giunge a compimento nell’ultimo quarto del Quattrocento, quando si allunga fino all’altezza del collarino costituendo un vero sovrappetto. Considerando quindi come il busto segua un processo - anche se non lineare - di modifica che tende a far salire il margine superiore della panziera e del guardarene, il paio di falde aumenti e assottigli il numero delle lame e i fiancali si appuntino e siano poi accompagnati da fianchetti collaterali più piccoli, possiamo giudicare come, dalle ridotte dimensioni che la panziera presenta nelle armature delle pettenelle, essa parrebbe ragionevolmente appartenere al terzo o quarto decennio del Quattrocento.

⁴⁴⁴ La resta è un braccio fisso o rialzabile, ricurvo in quelle alla tedesca e diritto in quelle all’italiana, avvitato a destra sul petto per appoggiarvi la lancia (THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 293; *Enciclopedia ragionata delle armi* 1993, s.v. «resta» (F. Rossi); BRESSAN 1998, p. 95).

⁴⁴⁵ Già dagli inizi del Quattrocento, il bacino e la parte alta delle cosce erano difesi infatti da «un paio di falde accampanate fatte di lame con cerniere a sinistra e fibbie a destra, articolate fra loro mediante ribattini e coietti - questi interni - in modo che stando a cavallo possano in parte rientrare su se stesse a bicchiere» (BOCCIA 1982c, pp. 18-19). Se, secondo Vesey Norman, l’introduzione dei fiancali va fatta risalire al 1430 circa (NORMAN 1967, p. 43), Francesco Rossi, invece, sostiene che «come elemento indipendente, i fiancali comparvero in Italia intorno al 1420», *Enciclopedia ragionata delle armi* 1993, s.v. «Fiancale» (F. Rossi).

⁴⁴⁶ BOCCIA 1982a, p. 34: «[I fiancali] comparvero intorno al 1430 e si usarono fino agli inizi del Cinquecento per poi far posto alle scarselle». Alla fine degli anni venti del Quattrocento, infatti, compaiono sotto l’ultima lama anteriore della falda due spezzoni orizzontali in corrispondenza delle

Inoltre, considerando la loro forma, è possibile circoscrivere ulteriormente l'arco temporale. I fiancali, infatti, tendono ad assumere col tempo una forma sempre più anatomica, quasi triangolare⁴⁴⁷. I fiancali raffigurati nelle pettenelle possono essere considerati - se messi a confronto con quelli nella *Prima Medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta* di Pisanello, con l'armatura di Ulrich von Matsch⁴⁴⁸ e con quella del conte Galeazzo d'Arco⁴⁴⁹ - antecedenti, almeno, agli anni Cinquanta del Quattrocento (**fig. 147** a p. 240 e **fig. 150** a p. 240)⁴⁵⁰.

La competenza degli artisti impegnati nella realizzazione di queste pettenelle si ravvisa anche nella 21^{II} (**fig. 147** a p. 240) ove è chiaramente visibile una particolare articolazione di panziera, falda anteriore e fiancale che corrisponde perfettamente a quella che si usò spesso nelle armature da torneo a cavallo o da campo aperto⁴⁵¹. Si tratta di una configurazione che prevedeva l'uso di un fiancale sinistro pur mantenendo la scarsella sottostante. E proprio come in quelle soluzioni, così nella pettenella è mostrato il solo fiancale sinistro, che molto probabilmente nasconde la sottostante scarsella pienamente visibile, invece, nella corrispondente parte destra.

Sempre in questa pettenella è presente un particolare di controversa interpretazione. Il fiancale sinistro, infatti, non è affibbiato direttamente alla falda

cosce, i fiancali appunto, che nel corso del decennio successivo aumenteranno in lunghezza passando prima a una forma sostanzialmente quadrata e poi a una più allungata (BOCCIA 1980, p. 15).

⁴⁴⁷ ROSSI F. 1998, p. 301. Se, infatti, come abbiamo già visto i fiancali comparvero in Italia tra gli anni venti e trenta del Quattrocento, mantenendo fino alla metà del secolo una forma rettangolare, compatta e robusta con il lato inferiore leggermente arrotondato, pur se con una tendenza all'aumento delle dimensioni, nella seconda metà del secolo assunsero la forma definitiva «a trapezio irregolare, per l'allungarsi del profilo inferiore in cuspidi, a terminazione della costola», *Enciclopedia ragionata delle armi* 1993, s.v. «Fiancale» (F. Rossi).

⁴⁴⁸ Sludern, castello di Churburg, opera di Pier Innocenzo da Faero, Antonio Missaglia e Giovanni Negroli, 1445 ca (**fig. 150** a p. 240).

⁴⁴⁹ Sludern, castello di Churburg, opera di Tommaso Missaglia, fine degli anni trenta del Quattrocento (**fig. 149** a p. 240).

⁴⁵⁰ Intorno al 1451 si pone inoltre l'armatura milanese dell'elettore palatino Friedrich I, 'il Vittorioso', A2 nella Waffensammlung di Vienna (BOCCIA 1982c, figg. 70-74 e 191): il paio di falde ha cinque lame dinanzi e quattro dietro, ma soprattutto i fiancali sono ormai delineati sul nuovo modello appuntato in basso e sono accompagnati da fiancaletti laterali. Intorno alla metà degli anni cinquanta è databile anche l'armatura SBZ 102 nell'Historisches Museum di Berna (BOCCIA 1982c, figg. 84-96 e 193), dove i fiancali hanno ormai raggiunto la forma definitiva che permarrà fino all'ultimo decennio del secolo, «col margine superiore che sale in mezzeria, lo scavo alla forcata, il margine della banda esterna che scende a restringere la punta in basso», (BOCCIA 1982c, pp. 27-28).

⁴⁵¹ BOCCIA 1982a, p. 34.

anteriore⁴⁵², ma a un elemento ad essa sovrapposto. A un primo esame si potrebbe pensare ad una mezza panziera da lancia, a quella protezione cioè del fianco sinistro, sopra e sotto la linea di vita, avvitata al petto, con fiancale di rinforzo⁴⁵³: ma il fatto che, nel nostro caso, essa si fermi entro la linea della falda anteriore, sembra escludere questa ipotesi. Non resta che immaginare si tratti di una particolare estensione del fiancale stesso, costituita da due lame. Effettivamente, nell'inventario udinese di Cristoforo Cignotti del 1427 si menziona «unum par flanchaliorum a lamis»⁴⁵⁴. Se è ancora troppo presto per immaginare si tratti di una scarsella vera e propria⁴⁵⁵, si può tuttavia pensare a un particolare tipo di fiancale che ad una piastra abbinava alcune lame.

Per quanto riguarda le soluzioni scelte per la difesa del collo, se in 12 (**fig. 135** a p. 233) e 20^I (**fig. 137** a p. 235) questa è costituita da un collare in maglia di ferro, in 15, 16 (**fig. 135**) 18 (**fig. 137**), 21^{II} (**fig. 147** a p. 240) è invece formata da alcune lame (una o due). In quest'ultimo caso, per quanto possiamo osservare, non siamo in grado di stabilire se si tratti di una gola o di una goletta, giacché la differenza tra queste due tipologie dipende dalle diverse dimensioni, impossibili da determinare nelle nostre pettenelle in quanto raffigurate per gran parte coperte dal sovrastante petto⁴⁵⁶. Tuttavia, se consideriamo le protezioni degli arti superiori, in particolare gli spallacci, credo si possa escludere l'esistenza di una goletta. Infatti, la presenza degli 'arresti' ribaditi lungo il margine superiore della prima lama - per bloccare l'affondo avversario impedendogli di entrare nel falso dell'arme tra elmetto e busto - è risolutiva, poiché tipica dei primi spallacci, quando ancora, appunto, non si usava la goletta⁴⁵⁷.

⁴⁵² Così sembra fissato se interpretiamo come coietto quella piccola linea verticale che si scorge sopra di esso.

⁴⁵³ Usata soprattutto nelle giostre a campo aperto, ma anche nei tornei, BOCCIA 1982a, p. 23.

⁴⁵⁴ *Inventario Cignotti 1427*, c. 43^v. Con *flanchalum* si intende infatti «parte di armatura per proteggere i fianchi» (PICCINI 2006, p. 229; DU CANGE 1886, III, p. 519, s.v. *flanchus* «braccarum seu vestis militaris species, qua latera teguntur»).

⁴⁵⁵ L'introduzione generalizzata di questo elemento si avrà, infatti, solo agli inizi del Cinquecento.

⁴⁵⁶ Negli inventari sono ricordati, tuttavia, solo collari in maglia di ferro: «item unum golare a maglis de fero», «item unum golarium a maglis» (*Inventario Cignotti 1427*, c. 39^r e 39^v); «item uno golaro a maglis de fero» (*Inventario de Bel 1433*, c. 155^v); «item unum golarium a maglis» (*Inventario di Giovanni 1436*, c. 222^r).

⁴⁵⁷ Uno dei primi guardagoletta su spallaccio si incontra già nel *San Longino* della *Crocifissione* di Lorenzo e Iacopo Salimbeni affrescata nel 1416 nell'Oratorio di S. Giovanni Battista a Urbino (BOCCIA & COELHO 1967, p. 133, fig. III; BOCCIA 1982c, p. 22, n. 21).

Le difese delle braccia sono costituite dall'articolazione di diversi elementi in piastra e di lame metalliche, quali, in successione dall'omero al polso, il cannone di braccio, la cubitiera e il cannone di antibraccio⁴⁵⁸. Se, per quanto riguarda il cannone di braccio⁴⁵⁹, non è possibile stabilirne le caratteristiche strutturali poiché, nei cavalieri delle nostre pettenelle, risulta essere sempre coperto dagli spallacci, per quanto riguarda la protezione degli avambracci, invece, questa sembrerebbe essere costruita da due piastre, incernierate da un lato e affibbate dall'altro⁴⁶⁰. Le cubitiere sono del tipo 'aperto' e costituite da un coppo metallico ogivato e da alette, ma non sembrano presentare - a differenza del ginocchiello, come si vedrà più avanti - lamelle di articolazione con i cannoni di braccio e antibraccio⁴⁶¹. I cavalieri, quale protezione delle mani, indossano manopole della tipologia 'a mittene'⁴⁶² - in alcuni casi con un dorso

⁴⁵⁸ In uso dalla metà circa del Trecento fino a dopo quella del XVII secolo, (BOCCIA 1982a, p. 36).

⁴⁵⁹ Se, in genere, costituita inizialmente in due piastre incernierate tra loro affibbate o chiuse a scatto - soluzione questa che perdurò a lungo oltralpe - l'armatura italiana già nel primo Quattrocento adottò invece una variante in una sola piastra, sagomata e aperta nella parte prossimale in modo da facilitarne l'indossata e l'uso.

⁴⁶⁰ Come emerge, fra l'altro, osservando gli esemplari 2^{II}, 10, 11^{II}, 12, ma soprattutto il 9^I dove la linea mediana non è dritta, continua e uniforme, come negli altri casi, ma spezzata. Se, infatti, nella maggior parte degli esemplari tale linea potrebbe essere interpretata anche come una sorta di espediente figurativo per suggerire la tridimensionalità dell'elemento metallico, in questo caso - indubbiamente, vista la particolarità della linea - rappresenta la congiunzione tra due diverse piastre.

⁴⁶¹ La cubitiera rappresenta la difesa metallica che protegge il gomito. Nel primo Trecento fu una semplice coppa molto raccolta, articolata alla lama di braccio, ma poi andò perfezionandosi, acquisendo un'aletta - tutt'uno con essa - che copriva l'estremo della piegatura del braccio, e lamelle che l'articolavano ai due cannoni del bracciale. Il numero, le dimensioni e la forma di queste lamelle variarono nel tempo, così come variarono la forma e le dimensioni della coppa e dell'aletta. Nelle armature quattrocentesche italiane, l'ultima lamella della cubitiera aveva ribattini a scorrere che consentivano al secondo cannone di ruotare un poco su sé stesso. Più tardi vi fu una semplice ribaditura (BOCCIA 1982a, p. 36). Uno dei principali problemi sui quali si concentrò l'attenzione degli armaioli fu quello di garantire una sufficiente protezione delle articolazioni: raggiunta attraverso la maggiorazione delle alette, l'applicazione di supplementari rotelle di protezione o fissando grandi 'spalle di montone' al secondo cannone (BOCCIA 1970, p. 56). La cubitiera aperta è quella in cui l'ala o l'aletta - anche se imbutita o molto avvolgente - non forma un ponte completo alla piegatura del braccio

⁴⁶² Le difese delle mani furono costituite dapprima da guanti di pelle corazzati, poi da vere e proprie protezioni metalliche, dove il guanto interno serviva solo ad evitare la confricazione del metallo. Si ebbero manopole 'a mittene', cioè con unica protezione per le quattro dita - come nelle antiche muffole in maglie di ferro - e manopole a dita separate, per lo più protette da squame, con le nocche talvolta denunciate strutturalmente da 'nodi'. Vi si distinguono specifiche parti, quali il 'manichino' (che va dal polso in su, e di cui il 'polsino' è la parte posteriore più bassa), il 'dorso' (che copre la corrispondente parte della mano), ed infine le 'dita' (o, alternativamente, la 'mittene'). Le forme del manichino cambiarono molto nel tempo, anche da paese a paese, e seguirono l'influsso delle mode dell'abito civile (BOCCIA 1982a, pp. 36-37). Le manopole 'a clessidra', usate nel Trecento e nella prima metà del Quattrocento - ma secondo Francesco Rossi anche fino ai primi decenni del Cinquecento, *Enciclopedia*

piuttosto allungato e appuntito (7, **fig. 136** a p. 234; 12, **fig. 137** a p. 235) - e delle quali si possono riconoscere due diverse varianti: la prima con il polsino regolare e con dimensioni simili a quelle del manichino (4, 9-11, **fig. 136**; 13, 17, **fig. 137**); la seconda con un polsino molto allungato e con taglio superiore obliquo, in direzione della parte esterna, più soggetta agli attacchi (2^{II}, 3, 7, 8, 9^{II}, **fig. 136**; 18-20, **fig. 137**)⁴⁶³. In alcuni casi è possibile osservare anche l'articolazione delle dita, pure se non è possibile stabilire con certezza se essa sia costituita da un guanto oppure da una struttura a squame metalliche.

Le protezioni degli arti inferiori sono costituite dall'arnese in metallo. Cosciale e schiniera sono entrambi divisi longitudinalmente in due e avvolgono completamente l'arto. Si tratta di protezioni metalliche, come è denunciato - oltre che dal colore - dalla linea di separazione degli elementi⁴⁶⁴. La schiniera è 'sana', protegge cioè dal ginocchio al calcagno, coprendo anche il malleolo⁴⁶⁵. La piastra posteriore, infatti, si prolunga fino al calcagno, dove probabilmente - perché così generalmente avveniva⁴⁶⁶, pure se nel nostro caso questo particolare non si riesce a leggere - si trova un rintacco che consente l'uscita del collo dello sprone, o dove se ne può direttamente applicare uno apposito. In basso vi è articolata la scarpa a lame articolate. Se nella maggior parte dei casi sembra essere del tipo 'a becchetto', vale a dire con punta lunga e aguzza, amovibile o fissabile con un chiodo da voltare (in particolare 5, 8, **fig. 136** a p. 234; 13, 17, **fig. 137** a p. 235),

ragionata delle armi 1993, s.v. «manopola» (F. Rossi) - sono così chiamate per le forme divaricate del manichino e del dorso, stretti al polso in modo da richiamare l'aspetto di una clessidra.

⁴⁶³ Soluzione, questa, simile a quella presente nell'Armatura Avant (Ambrogio, Bellino e Giovanni Corio, Dionisio Corio, Giovanni da Garavalle, Domenico Missaglia e mastro PR, 1440 ca., Glasgow, Art and Gallery Museum, n. 39.65e (**fig. 151** a p. 241), e a quella nell'Armatura del conte Galeazzo d'Arco di Tommaso Missaglia, Sludern, Churburg, n. 21, del 1450 ca. (**fig. 153** a p. 241).

⁴⁶⁴ Separazione che, invece, mancherebbe se si trattasse di un gambale o di una schiniera di cuoio, poiché questo sarebbe stato in un pezzo solo, stretto sull'arto sfruttando l'elasticità del materiale e allacciato lungo i margini della banda interna. In questo modo la protezione si sarebbe presentata intera e non divisa, (BOCCIA 1982d, p. 67). Quella di metallo, invece, si articolava mediante cerniere poste nella banda esterna della gamba e si fermava - nella parte interna - con affibbiature o con denti a scatto: comunque, in entrambe le soluzioni, la cesura delle difese - ossia il punto più debole - veniva posta nella banda dell'arto meno esposta, quindi quella interna.

⁴⁶⁵ La schiniera 'mozza', invece, è quella che avvolge ugualmente l'arto, ma termina sopra il malleolo; talora veniva completata con lamelle articolate al collo del piede, cui in genere si fissava la 'scarpa di maglia' (un lembo in maglia di ferro che copriva una calzatura di pelle), BOCCIA 1982a, p. 38.

⁴⁶⁶ BOCCIA 1982a, p. 38.

in altri (16, 20, **fig. 137**) sembra essere piuttosto ‘a becco d’anatra’, con la punta stondata e raccolta⁴⁶⁷.

L’articolazione tra gambiera e schiniera è resa possibile grazie al ginocchiello, parte dell’arnese che, come indica il nome, protegge il ginocchio⁴⁶⁸. Nel nostro caso, le coppe dei ginocchielli sono ogivate, presentano lamelle superiori e inferiori e alette più (3, **fig. 136**; 13, 15, **fig. 137**) o meno imbutite con i margini talvolta rilevati (11, **fig. 136** a p. 234; 13, 17, **fig. 137** a p. 235). La forma delle alette, in particolar modo, si rivela utile per circoscrivere l’arco temporale di esecuzione. Fino agli anni venti, infatti, sono ancora abbastanza piccole, più o meno a forma di foglia d’edera, appuntate verso il poplite e un po’ rientranti verso il margine⁴⁶⁹. Più tardi, invece, le alette si ingrandiscono notevolmente assumendo una forma doppiamente lobata rispetto alla mezzeria trasversale, rientrano molto sul poplite e sono irrigidite da imbutiture; proprio di questa tipologia sono quelle rappresentate nelle pettenelle⁴⁷⁰.

Come nel caso delle protezioni del capo, anche nel rappresentare quelle del busto e degli arti è evidente l’estrema attenzione riservata ai dettagli, grazie ai quali siamo in grado di osservare pienamente e con sufficiente chiarezza tutte le articolazioni delle braccia e delle gambe, con gli snodi fondamentali dei gomiti e delle ginocchia, e dove le mani sono protette da manopole a clessidra e i piedi da scarpe a lame secondo una forma detta ‘a punta di lancia’. Dettagli che dimostrano la decisa padronanza e competenza in questo specifico settore degli esecutori. Pure se coesistono, infatti, differenti soluzioni tecniche specifiche e complesse, la cui resa necessita di un elevato grado di precisione e un ampio numero di dettagli, esse sono rese comunque, nonostante la tipologia del supporto, in maniera fluida e senza appesantire troppo la lettura dell’immagine. Ogni dettaglio - dalle lame di falda all’articolazione degli spallacci, fino ai lembi in maglia di ferro che emergono dalle soprastanti protezioni - è suggerito con

⁴⁶⁷ La scarpa a lame si poneva sempre sopra una calzatura di pelle (BOCCIA 1982a, p. 38).

⁴⁶⁸ Se dapprima fu una semplice coppa affibbiata ad un cosciale modellato in modo da adattarvela bene sopra, più tardi si completò con lamelle articolate, mostrando anche un’aletta - che se nel Trecento fu molto raccolta e semplice - nell’armatura quattrocentesca italiana assunse dimensioni molto grandi, rientrando ben dietro la piegatura del ginocchio anche se, diversamente dall’aletta della cubitiera, essa non fu mai chiusa.

⁴⁶⁹ Simili a quelle, per esempio, dell’armatura di Sludern, Churburg n. 22 (*L’arte dell’armatura in Italia* 1967, fig. 20) databili al 1415-1420.

⁴⁷⁰ Esempi di questo tipo si riscontrano nelle armature - comprese tra il 1440 e il 1445 circa - di Ulrico IX di Matsch (Sludern, Churburg, n. 19, **fig. 150** a p. 240), di Galeazzo d’Arco (Sludern, Churburg, n. 21, **fig. 149**) e nell’armatura A2 nella *Waffensammlung* di Vienna.

pochi, essenziali ma altrettanto fondamentali tratti. Particolari quali le lame di articolazione del ginocchiello (in particolare 21^{II}, **fig. 137** a p. 235), la forma delle sue alette (15, **fig. 137**) e soprattutto il dettaglio della resta (18, **fig. 137**) indicano un alto grado di competenza, una approfondita conoscenza dell'armatura e delle sue parti, non solo dal punto di vista formale, ma anche strutturale: gli esecutori sembrano infatti capire appieno il funzionamento di questo apparato e comprendere soprattutto che ogni dettaglio assolve prima di tutto ad una funzione strutturale e, solo in seconda battuta, esornativa. Pure se il percorso evolutivo dell'armamento difensivo non segue sempre un andamento lineare e coerente⁴⁷¹, è possibile tuttavia circoscrivere - con un discreto margine di attendibilità - l'arco temporale al quale risalgono le armature indossate dai cavalieri. Infatti, dal confronto con iconografie, esemplari originali, *inventaria bonorum* e considerando, quali elementi determinanti, soprattutto l'altezza raggiunta dal margine superiore della panziera in rapporto al petto, la tipologia di spallacci con buffa a rotella, la forma dei fiancali, la struttura delle protezioni delle articolazioni ed infine l'andamento del busto all'altezza della vita, emerge come la presenza simultanea di questa serie di dettagli e soluzioni tecniche sia coerente con una datazione intorno al quarto decennio del Quattrocento. Non solo, è possibile pure ipotizzare l'ambito geografico al quale appartengono le tipologie delle protezioni rappresentate: probabilmente toscano, considerando soprattutto quale elemento determinante la buffa a forma di rotella applicata allo spallaccio sinistro. Infatti, pure se intorno al Quattrocento l'armatura milanese è ormai nettamente in testa alla produzione italiana, la sua caratteristica più evidente è, tuttavia, la forte asimmetria degli arti superiori, con quello di sinistra sovradimensionato rispetto a quello di destra⁴⁷². Nel nostro caso, ci troviamo invece di fronte ad una tipologia di spallacci che si differenziano solamente per l'adozione di una rotella su quello sinistro, caratteristica che li avvicina alla produzione fiorentina⁴⁷³.

⁴⁷¹ Cfr. VENTUROLI 1999, p. 89.

⁴⁷² BOCCIA 1980, p. 16. «La differenza di ampiezza e di struttura tra i due spallacci codifica una soluzione asimmetrica già intuibile con l'esempio del *Flos duellatorum*, dove lo spallaccio stava solo a sinistra. Essa è dedotta dal principio di variare le difese massimizzando quelle di sinistra, ed è un'altra delle caratteristiche dell'armatura quattrocentesca italiana, destinata a divenire generale in Europa solo alla fine del secolo» (BOCCIA 1982c, p. 21).

⁴⁷³ Si veda a nota 426. È interessante notare come, nello stesso decennio al quale sembrerebbero appartenere le pettenelle Vanni degli Onesti, si colga in area veneta una novità destinata a svolgere un ruolo importante nell'armatura lombarda e che riguarda proprio la protezione della spalla sinistra.

Accanto alle armature con valenza principalmente difensiva, in alcune pettenelle Vanni degli Onesti (16, 37, **fig. 137** a p. 235) sono inoltre rappresentate armature da 'parata': un armigero nel primo caso, una creatura fantastica nel secondo indossano, infatti, un'armatura caratterizzata da ginocchielli, spallacci con coppe costolate e appuntite e falda a lame decisamente cuspidate, che rende l'armatura caratterizzata da un 'nervoso' movimento di linee angolose e spezzate. Il tronco è coperto da una pettorina a squame probabilmente in cuoio, seguita da una falda - un gonnello - a pendoni, formato da lunghe lame cuspidate (il cui colore farebbe pensare siano anch'esse in cuoio) e disposte su due registri, mentre fra i due, quale elemento di transizione, si inserisce un ampio cordone. Coppe di guardaspalla di cuoio costolate e cuspidate, completato da pendoncelli (anch'essi disposti su due file), difendono lo stacco dell'arme, tra petto e bracciale; mentre la cubitiera, anch'essa in cuoio, è affibbiata⁴⁷⁴. Le gambe sono protette da arnesi con ginocchielli, costituiti da una coppa che riproduce l'arma Vanni e completata anch'essa da lame cuspidate⁴⁷⁵. Un'armatura costituita quindi da una commistione di elementi difensivi omogenei che vuole rifarsi al passato, tra immaginario e concretezza. Riferimenti possibili sono quelli, fra gli altri, al *Sigismondo re dei Romani, di Boemia e d'Italia*⁴⁷⁶ e alle figure dei *Giusti* affrescate da Taddeo di Bartolo sulla parete dell'Anticappella nel Palazzo Pubblico di Siena tra il 1407 e il 1414. Soprattutto per quanto riguarda il gonnello e i guardaspalle a pendoncelli, nondimeno è notevole la somiglianza delle scarpe a lame con quelle indossate dai *Giusti*. Un altro confronto, questa volta più vicino geograficamente, può essere stabilito con l'armatura indossata dal San Michele di Jacobello del Fiore nella tavola *La Giustizia fra i santi Michele e Gabriele* (Venezia, Galleria dell'Accademia,

Sull'armatura del *San Michele* di Giambono proveniente dall'Oratorio del Crocifisso della Giudecca (ora all'Accademia, 1450) spicca infatti un nuovo tipo di buffa, che sostituisce nell'area di influenza lombarda quella di tipo toscano con rotella (BOCCIA 1982c, p. 23).

⁴⁷⁴ Potrebbe trattarsi pure di spallaroli, embrioni di spallaccio, formati dapprima da una lama ogivata e articolata sulla spalla della corazza, evolutesi poi in coppette accompagnate da un paio di lamelle, in uso fino a poco dopo la metà del Quattrocento (BOCCIA 1982a, p. 35).

⁴⁷⁵ Ginocchielli del tutto simili - quanto a tipologia - si riscontrano nella lastra tombale di Lorenzo Acciaiuoli nella Certosa del Galluzzo a Firenze (**fig. 157** a p. 243) e nel successivo *Giuda Maccabeo* nel *Ciclo dei Prodi e delle Eroine* nel Castello della Manta (**fig. 159** a p. 243), dove - in entrambi i casi - le protezioni del ginocchio sono decorate con teste leonine.

⁴⁷⁶ Mariano Taccola, *Liber tertius de ingeneis*, f. 1^v, Firenze, BnC, Palat. 766.

fig. 102 a p. 222) realizzato nel 1241 circa per il Magistrato del Proprio che aveva sede nel Palazzo Ducale di Venezia⁴⁷⁷.

Il tema degli armamenti ‘all’antica’, ‘alla romana’ e, più tardi, all’‘eroica’ ebbe molto successo nella penisola dal XIV al XVIII secolo; seppur con esiti diversi, caratterizzati tutti, comunque, dal recupero di moduli antichi, «più sovente ben capiti, altre volte fraintesi, più volte deformati dalla falsa memoria pseudo erudita»⁴⁷⁸. Esempi simili, oltre a quelli già citati, sono il *Grandonio dei Ghislieri* affrescato a tutta parete nella Sala Ghibellina del Palazzo Comunale di Pistoia intorno al 1420, e il *Teseo* negli *Uomini Illustri* del codice detto ‘di Giusto’ (databile al 1435-1440, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe).

Come nel caso dell’armamento difensivo dei cavalieri, così anche nel rappresentare le protezioni predisposte per i destrieri viene dedicata particolare attenzione. Queste presentano infatti una discreta varietà di soluzioni che vanno dai finimenti⁴⁷⁹ semplici (**fig. 167** e **fig. 169** a p. 245; **fig. 172 - fig. 175** a p. 246; **fig. 177** a p. 247; **fig. 182** e **fig. 186** a p. 248) a quelli abbinati ad una pettiera (**fig. 165** a p. 245), dalla sola pettiera (**fig. 170** a p. 246) al non avere nessuno di questi elementi (**fig. 164** a p. 245; **fig. 176**, **fig. 178** e **fig. 181** a p. 247; **fig. 185** a p. 248); altre volte, infine, una ‘coverta’⁴⁸⁰, pure se composta solo da groppiera, pettiera e testiera, soluzione che lascia

⁴⁷⁷ Nell’ordinamento giudiziario della Repubblica di Venezia i Giudici del Proprio era una delle Corti di Palazzo originate dall’antica *Curia Ducis*. Tale magistratura, originariamente coincidente con la curia vera e propria, mano a mano che si creavano e specializzavano nuove corti, finì per vedere ridotte le proprie competenze alle sole questioni riguardanti matrimoni, eredità e testamenti, proprietà immobiliari nel territorio di Venezia e del Dogato (si veda MUTINELLI 1852; DA MOSTO 1937).

⁴⁷⁸ BOCCIA 1991c, p. 56, n. 25. Testimoniata soprattutto dall’iconografia e solo da rari materiali pervenutici si ispirò nel tempo, a partire dal Duecento, a modelli classici, più o meno capiti, e nel Trecento mutuò alcuni caratteri dal contemporaneo armamento misto di ferro e cuoio. Nel Quattrocento, invece, fu quasi solo una fantasia classicheggiante per poi approdare, nel Cinquecento, a versioni dette ‘alla romana’ (BOCCIA 1982a, p. 21). Se l’armatura, come più volte ricordato, è di norma un oggetto funzionale, costruito e decorato per rispondere ad esigenze particolari legate all’esercizio delle armi, nel caso specifico del tipo all’‘eroica’ e alla ‘romana’ a questa caratteristica si aggiunge quella di rappresentanza politica e sociale, secondo uno schema di origine medievale che associa alla potenza militare anche quella civile, nel solco di una visione che vede nel nobile-cavaliere il depositario di ogni virtù (sul tema si veda SCALINI 1987).

⁴⁷⁹ Si riescono a leggere tutti gli elementi che li costituiscono: pettorale, groppiera, codone, reggibraca, braca e correggioli volanti, frontale, sopraccapo, sottogola e sguanze.

⁴⁸⁰ Insieme di due o più teli, per lo più in tessuto di pregio o riccamente ornato o dipinto, che copriva il cavallo in certe occasioni di festa o di mostra. Aveva in genere una parte anteriore con ‘testiera’ intera e lunghi ‘quartieri davanti’ allacciati dinanzi fino al petto, e una posteriore accampanata con ‘groppiera’ che scendeva in un ‘girello’ o in due ‘quartieri di dietro’ fino quasi a terra (BOCCIA 1982a, p. 42).

quindi scoperto il collo (**fig. 168** a p. 245; **fig. 171** a p. 246; **fig. 180** a p. 247; **fig. 183** e **fig. 187** a p. 248); queste ultime non sembrano nascondere sottostanti corazzature. Tali protezioni non sono immaginabili sia perché le coverte non presentano l'ordinario seminato di capocchie e ribattini che le caratterizzerebbero (come avviene, invece, nel caso dell'affresco con Guidoriccio da Fogliano nella Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena) e nemmeno si intravedono quando sono sollevate (**fig. 171** a p. 246). Rappresentano quindi un mero ornamento, sul quale talvolta si ripete l'insegna araldica, già presente del resto in alcuni cimieri e scudi (come nel caso delle pett. **fig. 168** a p. 245; **fig. 171** a p. 246; **fig. 180** a p. 247; **fig. 183** e **fig. 187** a p. 248). Potrebbero, invece, essere provviste di imbottiture, in quanto non troverebbe altrimenti spiegazione la presenza della testiera che, a giudicare almeno da quelle di **fig. 165** a p. 245 e **fig. 171** a p. 246, sembrerebbe - stando al colore - essere in metallo⁴⁸¹ e, quindi, avere una precisa valenza difensiva. Presentano tutte e quattro una ricca decorazione che in tre casi riprende l'insegna araldica (**fig. 168** a p. 245; **fig. 171** a p. 246; **fig. 183** a p. 248) e una parte posteriore - girello o 'quartieri di dietro' - molto allungata e che scende fino a terra (evidente soprattutto in **fig. 180** a p. 247). In particolare l'esemplare **fig. 168** a p. 245 presenta nella pettiera due elementi metallici che potrebbero far ricordare le 'bozze' e cioè le due protuberanze emisferiche tipiche degli elementi in piastra⁴⁸². Nelle pettenelle **fig. 170**, **fig. 171** e **fig. 180** a p. 246 è presente anche una particolare tipologia di pettiera, detta a 'mezzaluna', che si ritrova, ad esempio, nella *Seconda Medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta*⁴⁸³.

L'esame di alcuni *inventaria bonorum* udinesi coevi permette di avere un'idea, seppur approssimativa, dell'armamento diffuso al tempo in città, consentendo inoltre un

⁴⁸¹ Negli altri casi, comunque, potrebbero egualmente essere in metallo anche se coperto da cuoio o stoffa dipinta, probabilmente per poter riprendere la decorazione presente nella coverta (**fig. 166e** **fig. 168** a p. 245; **fig. 170** a p. 246; **fig. 180** a p. 247; **fig. 183** a p. 248).

⁴⁸² BOCCIA 1982a, p. 43.

⁴⁸³ «Sa poitrinière présente pourtant la forme en croissant de lune des caparaçons de la fin du XV siècle», ROSSI F. 1998, p. 317, n. 29. Non disponiamo di esemplari originali risalenti a quest'epoca, il più attinente è quello dell'imperatore Frédéric III ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (nr. 55), pure se è più tardivo e presenta una groppiera in lame. Secondo Vesey Norman, questo tipo di pettiera sarebbe proprio di una particolare variante di giostra, pure se non specifica quale sia: «in un'altra forma di giostra il petto del cavallo era protetto da un largo pettorale a forma di mezzaluna, che ricadeva partendo dal bordo della sella» (NORMAN 1967, p. 48).

confronto con le protezioni raffigurate nelle pettenelle⁴⁸⁴. Gli armamenti, in molti inventari, sono più volte indicati come «veteri»⁴⁸⁵ o «antiqui»⁴⁸⁶, denunciando quindi uno scarso aggiornamento rispetto alle innovazioni proprie del periodo in esame, tanto più che fra essi è addirittura menzionata una «lorica calibea»⁴⁸⁷, del tutto superata al tempo. Tra le protezioni del capo spiccano soprattutto celate (se ne contano ben undici tra il 1427 e il 1474), elmi (otto, di vario tipo, tra il 1427 e il 1437) e tre ‘cappelletti’ (nel 1433 e nel 1437)⁴⁸⁸. In particolare, per quanto riguarda gli elmi, ne vengono citati due da giostra (uno nel 1426, l’altro nel 1437); secondo Lionello Giorgio Boccia «si deve trattare di elmi massicci a visiera fissa, derivati dagli antichi elmi ‘a staro’ ma col coppo stonato»⁴⁸⁹, descrizione questa che si adatta perfettamente a quelli rappresentati nelle pettenelle. Infatti è proprio la caratteristica di avere baviera fissa e coppo stonato a renderli riconoscibili. Facendo sempre riferimento agli inventari ricordati, è interessante far notare come in essi compaiano tipologie di difesa del tronco costituite da elementi di maglia di ferro, quali una panziera di maglia e un cinto di maglia (1359)⁴⁹⁰ e tre panziera per loriche (1427)⁴⁹¹. Ma se negli anni che vanno dal 1426 al 1437 sono ricordati dieci tra petti e busti interi di piastra⁴⁹², ancora nel 1436 sono menzionate tre loriche in ferro⁴⁹³ - che sono, con tutta probabilità, di maglia⁴⁹⁴ - ciò è dovuto al fatto che, probabilmente, in quest’arco di tempo queste due tipologie di protezione del busto coesistevano, quando ancora l’adozione del sistema a piastre, cioè,

⁴⁸⁴ L’elenco degli inventari esaminati - che vanno dal 1359 al 1474 - è riportato a pp. 552-553. Di questi, ben nove sono stati redatti dallo stesso notaio, Matteo Clapiceo, circostanza questa che semplifica l’interpretazione del lessico data l’unicità della fonte (BOCCIA 1996b).

⁴⁸⁵ *Inventario Facio* 1437, 1437, cc. 274^r-274^v; *Inventario Montegnacco* s.d., c. 103^r.

⁴⁸⁶ *Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^r; *Inventario Uccellis* 1474, ff. 3^r, 4^r e 8^v;

⁴⁸⁷ «item unam loricam calibea», *Inventario di Giovanni* 1436, c. 222^r. Soprattutto il più tardo inventario del nobile Leonardo de’ Uccellis (*Inventario Uccellis* 1474) denuncia un armamento per molti aspetti vecchio. La «lorica calibea» è una protezione del tronco in maglia di ferro (BOCCIA 1986b, p. 139).

⁴⁸⁸ Nel XV secolo le celate - compatte, ben modellate sul capo e col viso lasciato scoperto - rappresentavano la principale protezione per la testa per la gente a piedi, talvolta utilizzata anche negli armamenti da cavallo ‘alla leggera’.

⁴⁸⁹ BOCCIA 1996b, p. 139.

⁴⁹⁰ *Inventario della Torre* 1359, c. 1^r; vale a dire un usberghello o camicia di maglia di ferro a una falda da fissare in vita (BOCCIA 1996b, p. 139).

⁴⁹¹ *Inventario Cignotti* 1427, cc. 39^r-43^v; potrebbero essere identificate con falde di maglia per proteggere la zona che va dalla vita a sopra il ginocchio (BOCCIA 1996b, p. 139).

⁴⁹² *Inventario Cignotti* 1427, c. 39^v; *Inventario Facio* 1437, c. 272^v, 274^v; *Inventario Miuliti* 1426, c. 22^r.

⁴⁹³ *Inventario di Antonio da Valvasone* 1436, c. 218^v; 1436. *Inventario di Giovanni* 1436, c. 222^r.

⁴⁹⁴ BOCCIA 1996b, p. 139.

non aveva ancora del tutto soppiantato l'utilizzo di elementi in maglia di ferro⁴⁹⁵. È inoltre interessante la presenza simultanea, nel 1437, di due petti di ferro e di un petto lamiera⁴⁹⁶: i primi dovrebbero essere da fanti e costituiti da una sola piastra, mentre l'altro parrebbe all'italiana da uomo d'arme, strutturato in due parti (petto propriamente detto e panziera, rispettivamente a difesa della metà superiore e di quella inferiore del petto). Dello stesso tipo, quindi, di quelli indossati dai cavalieri nelle pettenelle. L'ipotesi che questo petto non sia intero ma articolato in due elementi è confermata dal fatto che, scorrendo lo stesso inventario, più avanti si trovi la menzione di «unam toracham fractam»⁴⁹⁷, e cioè di un busto rotto, formato da petto e schiena. È più facile pensare, infatti, al guasto di un busto da uomo d'arme all'italiana, in quattro pezzi incernierati e affibbiati e quindi strutturalmente più debole, piuttosto che di uno più semplice, intero. Le protezioni di braccia e gambe, negli inventari considerati, sono citate in gran numero, a dimostrazione che parecchi degli armamenti annotati erano completi, testimoniando in tal modo una forte militarizzazione dei cittadini⁴⁹⁸. Tra il 1427 e il 1437 sono ricordati dieci spallacci, con caratteristiche diverse: quattro «parvi»⁴⁹⁹, due dei quali «antiqui»⁵⁰⁰, testimoniando in tal modo l'evoluzione che ebbero tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento. Del 1427, invece, la citazione più interessante: «item unum spalacium, [...] item duo spalazii parvi, [...] item unum spalazium magnum»⁵⁰¹. Si deve trattare molto probabilmente di uno spallaccio generico, uno grande e due più piccoli; sembrano essere due coppie, dove la prima è costituita da due spallacci da uomo d'arme asimmetrici, più ridotto a destra per consentire la posa della lancia in resta, più ampio a sinistra dove - come da

⁴⁹⁵ Il periodo abbracciato da questi inventari - come si ricorderà dal 1359 al 1474 - risulta «decisivo per il passaggio dall'antico armamento 'misto', di maglia, placche e cuoio, all'armatura da uomo d'arme» (BOCCIA 1996b, p. 139). La tipologia più antica è rappresentata, oltre che dagli esempi sopra citati, da una «thorachas a lamis coopertas coreo lacerato» (*Inventario Miuliti* 1426, c. 22^f), «duas loricas» (*Inventario Ottacini* 1429, c. 6^v), «duas loricas que sunt in comunione» (*Inventario Vanni degli Onesti* 1437, c. 232^v), «una coracia de ferro» (*Inventario Arcano* 1461, f. 40^v), una «choratiam novam cohopena de bergando blavo» (*Inventario Uccellis* 1474, f. 4^f) e «unam lorica» (*Inventario della Torre* 1359, c. 1^f).

⁴⁹⁶ *Inventario Facio* 1437, c. 272^v.

⁴⁹⁷ *Inventario Facio* 1437, c. 274^v.

⁴⁹⁸ BOCCIA 1996, p. 140.

⁴⁹⁹ Due nell'*Inventario Cignotti* 1427, c. 39^f, due nell'*Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^f.

⁵⁰⁰ *Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^f.

⁵⁰¹ *Inventario Cignotti* 1427, cc. 39^f-39^v.

consuetudine - la protezione era maggiorata⁵⁰². Le difese delle mani sono molte, indicate sotto il nome di chiroteche⁵⁰³ e manizze⁵⁰⁴. Il termine manopola, infatti, non compare mai, anche se nel 1436 è citato un manipolo da giostra⁵⁰⁵, quasi certamente un robusto manopolone sinistro. Le protezioni degli arti inferiori, invece, sono rappresentate - negli inventari del 1359, 1427 e 1437 - unicamente da cosciali (sette paia): circostanza molto strana, in quanto non vengono invece ricordate le schiniere (né scarpe); soprattutto considerando la moda italiana di usarle da sole sulla calzabracca di stoffa (come ben risulta, d'altra parte, in **fig. 172**^{II} a p. 246)⁵⁰⁶.

Armamento offensivo

Per quanto riguarda le spade raffigurate, queste sono sostanzialmente di due tipologie che si differenziano nettamente. La prima, impugnata esclusivamente dai cavalieri occidentali, va identificata con uno stocco, la seconda, impugnata invece dagli armigeri orientali, appartiene al tipo 'da taglio'. Lo stocco è presente nelle pettenelle Vanni degli Onesti 12, 13, 15 (**fig. 160** a p. 244); si tratta di una lunga arma bianca a una mano, solitamente fornita di un pomo piuttosto affusolato, in questo caso della tipologia 'a bulbo', con impugnatura abbastanza lunga e di un'elso a semplice crociera (si veda il confronto con la spada di Estorre Visconti, Monza, Museo del Tesoro e del Duomo, fine XIV inizio XV secolo, **fig. 160**)⁵⁰⁷. La lama è robusta, sottile e acuta proprio perché adatta a colpire solamente di punta, progettata quindi per inserirsi tra le piastre delle armature, come si intuisce del resto anche dal modo in cui, nelle pettenelle, viene utilizzata⁵⁰⁸. In linea con quanto avviene nel periodo che va dalla seconda metà del XIV

⁵⁰² BOCCIA 1996, p. 140.

⁵⁰³ «Unum par zirotecharum a lamis de ferro, [...] unum par zirotecharum» (*Inventario Cignotti* 1427, c. 39^v); «Unum par zirotecharum de ferro fractus» (*Inventario de Bel* 1433, c. 155^v); «Unum par zirotecharum fereorum» (*Inventario Facio* 1437, c. 272^v); «Tria paria zirotecharum antiquarum de ferro» (*Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^s); «Unum par de zirotecharum» (*Inventario Vanni degli Onesti* 1437, c. 232^v);

⁵⁰⁴ «Unum par de manizarum de ferro novarum» (*Inventario Uccellis* 1474, f. 4^r).

⁵⁰⁵ «Unum manipulum a zostra» (*Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^v).

⁵⁰⁶ Ricordo come, al contrario, nella pettenella **fig. 199** a p. 250 ad una calzabracca sia associato un cosciale in metallo.

⁵⁰⁷ Lo stocco era già in uso agli inizi del XIV secolo come arma ausiliaria del cavaliere, che lo portava appeso alla sella. Il suo uso in Europa continuò per tutto il XVII secolo e parte del successivo.

⁵⁰⁸ La punta, infatti, era a sezione triangolare, romboidale o quadrata. Subì, verso la fine del Medioevo, sotto l'impulso del gusto tardogotico, modificazioni particolari. Talvolta, verso il centro della lama, c'era

secolo alla prima del successivo, il pomo tende a rimpicciolirsi e a sfinarsi, adattandosi a un combattimento che tende a svolgersi sulla punta della spada⁵⁰⁹. Nel caso invece delle pettenelle a **fig. 192 - fig. 195** a pp. 249-250, **fig. 198** e **fig. 199** a p. 250 ci troviamo di fronte a un tipo di spada che, viste le dimensioni e la forma della lama, veniva usata per portare colpi di taglio. Sono tutte impugnate da armati orientali e, forse proprio per questo motivo, le loro impugnature sono tutte fortemente caratterizzate da forme insolite e grandi dimensioni.

Le armi corte rappresentate - visto il modo in cui sono impugnate e, soprattutto, il modo in cui vengono impiegate - hanno tutte caratteristiche da 'sfondagiaco' (**fig. 161** a p. 244): arma bianca corta, daga o pugnale, con lama molto robusta e punta spesso a brocco⁵¹⁰. Come indica il nome, si trattava di un'arma essenzialmente da guerra, costruita allo scopo di penetrare il giaco, i cuoi e le maglie di ferro che proteggevano il corpo, motivo per il quale ne era proibito il porto nella vita civile. L'antico legislatore considerava l'arma in base alla sua offensività mentre l'attuale suddivisione delle armi - a parte l'aspetto funzionale che serve eventualmente da caratterizzante - le considera invece dal punto di vista formale delle impugnature. Nel caso in esame penso si possa trattare di una daga a rondelle, pure se, nelle immagini, l'impugnatura è poco definita⁵¹¹.

Le armi inastate sono rappresentate solo da lance, nelle due tipologie da giostra o torneo e da guerra (**fig. 162, fig. 163** a p. 244). L'utilizzo della lancia poteva avvenire secondo tre modalità. La prima consiste nel servirsi della lancia come di un giavellotto; essa viene tenuta un po' indietro rispetto al suo punto di equilibrio, quasi a un terzo della sua lunghezza (caso questo della pettenella a **fig. 173** a p. 246).

La seconda consiste nell'usarla come una picca, al modo di uno stocco, per portare all'avversario un colpo la cui potenza dipende essenzialmente dalla forza e dalla

un tratto del ferro non tagliente, in modo da poter afferrare l'arma con l'altra mano per poter colpire con maggiore violenza.

⁵⁰⁹ In campo figurativo un esemplare di stocco si può invece osservare ad esempio nella *Madonna con il bambino e santa Caterina*, detta *Madonna del roseto*, attribuita a Michelino da Besozzo (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 173-1B359, tempera su tavola trasportata su tela, 1415-25 circa, si veda *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 92-93).

⁵¹⁰ Non ritengo possa trattarsi invece di altri tipi di armi contemporanee ed ugualmente insidiose quale, per esempio, lo stile, caratterizzato da una lama a sezione triangolare o quadrata, (*Enciclopedia ragionata delle armi* 1993, s.v. «stile»).

⁵¹¹ Ipotesi sostenuta anche dal fatto che la daga a rondelle nel corso del XV secolo veniva usata anche in duelli condotti con le particolari tecniche di combattimento descritte da Fiore dei Liberi nel *Flos duellatorum*.

velocità del braccio. In questo caso sono possibili tre movimenti. Portare un colpo diretto in orizzontale spingendo la lancia in avanti con un movimento rapido dell'avambraccio dapprima ripiegato (è un movimento poco naturale e poco potente, soprattutto a cavallo, e ha soltanto il vantaggio di essere rapido e di non necessitare di alcuna preparazione). Portare un colpo di lancia, tenuta prima bassa in posizione orizzontale, con un movimento del braccio dal basso verso l'alto (movimento facile da eseguire per il pedone, poco per il cavaliere, ostacolato dall'armatura). Brandire la lancia orizzontalmente, il braccio piegato all'altezza della testa, come nel movimento preparatorio per lanciare il giavellotto, ma mantenendo la lancia in mano per conficcarla nel corpo dell'avversario, con rapido movimento discendente del braccio (semberebbe il caso della pettenella a **fig. 171** a p. 246, a giudicare dalla posizione assunta dal braccio).

La terza consiste nel tenere la lancia lungo l'avambraccio ma senza muoverla in avanti. L'avambraccio si limita a reggerla con fermezza e a premerla con forza contro il corpo all'altezza della vita o sotto l'ascella, in posizione orizzontale fissa. È la mano del cavaliere a garantire la precisione del colpo, ma è soltanto il cavallo che, con la sua velocità, fornisce la forza d'urto. Essa è notevole e obbliga il cavaliere a reggere con molta fermezza la lancia, pena l'essere egli stesso disarcionato. L'utilizzo di selle ad arcioni, più profonde, che assicurano un migliore assetto, si impone di conseguenza. Dal XIV secolo si consoliderà l'uso di tenerla attraverso un congegno ad arresto, rendendola più strettamente solidale alla corazza per mezzo della resta (come nella pettenelle a **fig. 165** a p. 245 e **fig. 182** a p. 248).

Le lance 'cortesi', impiegate nel corso di giostre e tornei, erano provviste di punte speciali - i 'rocchi' - in sostituzione di quelle taglienti, che per via della punta tricuspidata erano dette anche «coroncine da torneo»⁵¹². La particolare conformazione di tali punte da una parte contribuiva ad accrescere la forza dell'urto favorendo il disarcionamento dell'avversario, dall'altra riduceva il rischio che la lancia potesse attraversare le protezioni del busto (**fig. 162** a p. 244).

Le armi offensive citate negli inventarî sono relativamente poche, salvo le balestre. Iniziando dalle armi bianche e lunghe, se ne trovano dieci, variamente definite,

⁵¹² *Ezzelini. Signori della Marca* 2001, p. 230.

in sei abitazioni, in due delle quali la spada è l'unica arme presente⁵¹³. Le citazioni usano i termini «spata» ed «ensis» indifferentemente, ma quest'ultimo è qualificato «grande» due volte. Non pare si tratti tuttavia di spadoni «da due mani» ma al più di spade «da una mano e mezzo». Son citati cinque stocchi (nel 1426, 1427, 1436), vale a dire spade aventi la lama stretta, robusta e acuta, da usare soprattutto nello scontro a due per portare colpi di punta⁵¹⁴; armi specializzate, quindi, per gente abile e sperimentata. Negli inventarî del 1433 e 1437 compaiono cinque «gladii»⁵¹⁵, tre dei quali con impugnatura d'avorio a ghiere d'argento, che Lionello Boccia⁵¹⁶ ritiene siano daghe più corte delle spade usuali e più lunghe dei pugnali tipici; se ne avevano anche di molto eleganti e le descrizioni vi si adatterebbero bene. Armi certamente corte sono infine la «coltellessa» citata nel documento del 1427⁵¹⁷ (un coltello dalla lama particolarmente robusta) e la «basilarda» del 1426⁵¹⁸; questa, col nome che pare essere derivato dalla città di Basilea, era un pugnale avente il fornimento - pomo, manico, elso - tutt'uno con la lama e conformato a doppio «T» (come la sezione d'una longarina). Comparsa nel primo Trecento, la basilarda fu usata fino allo scadere del secolo e alla data dell'inventario era decisamente obsoleta⁵¹⁹. Le armi in asta sono solo sette, non tutte di semplice identificazione, salvo per gli spiedi del 1436 e 1437 o lo «spuntone tridente» del 1474⁵²⁰. Assai problematici sono i due falcioni bolognesi del 1426 dei quali si ignorano le caratteristiche. Forse potrebbero essere stati col ferro avente filo a costola

⁵¹³ *Inventario Cignotti* 1427, c. 39^v: «Unam spatam», c. 39^v: «Unam spatam», c. 43^v: «Unum magnum ensem»; *Inventario Ottacini* 1429, c. 82^v: «Unum ensem»; *Inventario Facio* 1437, c. 247^r: «Unam spatam»; *Inventario Vanni degli Onesti* 1437, c. 232^v: «Duas spatas»; *Inventario di Giovanni speciale* 1462, c. 8^r: «Unam spatam»; *Inventario Uccellis* 1474, f. 4^r: «Unum ensem ad cavalcantibus satis bonum; item unum alium ensem magnum, antiquum».

⁵¹⁴ *Inventario Miuliti* 1426, c. 22^r: «Stochos duos»; *Inventario Cignotti* 1427, c. 39^r: «Unum stochum», *Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^r: «Unum stochum»; *Inventario Montegnacco s.d.*, c. 103^r: «Unum stochum».

⁵¹⁵ *Inventario Cignotti* 1427, c. 43^v: «Uno gladio»; *Inventario de Bel* 1433, c. 155^v: «Unus gladius»; *Inventario di Antonio* 1436, c. 218^r: «Unum stochum»; *Inventario di Donato* 1437, c. 271^r: «Unum gladium cum manubrio tondo elephantis et vereta de argento»; *Inventario Facio* 1437, c. 272^r: «Duos gladios cum manubrio de avolio cum argento».

⁵¹⁶ BOCCIA 1996b, p. 142.

⁵¹⁷ *Inventario Cignotti* 1427, c. 39^r: «Unam cortelessam».

⁵¹⁸ *Inventario Miuliti* 1426, c. 22^r: «Unum basellarium».

⁵¹⁹ BOCCIA 1996b, p. 143.

⁵²⁰ *Inventario di Giovanni* 1436, c. 223^v: «Duos speutos parvos»; *Inventario Facio* 1437, c. 272^v: «Unum speutum»; *Inventario Vanni degli Onesti* 1437, c. 232^v: «Unum speutum»; *Inventario Uccellis* 1474, f. 7^r: «Unum spontonum tridatum cum manicho».

paralleli, punta tagliata obliqua a salire verso il dorso, gancio d'arresto parallelo al dorso⁵²¹. Sono difficili da interpretare anche le due «parmigiane» del 1474, a meno che non si tratti di normali «partigiane» aventi le usuali alette alla base del ferro, o nella variante dei lancioni col ferro grande e senza alette⁵²².

Le scene

Come già detto, in questi cicli si possono individuare, all'interno del tema più generale costituito dalla rappresentazione di un ideale mondo cortese, differenti sottogruppi: concerti campestri, scene di corteggiamento, di caccia e di combattimento. Quest'ultime, a loro volta, nel caso dei soffitti Vanni degli Onesti e Moises, sono suscettibili di un'ulteriore suddivisione in quattro sottogruppi: giostra, esercizi di combattimento, lotta con animali (fantastici e non), scontri con armigeri orientali (probabilmente musulmani). Il primo⁵²³ costituisce il nucleo più numeroso: vi compaiono cavalieri intenti in giochi d'arme e nelle attività ad esse connesse, quali l'ingresso e la vestizione.

Nella giostra di tipo più antico, come nel nostro caso, i due avversari si scontrano direttamente; in quella più recente ogni cavaliere si trova da una parte, e precisamente a destra, di un tavolato - la palanca - che divide longitudinalmente il campo in modo da impedire che i cavalli e i cavalieri si urtino in maniera rovinosa⁵²⁴. Giostra e torneo sono, almeno in origine, esercizi riservati all'aristocrazia; ad essa spetta nell'alto e nel pieno Medioevo, in una società che teorizza una scansione sociale basata sugli *ordines*, l'uso esclusivo delle armi⁵²⁵. Legittimazione 'dottrinarica' alla quale si affianca d'altronde un dato di fatto ineludibile: almeno fino all'affermazione di un ceto medio dotato di sufficienti ricchezze, solo i nobili sono in grado di sostenere gli ingenti costi

⁵²¹ BOCCIA 1996b, p. 143.

⁵²² *Inventario Uccellis* 1474, f. 7^r: «Due parmigiane satis bone».

⁵²³ Presenti nelle pettenelle a **fig. 164 - fig. 166** a p. 245, **fig. 168 - fig. 171** a pp. 245-246, **fig. 180** a p. 247, **fig. 184 - fig. 186** a p. 248. Che si tratti di giostra e non di torneo si evince dal fatto che i contendenti sono sempre al massimo solo due, dall'uso della lancia cortese e dalla particolare tipologia di sella sprovvista di arcioni. La giostra è un gioco guerresco tra due soli contendenti a cavallo, armati di lancia cortese, con punta a roccchio, e protetti da corsaletto o armatura specializzati (specializzazione che consiste essenzialmente nell'adozione della resta e nella marcata asimmetria delle difese degli arti superiori).

⁵²⁴ THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 292.

⁵²⁵ BALESTRACCI 2001, p. 17.

che i giochi guerreschi comportano, in termini sia di cavalcature e di armi, sia di vesti preziose e ornamenti dei quali fare sfoggio. Il torneo, la giostra e le loro varianti diventano occasioni nelle quali manifestare la propria potenza e di riflesso mezzo di affermazione del proprio ruolo politico, ma rappresentò, almeno agli esordi, anche un'occasione di ascesa sociale⁵²⁶, pur rimanendo comunque una prerogativa della nobiltà⁵²⁷. L'esercizio del gioco guerresco subisce tuttavia importanti trasformazioni: soprattutto dall'inizio del XV secolo, in un momento in cui il dinamismo economico della emergente borghesia è molto forte, esso non sarà più, infatti, prerogativa esclusiva dell'aristocrazia. Queste manifestazioni entusiasmano un pubblico sempre più vasto, interclassista, tanto che perfino le 'città borghesi' non si sottraggono al fascino del torneo, a maggior ragione in quanto esso può avere un risvolto economicamente vantaggioso⁵²⁸. L'avvicinamento ai modelli dell'aristocrazia diventa talmente forte che i borghesi che partecipano a queste manifestazioni sentono la necessità di un'altra prerogativa tipicamente nobiliare: dotarsi di un'insegna di riconoscimento da far riprodurre sullo stendardo personale.

Non c'è dubbio che l'apertura alla giostra a ceti non aristocratici e a personaggi non dotati del vincolo della cavalleria sia il frutto tanto dell'enorme favore che il torneo riscuote presso tutte le fasce sociali, quanto di un meccanismo di appropriazione di modelli aristocratici finalizzati, come si è già detto, alla esaltazione dell'*élite* al potere. Ed è probabilmente questa la motivazione che nel caso della decorazione dei soffitti in esame sta alla base delle scelte iconografiche. La scelta delle armi è uno dei primi atti

⁵²⁶ Aspetto che andò comunque affievolendosi col tempo. Già a partire dal XIII secolo, infatti, si ebbe in Germania una 'serrata' del torneo, al quale si poteva partecipare solo esibendo quattro quarti di nobiltà e solo se si era cavalieri già armati, cfr. BALESTRACCI 2001, p. 20.

⁵²⁷ BALESTRACCI 2001, p. 19. La carriera di Guglielmo il Maresciallo (per la sua biografia si veda DUBY 1990) è emblematica e ben illustra le potenzialità offerte dal torneo soprattutto a quei nobili - figli cadetti, non dotati di adeguate sostanze - il cui valore serve in primo luogo ad accumulare ricchezze. La sua carriera comincia proprio con una serie di tornei nei quali le sue capacità fanno scalpore, fino ad ottenere l'inquadramento, in soprannumero, nella squadra dei cavalieri del suo signore (Guglielmo di Tancarville). Così nel 1167, ad una delle sue prime prove, stupisce per le sue doti, conquistando quattro cavalli da combattimento, un numero imprecisato di ronzini e palafreni, con la borsa ben rifornita dal riscatto che i cavalieri battuti e fatti prigionieri dovettero pagare.

⁵²⁸ Alcune città della Francia del Nord fanno a gara ad organizzare questo tipo di combattimenti e, nonostante gli alti costi imposti necessari per rendere agibile al combattimento un'area (steccati, tribune e palchi), i benefici che la sede ospitante può ricevere valgono l'investimento: «I borghesi non fanno mistero della volontà di organizzare gli incontri per una finalità che oggi definiremmo di 'promozione turistica' quando sostengono che così richiamano forestieri» (BALESTRACCI 2001, p. 22).

che precedono il torneo e la giostra. Le parti, infatti, si accordano sul tipo di armamento ammesso seguendo regole che, in genere, privilegiano armi che riducono al minimo la possibilità di ferirsi o addirittura di uccidersi⁵²⁹. La giostra, soprattutto all'inizio, ha come arma-simbolo la lancia, meno pericolosa delle altre. Infatti, se lo scopo è quello di disarcionare l'avversario senza fargli necessariamente altro male, il colpo di lancia è più funzionale⁵³⁰. L'armamentario della giostra tende a marcare la sua differenza materiale rispetto alle armi usate in guerra, proprio con lo scopo di accentuarne l'aspetto ludico o, comunque, tendenzialmente incruento e spettacolare. A partire dal XII secolo, infatti, si comincia a fare un uso sempre più diffuso di lance spuntate, lance a punta fasciata e coperta, spade spuntate e prive di filo, lance leggere. In linea con questa tendenza, durante le 'giostre all'incontro', per disarcionarsi si introduce l'uso della lancia 'di cortesia': adottata dalla metà del XIII secolo allo scopo di ridurre ulteriormente i rischi, visto che sulla cima, invece della punta, ha una corona a tacche (roccio).

E così, proprio come avveniva nella realtà, in alcune pettenelle Vanni degli Onesti possiamo riconoscere i momenti fondamentali che costituiscono le varie fasi della giostra⁵³¹:

- quello della vestizione (**fig. 184** a p. 248) dove, sotto un ricco padiglione foderato di pelliccia e 'cifrato' con l'arma Vanni degli Onesti, una fanciulla aiuta un uomo d'arme ad indossare l'armatura⁵³².
- l'ingresso dei combattenti (**fig. 166** e **fig. 168** a p. 245; **fig. 180** a p. 247) accompagnato dal suono di trombe (**fig. 190** a p. 249), tamburelli e altri strumenti.

⁵²⁹ Solo nei tornei combattuti fra due eserciti in guerra - in quei casi nei quali lo scontro fra campioni o fra contingenti ridotti è destinato a sostituire la battaglia vera e propria - si usano 'armi a oltranza', cioè letali, «ma in tali circostanze non c'è alcuna differenza, se non quantitativa, con la guerra vera e propria» (BALESTRACCI 2001, p. 33).

⁵³⁰ A differenza del torneo dove, nel corpo a corpo, possono essere più funzionali le armi corte. Proprio per questo motivo indusse a guardare alla giostra con occhio più benevolo rispetto ad altri tipi di scontri. Anche nei momenti in cui il torneo ricade sotto la condanna delle autorità religiose, la giostra gode di una maggiore tolleranza proprio grazie alla sua minore pericolosità dovuta al tipo di arma impiegata.

⁵³¹ Fra il 1420 e il 1430 fu introdotta tra i contendenti nel duello a cavallo una barriera, per prevenire le collisioni dei cavalli. I giostratori cavalcavano singolarmente lungo i due lati della barriera, tenendo i loro scudi al fianco, l'uno verso l'altro, mentre le loro lance passavano oltre l'incollatura del cavallo e la barriera. Questa innovazione non fu mai tuttavia universalmente adottata e molte giostre, come nel caso delle pettenelle Vanni degli Onesti, si fecero in 'campo aperto' (THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963, p. 295; NORMAN 1967, p. 47).

⁵³² Anche se non è del tutto chiaro si tratti di una 'vestizione' o di una 'svestizione'.

- l'attimo che precede lo scontro, con il cavallo sulle zampe posteriori pronto alla corsa (**fig. 170** a p. 246).
- la scena nella quale viene rappresentata l'essenza stessa della giostra, nel momento cioè in cui la lancia del cavaliere vincitore si spezza nell'urto con lo scudo dell'avversario che, rovesciato all'indietro per la perdita dell'equilibrio, lascia cadere la sua arma che ora giace a terra (**fig. 165** a p. 245)⁵³³.
- infine la scena in cui il cavaliere vincitore si allontana accompagnato da una dama (**fig. 183** a p. 248).

Gli esercizi di combattimento, come già detto, riprendono i disegni che accompagnavano il *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi. Le posizioni di guardia e di difesa sono rese in modo perfetto e dimostrano quanto gli estensori fossero informati sulle regole dei giochi d'arme. In particolare la scena della pettenella a **fig. 174** a p. 246 riprende la tecnica n. 277 illustrata nel f. 44^v del *Flos duellatorum*⁵³⁴ e che viene descritta in maniera simile nel *Lancelot* di Cretien de Troyes⁵³⁵.

Negli scontri con armigeri orientali, invece, non viene più messa in scena la dimensione 'mondana' e spettacolare del mondo cortese, ma quella più intimamente legata ai valori cavallereschi, al coraggio e alla difesa del mondo cristiano. Lo scontro diretto si ha tuttavia solo in una pettenella (**fig. 167** a p. 245), dove il soldato orientale a destra si riconosce dalla tipologia del copricapo indossato ma anche dai lineamenti del viso, mentre in tutti gli altri casi cavalieri e armigeri sono rappresentati singolarmente mentre sono rivolti, a seconda dei casi, verso destra o verso sinistra. Questo fa pensare come, probabilmente, le scene si sviluppassero su due pettenelle e che quindi fossero disposte consecutivamente a coppie: consentendo così di formare un'unica scena nella quale è rappresentato lo scontro fra i due avversari. I cavalieri cristiani impegnati nella

⁵³³ Secondo Vesey Norman «la giostra con lance senza punta continuò senza grandi cambiamenti per tutto il secolo. Lo scopo di solito era di spezzare le lance, ma in alcune forme di scontro si tentava soprattutto di disarcionare i propri avversari», NORMAN 1967, p. 48.

⁵³⁴ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, f. 44^v. «Questo si è lo quinto zogho che fa la coverta | cum lo rebatter de spada. Io gli butto lo braccio al | collo allo voltar subito: cum tutta la spada in terra | lu butterò senza dubito e lo mio contrario de dredo | si è lo segundo zogho, benché siando armado di | farlo non à logo».

⁵³⁵ «Il figlio del re d'Irlanda ha imbracciato lo scudo, gli sprona contro a briglia sciolta dall'altra parte del campo [...]. In quello scontro Lancillotto gli ha mostrato una delle proprie prodezze: gli ha sospinto lo scudo contro il braccio e serrato il braccio contro il costato, poi l'ha trascinato a terra giù da cavallo», *Lancillotto* 1983, p. 96.

battaglia si riconoscono per il particolare equipaggiamento di cui sono provvisti: le armi in primo luogo (le lance infatti non sono provviste di quegli accorgimenti che nei tornei e nelle giostre servivano a limitare i danni all'avversario), le armature (sprovviste di quella particolare asimmetria che le caratterizza invece quando sono pensate per la giostra), ma anche le selle (che, a differenza di quelle usate nei tornei e nelle giostre, hanno un arcione posteriore avvolgente e rialzato per evitare che il cavaliere possa essere facilmente disarcionato).

Per quanto riguarda le scene di caccia, in due pettenelle è riconoscibile quella all'orso (nella prima un cavaliere è colto nell'atto di colpire l'animale con una lancia, **fig. 210** a p. 253; nella seconda si assiste al trasporto della bestia uccisa sul dorso del cavallo; **fig. 211** a p. 253), in altre due un cavaliere che lotta contro un leone (**fig. 212**; **fig. 213** a p. 253). Non solo cavalieri, ma anche personaggi femminili sono protagonisti di scene venatorie: in tre pettenelle sono raffigurate altrettante dame - caratterizzate da abiti sempre diversi, circostanza che induce a pensare non si tratti dello stesso personaggio - impegnate nelle diverse fasi della caccia con il falcone. Nella prima una fanciulla a cavallo sostiene con la mano destra, protetta da un guanto, un falco; nella seconda assistiamo al momento nel quale il rapace sta per ghermire la preda - un piccolo uccello - inseguita da un cane; l'ultima segna il momento conclusivo - o iniziale, difficile dirlo - dell'azione: la protagonista è colta nel momento di montare a cavallo, al fianco porta una scarsella da caccia, il falco è fermo sull'arcione della sella. In altre quattro pettenelle i protagonisti - due figure femminili e due maschili, una per tavoletta - sono rappresentati a cavallo.

Fonti documentarie

Nel caso dei soffitti Vanni degli Onesti disponiamo di un altro elemento, citato in una fonte documentaria, che aiuta a restringerne l'arco temporale, fissando al 1437 l'anno entro il quale vennero realizzati. A questa data risale infatti l'inventario, redatto in seguito alla morte di Filippo Vanni degli Onesti a tutela dei figli minori, nel quale - nel magazzino presente nell'abitazione di Mercatovecchio - sono ricordate 167 cantinelle in legno di abete che il notaio specifica «non depictas» e, alla voce precedente, se ne trovano 1150 che, prive di alcuna specificazione, si suppone essere dipinte. La

menzione di un numero così elevato di cantinelle fa pensare che ci si trovi in presenza dei resti di un cantiere: i listelli dipinti potrebbero essere stati recuperati dal precedente soffitto, mentre quelli non dipinti potrebbero essere avanzati dalla posa del nuovo⁵³⁶. Che proprio in quel periodo l'abitazione fosse stata oggetto di importanti lavori si deduce anche dal fatto che il 9 ottobre di quello stesso anno, al momento di dettare le sue ultime volontà, Filippo non si trovava nella sua dimora ma in una vicina, «ubi languebat»⁵³⁷, suggerendo come probabilmente nel corso dei lavori la famiglia si fosse trasferita in un'altra abitazione e che, alla conclusione degli stessi, Filippo, ormai gravemente malato, avesse preferito rimanervi⁵³⁸. Il soffitto Moises, invece, può essere datato al 1435-1436 in base all'atto (6 febbraio 1435) con il quale Candido Moises affida al venzonese Stefano Scarnaz (o Scarniz) il compito di edificare la propria abitazione⁵³⁹, che va identificata con una porzione dell'attuale palazzo de Brandis (Udine, piazzetta Palladio), giacché, come già detto, le pettenelle dovevano essere necessariamente poste in opera contestualmente alla realizzazione strutturale del solaio.

Nei casi Vanni degli Onesti e Moises è poi possibile ricondurre le committenze a uno stesso ambito. Se dalla genealogia⁵⁴⁰ risulta come Moises, figlio del capostipite Otilio, sia il primo esponente a stabilirsi a Udine, nel 1388 (da lui il cognome della casata), da un altro documento è possibile affermare come i Moises abitassero in borgo Gemona almeno dal 1406⁵⁴¹. Dallo stesso emerge un altro dato significativo. Moises viene indicato come «tuscus» (**fig. 100** a p. 221). Resta da capire il motivo di questa attribuzione in quanto, generalmente, la famiglia viene indicata come proveniente da

⁵³⁶ Maurizio d'Arcano Grattoni (D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 130) ha intuito la presenza di un cantiere e in base a ciò ha suggerito il 1437 quale termine ultimo per l'esecuzione dei soffitti e, quindi, della decorazione.

⁵³⁷ *Testamentum ser Philippi* 1437; riportato integralmente in TILATTI 1992, pp. 109-111.

⁵³⁸ *Testamentum ser Philippi dominae Honeste*, ms, 9 ottobre 1437, ASU, ANA, notaio Matteo Clapiceo, b. 5165.38 (riportato integralmente in TILATTI 1992, pp. 109-111).

⁵³⁹ ASU, ANA, 5181, III, 1435, cc. 15^{r-v} (notaio Antonio Fabris).

⁵⁴⁰ BCU, fondo del Torso, *Genealogie*, Moisesso.

⁵⁴¹ ASU, Arch. confraternita dei Calzolari, b. 33.72, Libro rosso P.S.T. 425 (1357-1510), III, f. 42^r. Al 1430 risalgono altri due documenti: il primo del 20 marzo «in burgo Glemone, in domibus habitationis d. Iohannis Moysi», ASU, ANA, b. 5188.20, f. 28^v (notaio Francesco Vari, 20 marzo 1430), il secondo del 7 settembre quando il dottore di leggi Giovanni di ser Moise e il fratello Candido a casa loro «in burgo Glemone, in viridario», fanno redigere l'atto di un loro acquisto di alcuni campi; DELLA PORTA 1984, p. 521.

Villaco in Carinzia e di probabile origine ebraica⁵⁴². Una possibile spiegazione potrebbe dipendere dagli stretti rapporti di parentela con i Vanni degli Onesti (e i Montegnacco)⁵⁴³ (fig. 99 a p. 221), famiglia di origine toscana, e la scelta, da questi rapporti forse condizionata, di eleggere a propria residenza un palazzo in una zona nella quale già risiedevano molti toscani⁵⁴⁴. Elementi che potrebbero aver contribuito a favorire la traslazione dell'indicazione di appartenenza geografica dalla moglie di Moises, Girarda (nata Vanni), a tutto il nucleo familiare⁵⁴⁵. Rapporti che, se messi in relazione con la decorazione delle pettenelle delle rispettive dimore, fanno pensare alla presenza di un'unica bottega di artisti.

La bottega di Antonio Baietto

Infatti, in questi soffitti, assieme a quelli Bront e Moretti, non solo vengono declinate iconografie tratte dal medesimo ambito, ma alcune scene si ripetono identiche, per esempio nella raffigurazione della dama a cavallo che insegue una preda assieme a un

⁵⁴² BCU, fondo del Torso, *Genealogie, Moisesso*; «Moisè de Viglaco», *Carte friulane del Quattrocento* 2001, p. 211.

⁵⁴³ Tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento, Moises sposerà Girarda Vanni (di Candido, di Giovanni, che nel 1368 si era trasferito a Tarcento, di Vanni); negli anni Venti del Quattrocento Filippo Vanni degli Onesti sposerà Caterina di Montegnacco (di Nicolò di Francesco); alla fine degli anni trenta del Quattrocento, Nicolò Vanni degli Onesti (di Giovanni) sposerà Amoroza Moises (di Giovanni, nipote di Girarda); agli anni centrali del Quattrocento risale il matrimonio tra Caterina Moises (di Giovanni) e Giovanni Francesco di Montegnacco (di Alvisè); Giacoma Vanni degli Onesti (sorella di Filippo) sposerà Leonardo di Montegnacco (di Matteo, di Francesco); nel Cinquecento, Olimpia Vanni degli Onesti sposerà Ottilio Moises (e il padre di Olimpia, Eusebio, non a caso farà ricostruire l'albero genealogico della famiglia Moises in occasione delle nozze, forse avendo ancora memoria di un passato nel quale le due famiglie erano molto vicine).

⁵⁴⁴ TILATTI 2010, pp. 13-14.

⁵⁴⁵ Non solo i matrimoni sanciscono la solidità e la durata delle frequentazioni tra queste famiglie: scorrendo le genealogie Moises (DEL TORSO *Genealogie, Moisesso*; JOPPI *Genealogie, Moisesso*) emerge infatti come, a partire dal matrimonio di Moises con Girarda, i discendenti assumano nomi caratteristici della famiglia Vanni: come i figli Candido e Giovanni, il nipote Filippo e, infine, il pronipote Giovanni, ma anche la scelta della professione (come nel caso di Giovanni, figlio di Moises) sembra subire l'influenza dell'ascendenza materna. Si potrebbe quindi supporre l'integrazione della famiglia Moisesso nella sfera delle relazioni intrecciate dai Vanni degli Onesti, ipotizzando inoltre come la scelta del trasferimento a Udine di Moises sia stata determinata, o almeno facilitata, dal matrimonio con Girarda che, forte del legame con il ramo udinese della famiglia, avrebbe consentito un suo più agevole inserimento nel tessuto sociale cittadino. La scelta quindi di stabilirsi in una zona della città nella quale già abitava un nutrito nucleo di famiglie toscane e il nome dato ai primogeniti nelle successive generazioni potrebbero essere i motivi per i quali nel documento sopra menzionato si faccia riferimento a Moises quale «Tuscum».

cane (**fig. 214** e **fig. 215** a p. 253). Oltre a ciò si avverte come, a una stretta dipendenza iconografica, si leghino affinità stilistiche e come - soprattutto - il medesimo *ductus* pittorico accomuni le pettenelle, che va spiegato non solo con una prossimità cronologica e una comune provenienza geografica, ma, molto probabilmente, con il fatto che la medesima bottega sia stata impegnata in tutte e quattro le realizzazioni. Ipotesi che trova una ulteriore conferma dall'analisi della decorazione delle cantinelle, pure se parziale dato che si sono conservate solo nei nuclei Vanni degli Onesti e Moises. Queste sono infatti dello stesso tipo e costituite da una decorazione fitomorfa a foglie di quercia, bianche e rosse, raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo nero, con una serie di otto puntini allineati lungo la nervatura delle foglie e altri tre disposti a triangolo a riempimento degli spazi di risulta tra una foglia e l'altra (si veda più avanti a pp. 284-285). La possibilità di ipotizzare che l'impiego di uno stesso modulo decorativo sia prerogativa precipua di una bottega, ci consente di considerare tale prassi decorativa come una sorta di 'firma', e quindi ritenere i coprifilo come una ulteriore prova della presenza di una stessa bottega, molto radicata sul territorio.

Una bottega che, anche in base al documento redatto per la costruzione di casa Moises, potrebbe essere identificata con quella facente capo ad Antonio Baietto, nella quale operavano sicuramente il figlio e, probabilmente, il fratello, entrambi Nicolò. Infatti, fra i testimoni dell'atto compare «Nicolao pictore filio Thomasini Baetti», quindi fratello del più famoso Antonio⁵⁴⁶, presenza che difficilmente può essere casuale, ma che suggerisce invece la possibilità che questo artista fosse stato coinvolto nella realizzazione della parte decorativa del palazzo.

Una bottega che operò in luoghi, in tempi e secondo una successione che sono gli stessi dei soffitti in esame. A Venzone, tra il 1410 e il 1420 circa, Antonio è verosimilmente impegnato nella decorazione a fresco della cappella del Gonfalone del duomo, e qui, nei lineamenti dei personaggi rappresentati, si possono cogliere stringenti affinità con alcuni volti del ciclo Vanni degli Onesti (**fig. 111**, **fig. 112** a p. 225). Non solo, come visto, sia nella decorazione a fresco sia nelle pettenelle sono presenti una notevole quantità e varietà di strumenti musicali e, a questo proposito, colpisce la presenza di uno strumento musicale insolito - una viella dotata di un vistoso cavigliere

⁵⁴⁶ P. CASADIO, s.v. «Baietto (Baieiti) Antonio», in *Nuovo Liruti* 2009, I, pp. 357-359.

‘a falchetto’ - che si riscontra anche in una pettenella del soffitto ricordato⁵⁴⁷ (**fig. 109, fig. 110** a p. 225). A Cividale la sua presenza può essere documentata nei primi anni venti: nei registri dei camerari della città si fa infatti riferimento ad un «Antonio pittore», chiamato nella seconda metà del 1422 a dipingere l’insegna della Repubblica di Venezia⁵⁴⁸. Potrebbe trattarsi di Antonio Baietto che già nel 1420 aveva realizzato un *San Marco* per il comune di Udine⁵⁴⁹. Un dato importante giacché si può collegare al caso di Silvestro Bombelli, artista lombardo impegnato, oltre che nella decorazione di soffitti assieme al padre Bartolomeo, proprio nell’esecuzione, tra le altre, dell’insegna di Venezia nella loggia del comune di Crema⁵⁵⁰. A Udine, infine, l’attività di Antonio Baietto è documentata nel 1437, esattamente negli stessi anni in cui vennero realizzati i soffitti Moises e Vanni degli Onesti, quando fu chiamato a dipingere un’ancona per la chiesa di San Cristoforo. Non solo l’attività dei Baietto è documentata negli stessi luoghi dei soffitti in esame, ma anche la sequenza degli spostamenti coincide perfettamente con la probabile datazione in successione dei cicli, basata su considerazioni stilistiche. Prima Venzone e, subito dopo, Cividale: cicli che sono, rispetto a quelli udinesi, stilisticamente più vicini e in cui le scene, oltre che ripetersi in alcuni casi in modo identico, presentano una costruzione che è più incerta e meno precisa. Si tratta di soffitti che costituiscono i primi passi, la fase iniziale e sperimentale, dell’attività della bottega. Il soffitto di palazzo Moises - di circa un decennio successivo - rappresenta, invece, la fase di piena maturità assieme ai cicli Vanni degli Onesti. Si tratta di pettenelle nelle quali le scene sono meglio costruite e i particolari così curati da costituire il momento più alto dell’attività, almeno nel campo dei soffitti lignei dipinti, della bottega dei Baietto. Oltre al fatto che Antonio abitasse in borgo San Cristoforo, prossimo dunque sia alle dimore Vanni degli Onesti sia Moises (i fratelli Candido e Giovanni Moises erano inoltre membri della confraternita di San Cristoforo)⁵⁵¹, conforta questa attribuzione il fatto che il padre Tomasino fosse di famiglia originaria di Siena e

⁵⁴⁷ ZERBINATTI 2013, p. 188.

⁵⁴⁸ BCC, AMC, G06-04, Cameraria 1421-1431, ff. XLVIII^v-L^v (*post* 10.XI.1422), secondo quanto emerso dalle ricerche di Elisabetta Scarton (si veda SCARTON 2013).

⁵⁴⁹ JOPPI 1894, p. 10. Nel 1421 è inoltre impegnato assieme al pittore Antonio di Leonardo nella realizzazione delle «figure di S. Maria e di S. Marco e di due armi da farsi sotto la loggia grande del comue di Udine», JOPPI 1894, pp. 10-11.

⁵⁵⁰ MARUBBI 1986, pp. 193-194.

⁵⁵¹ APSC, SC n. 36, Quaderno di Candido di ser Moyses e Rigo fornedor, aa. 1439-1440 (in *Carte friulane del Quattrocento* 2001, pp. 97, 115).

di professione armaiolo, elementi questi in linea con l'ipotesi - fondata sull'esame dei numerosi armamenti difensivi raffigurati nelle pettenelle Vanni degli Onesti - secondo cui l'autore doveva essere di origine toscana e consapevole dei contemporanei esiti dell' 'industria' delle armi propri di quel territorio. Su tali basi, si può ragionevolmente affermare come la decorazione del soffitto di palazzo Vanni degli Onesti non sia quindi opera di un artista presente a Udine solo per un breve periodo - quale protagonista di un episodio isolato, come finora si era indotti a credere - ma di una bottega di pittori conosciuti e ben inseriti in ambito friulano e ai quali vanno attribuiti, in base alle considerazioni qui fatte, anche i soffitti Moises, Moretti e Bront.

6.1.3. Altri cicli a scene

Oltre ai cicli riferibili alla bottega di Antonio Baietto appena descritti, nel corso della ricerca sono stati rintracciati solo altri due nuclei di pettenelle con scene. Il primo consiste di dodici pettenelle, oggi smembrato in due collezioni conservate a Cividale del Friuli: la prima [cat. 7] conta undici esemplari - di cui due in opera⁵⁵² - la seconda solo una tavoletta [cat. 8]. Il secondo conta quattro pettenelle, oggi al Museo Etnografico di palazzo Giacomelli a Udine [cat. 9].

Nelle tavolette cividalesi sono raffigurate scene di carattere cortese, come nel caso delle pettenelle attribuite alla bottega di Antonio Baietto, in particolare quelle di palazzo Vanni degli Onesti [cat. 6]: dame e cavalieri s'incontrano all'aperto, sopra un prato erboso, al centro di una scena limitata ai lati da due alberelli. Per quanto riguarda quelle della collezione Fontana [cat. 7], solo tre sono ancora 'leggibili'. In due pettenelle sono rappresentate scene di corteggiamento che vedono, nella prima (**fig. 224** a p. 255), i protagonisti incontrarsi ai piedi di un albero e, nella seconda (**fig. 222** a p. 254), un giovane trattenere il braccio di una fanciulla per tirarla a sé, mentre questa si aggrappa a

⁵⁵² Queste sono attualmente montate tra le tavolette del ciclo al primo piano di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13], ma, vista l'assoluta disomogeneità fra le pettenelle, molto probabilmente furono messe in opera in epoca successiva, probabilmente assai recentemente. Nella stanza che le ospita, infatti, la copertura del soffitto è realizzata in pannelli di multistrato nobilitato, in sostituzione delle assi originali. Verosimilmente in occasione di questo intervento vennero inserite le pettenelle.

un albero nel tentativo, concreto o solo simulato, di resistergli. Nella terza compare una coppia intenta a giocare a scacchi (**fig. 216**), motivo presente anche in altre pettenelle sia di ambito friulano sia lombardo⁵⁵³. Lo sfondo, trattato uniformemente con la stesura di un colore rosso, ricorda le pettenelle udinesi già citate, pure se in queste ultime il colore scelto è di un tono meno acceso⁵⁵⁴. Il carattere ‘arcaico’ della composizione e la presenza di spesse linee di contorno potrebbe indurre a considerare il ciclo come primo quattrocentesco, ma l’esame degli abiti sposta la datazione alla seconda metà, se non alla fine, del XV secolo.

In una delle pettenelle con scene di corteggiamento, quella in cui una fanciulla si aggrappa a un albero per cercare di resistere all’ ‘assalto’ di un giovane (**fig. 222** a p. 254), questo porta calze solate e una veste fino al ginocchio che copre il sottostante ‘zuparello’, la cui presenza è mostrata con chiarezza dalle maniche ‘a gozzo’ e da un ‘collaretto’ alto a proteggere la gola⁵⁵⁵. La ragazza indossa una ‘zupa’ realizzata ancora secondo la maniera di inizio secolo: l’abito è ‘divisato’ - cioè realizzato con due colori distinti, che spesso indicano anche tessuti diversi - ha chiusura anteriore sul petto e maniche cucite. Anche nella tavoletta in cui una coppia seduta su una panca è intenta a giocare a scacchi (**fig. 220** a p. 254) la donna è abbigliata in modo semplice, con una ‘zupa’ priva di decorazioni e senza sopravveste, e con i capelli - biondi e a treccia - raccolti attorno al capo: una pettinatura che si può osservare anche nelle pettenelle a figure isolate presenti negli altri soffitti dello stesso palazzo (si veda a p. 174). È, tuttavia, l’abbigliamento dell’uomo, più ricco e vistoso, che ci consente di datare con sicurezza le tavolette. Quest’ultimo indossa una ‘giornea’ - riconoscibile dallo spacco laterale - con maniche ‘ad ala’, stretta alla vita da una cintura e così corta sul davanti da scoprire quasi completamente le calze ‘solate’. Ma è la sua sottoveste che sposta in avanti la datazione rispetto a quella che suggeriva la ‘zupa’ indossata dalla ragazza della pettenella già descritta e che seguiva ancora la moda di inizio secolo: questo, infatti, ha abbandonato la linea delle maniche ‘a gozzo’, che erano portate dal giovane nell’esempio precedente, preferendone, invece, una gonfia all’omero e poi aderente dal

⁵⁵³ *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri* 2008, p. 44, figg. 12-13.

⁵⁵⁴ Di una tonalità rossa sono anche le pettenelle de la Maison Gispert (Ille-sur-Têt, Pyrénées-Orientales), si veda *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 66.

⁵⁵⁵ Secondo Erica Martin, quest’ultimo «poteva essere parte integrante della veste di sopra, ma anche accessorio dello zupone, assieme ai lacci che servivano per agganciarvi le calze», MARTIN 2013, p. 172.

gomito in giù. Un taglio che entra in voga solo dalla metà del XV secolo e che prevedeva «un'apertura sotto l'ascella, che poi si allargherà fino a staccare del tutto la manica dal busto dell'indumento, collegandola a questo con cordelle o nastri»⁵⁵⁶. Si tratta di una sottoveste che anticipa le forme di primo Cinquecento: corta sui fianchi e con uno scollo sul davanti tanto profondo da mostrare la sottostante camicia in sottile 'tela d'Olanda' e in cui anche il nome comincia a mutare in 'giubbone' o 'zupon'⁵⁵⁷.

Pur se in presenza di alcuni elementi con caratteri più antichi, è necessario, quindi, spostare in avanti la datazione delle vesti e, di conseguenza, delle pettenelle, in un periodo compreso tra il terzo e l'ultimo quarto del Quattrocento.

Una datazione che trova ulteriore conferma dall'esame di un'altra pettenella, pure se molto deteriorata, nella quale è dipinto uno stemma. Questa presenta, lungo i quattro lati, tracce di un colore rosso aranciato, lo stesso utilizzato per il fondo delle tavolette già descritte. È per questo motivo, per il fatto che si trovi conservata presso la stessa collezione e per la compatibilità delle dimensioni che va ragionevolmente assegnata al ciclo in esame (**fig. 223** a p. 254).

Lo stemma, la cui lettura è stata resa possibile solo grazie alle immagini realizzate all'infrarosso, è composto da due ruote di sei raggi, rispettivamente poste nel capo e nella punta dello scudo collegate da una croce patente e in cui il campo, pure se la tavoletta risulta annerita, probabilmente in origine era rosso: uno stemma molto simile alla 'ruota di Magonza', termine araldico usato per indicare il blasone dell'Elettore di Magonza, costituita da una ruota d'argento, con sei raggi, su fondo rosso.

Ma è lo scudo 'da torneo' su cui è posto lo stemma che conferma l'ipotesi cronologica: una tipologia, questa, diffusa in ambito friulano in particolare tra il settimo e il nono decennio del Quattrocento (si veda a pp. 166-167).

A queste quattro tavolette, come detto, ne vanno aggiunte altre sette conservate nella stessa collezione, la cui lettura è però del tutto compromessa da uno strato di fuliggine che copre l'intera superficie (**fig. 225 - fig. 231** a p. 255). Solo lungo i lati corti, limitatamente a quelle porzioni inserite lungo le scanalature nelle travi e quindi da queste protette, si è conservata traccia dell'originaria cromia, la stessa utilizzata per il fondo delle quattro pettenelle già citate. L'ipotesi che queste tavolette potessero far

⁵⁵⁶ MARTIN 2013, p. 172.

⁵⁵⁷ LEVI PISSETZKY [1978] 1995, p. 198.

parte di questo ciclo ha trovato successiva conferma dalle foto all'infrarosso realizzate da Mirco Cusin, tecnico responsabile del Laboratorio fotografico del Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali dell'Università di Udine, che hanno rivelato come in esse siano rappresentate scene in linea con quelle presenti negli esemplari sopra considerati. In due pettenelle sono rappresentati cavalieri a cavallo: la prima (fig. 225 a p. 255) è così rovinata che si possono riconoscere solo i contorni del disegno mentre nella seconda (**fig. 226**) si possono osservare anche alcuni dettagli delle figure. Il cavallo è piuttosto allungato, le zampe anteriori sono disegnate in modo piuttosto rapido e 'ingenuo' e l'unica protezione è rappresentata da una testiera. Il cavaliere, invece, indossa un'armatura completa a piastre, pure se meno dettagliata rispetto a quelle dei cicli Vanni degli Onesti [cat. 6], e imbraccia una lancia. L'elmo, in particolare, sembra avere un coppo stonato e una baviera piuttosto sporgente al centro, probabilmente imperniata ai lati, ed è sovrastato da un cimiero a figura umana quasi completa. Nelle altre sono rappresentate scene di incontro e di soldati che, armati di lance o, più probabilmente, di bastoni d'arme, camminano a coppie (**fig. 227** e **fig. 229** a p. 255).

Un'ultima tavoletta (**fig. 221** a p. 254), rintracciata presso un altro collezionista cividalese [cat. 8], presenta i medesimi caratteri e va ragionevolmente assegnata a questo nucleo: un giovane uomo di profilo si trova al centro della pettenella ed è circondato da un lungo cartiglio su cui sta una massima affidata a un verso di otto sillabe scritto in francese: «Parlés de vous he non de moi», parlate di voi e non di me⁵⁵⁸. La scelta del francese, come osserva Roberto Benedetti, «è un chiaro richiamo al mondo della cavalleria e a quella che veniva percepita come la civiltà delle buone maniere per eccellenza; ma la 'h' parassita della congiunzione rivela pure lo scollo tra la conoscenza della lingua e la capacità di scriverla correttamente»⁵⁵⁹. Anche in questo caso, quindi, come già visto per i cicli della bottega di Antonio Baietto [cat. 3-6], si assiste all'evocazione di un mondo cortese e idealizzato proprio del ceto aristocratico che potrebbe trovare la sua ragione dall'esigenza del committente di affermare un recente passaggio di *status*. Pure se l'identificazione della committenza non è sicura, è possibile comunque assegnarla ragionevolmente a un esponente dei de Nordis, giacché in questo palazzo si trovano le pettenelle, pure se smontate forse proprio a causa dell'incendio che

⁵⁵⁸ La pettenella fu donata al collezionista dal padre dell'attuale proprietario della collezione Fontana [cat. 7].

⁵⁵⁹ BENEDETTI 2013, p. 272.

le ha annerite. Una famiglia originaria di Treviso, trasferitasi in Friuli con Nicolò, ricordato come fisico salariato della Comunità nel 1396 mentre il figlio Nordio sarà eletto prima cameraro - nel 1422 - e l'anno successivo consigliere⁵⁶⁰. Sarà uno dei figli di quest'ultimo, Beraldino o Berardino, che nel 1470 - proprio nel periodo in cui vennero probabilmente realizzate le pettenelle - ottenne dall'imperatore Federico III il titolo di conte⁵⁶¹.

Nella decorazione di pettenelle, la scelta di inserire motti o proverbi moralizzanti entro cartigli, pure se comune in altre aree geografiche, in ambito friulano si riscontra molto raramente. L'unico altro caso conosciuto è quello di un nucleo di provenienza ignota, ora conservato al Museo Etnografico di Udine [cat. 9]⁵⁶². Su quattro pettenelle, due presentano infatti un cartiglio (**fig. 216** e **fig. 217** a p. 254, analizzate a p. 212), nelle altre due tavolette sono raffigurate scene: la prima di caccia (**fig. 218**) - un cinghiale viene azzannato alla zampa posteriore da un cane - mentre l'altra, caso unico in regione, è tratta da un episodio biblico, raffigurando il momento in cui Adamo e Eva, dopo aver preso coscienza della propria nudità, si coprono con foglie di fico (**fig. 219**).

Queste pettenelle riprendono la stessa organizzazione dello spazio di quelle cividalesi già descritte, così come identico è il modo di dipingere gli alberi e il prato: i fili d'erba in primo piano sono resi con sottili linee verdi, il piano centrale è occupato da piantine con foglie verdi e un fiore rosso mentre quello di fondo è dipinto uniformemente di nero. Somiglianze che, se messe in relazione con la presenza di cartigli del tutto simili, fanno pensare come questi due nuclei di pettenelle siano stati realizzati da un'unica bottega.

Si tratta di tavolette che, sia stilisticamente sia per il tipo di impaginazione sia per la scelta dei colori, sono vicine e assimilabili a quelle, già descritte, d'ambito lombardo con le vicende dell'imperatore Costantino (**fig. 46 - fig. 52** a p. 214).

Pettenelle con scene si riscontrano non solo in soffitti omogenei ma anche all'interno di cicli miscellanei, caratterizzati da diverse tipologie decorative, come, per esempio, quelli Formentini di Cusano [cat. 14] e Pisenti Stringher [cat. 30] a Cividale. Nel primo, costituito per lo più da stemmi e singole figure isolati all'interno di archi, sono descritte, senza dettagli ma in modo rapido ed efficace, alcune fasi legate alla

⁵⁶⁰ GRION 1899 [1990], p. 318.

⁵⁶¹ DEL TORSO *Genealogie*, De Nordis.

⁵⁶² MORETTI 2014, p. 423.

produzione e commercio del vino: la pigiatura, la spillatura, fino alla somministrazione da parte, probabilmente, di un oste.

In due tavolette provenienti da palazzo Pisenti Stringher [cat. 30], invece, è presente un'identica scena ripetuta due volte: una figura femminile che tiene per le briglie un asino. Queste pettenelle fanno parte di un nucleo oggi non più in opera e di cui si conservano solo trenta esemplari con ritratti e decorazioni fitomorfe mentre circa dodici furono trafugate al momento della scoperta e del successivo smontaggio del soffitto avvenuto in seguito ai sismi del 1976. Non sappiamo, quindi, se in origine erano presenti altre scene, se costituivano un unico ciclo omogeneo oppure se, come sembra ipotizzabile in base ai dati disponibili, fossero inserite in un ciclo composto anche da ritratti e decorazioni vegetali. In ogni caso va sottolineato come in queste due pettenelle, a differenza di quanto accade in genere, non solo venga rappresentata la stessa scena ma soprattutto come le immagini siano perfettamente sovrapponibili, segno evidente dell'utilizzo di una stessa sagoma per la loro realizzazione. Un dato importante giacché è la prima e unica volta che l'uso di questi strumenti - pur essendo una pratica comune e diffusa nel caso di stemmi, archi, trofei, grottesche, vasi ornamentali e ritratti - si riscontra nella dipintura di scene.

6.2. Figurazioni araldiche

In base ai dati raccolti è emerso come, nella produzione di pettenelle dipinte friulane, gli stemmi possano essere inseriti in più ampi cicli - a scene isolate, figure, ritratti, trofei - oppure costituire essi stessi gli unici protagonisti di interi soffitti. Sono, invece, assenti nei cicli con scene a carattere narrativo. Il loro utilizzo risulta quindi generalizzato e attestato lungo un arco cronologico piuttosto ampio che si estende dai primi decenni del Quattrocento fino a tutto il secolo successivo, pure se la realizzazione di soffitti a carattere esclusivamente araldico si concentra in particolare nel XV secolo: l'unica eccezione finora riscontrata è costituita dal soffitto cividalese di palazzo di Manzano Cudicio [cat. 24] databile al secondo quarto del Cinquecento.

Poiché una tra le funzioni primarie dei soffitti lignei dipinti era quella di celebrare il committente, mettere in mostra alleanze e parentele e - ma solo in alcuni casi, soprattutto in area francese - dichiarare la fedeltà al sovrano, è del tutto logico che una buona parte della decorazione di pettenelle sia di tipo araldico. Ciò era reso possibile non soltanto attraverso il semplice uso di stemmi inseriti in scudi - pure se questa è la modalità più comune e diffusa - ma anche con mezzi più 'sottili' e discreti: si veda, per esempio, il caso udinese dei soffitti Vanni degli Onesti [cat. 6] - dove lo stemma familiare si ripete insistentemente su cimieri, scudi, gualdrappe &c.⁵⁶³ - oppure quello d'ambito francese del palazzo des Brignac a Montagnac (Gard) dove si sceglie di rappresentare in più pettenelle un levriero nella consapevolezza che «tout un chacun savait bien que l'emblème héraldique des Brignac était un lévrier»⁵⁶⁴.

La rappresentazione di stemmi costituisce, quindi, un veicolo privilegiato di affermazione sociale: se in molti cicli con ritratti o con trofei e grottesche sono utilizzati con finalità di 'autopromozione'⁵⁶⁵ o per ricostruire visualmente rapporti famigliari e

⁵⁶³ Si veda **fig. 102** a p. 222; **fig. 133** a p. 231; **fig. 158** a p. 243; **fig. 164** e **fig. 165** a p. 245; **fig. 179** a p. 247; **fig. 183** e **fig. 184** a p. 248; **fig. 190** a p. 249; **fig. 201** a p. 251.

⁵⁶⁴ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 33.

⁵⁶⁵ Come nel caso del soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo), dove, pure se in molte tavolette compaiono stemmi, tuttavia la loro funzione non è quella di rappresentare alleanze o unioni matrimoniali «mais plutôt faire doublement référence à l'archevêque [Jean d'Harcourt (1436-1451)], à la fois homme d'église, à travers les armes du chapitre Saint-Just de Narbonne (d'argent à la croix de gueules) et aristocrate à travers celles des Harcourt simplifiées (de gueules à deux fasces d'or)», FRONTON-WESSEL 2009, p. 102.

unioni matrimoniali⁵⁶⁶, è soprattutto in quelli interamente composti da stemmi dove, invece, venivano dichiarati i rapporti di alleanza con altre famiglie nobili⁵⁶⁷. Un'esigenza, quest'ultima, che non verrà più sentita nel momento in cui la posizione sociale risulterà ormai affermata: come nel soffitto cividalese di palazzo Boiani [cat. 26] dove, infatti, non troviamo nessuno stemma, così come in quelli cinquecenteschi (B e C) di palazzo de Portis [cat. 35, 57-58], nei quali sono presenti solo due stemmi ripetuti (de Portis e Manzano) ma la cui funzione si limita a celebrare un matrimonio⁵⁶⁸.

Più raramente i cicli costituiti solo da stemmi possono rappresentare veri e propri 'manifesti politici' oppure descrivere una sorta di biografia del committente, 'raccontandone' le origini, gli spostamenti, la carriera politica e le amicizie. Questi i casi, per esempio, di due soffitti databili alla prima metà del Quattrocento presenti nella Maison des Chevaliers a Pont-Saint-Esprit (Gard) e nel palazzo cividalese de Claricini Dornpacher [cat. 18].

Il primo, infatti, oltre a celebrare la fedeltà della famiglia Piolenc al re, rappresenta un omaggio al sovrano e alla sua politica di unificazione del regno al termine della Guerra dei Cent'anni⁵⁶⁹. La decorazione del soffitto costituisce, infatti, la dichiarazione di un programma politico espresso attraverso l'araldica: «les écus rassemblés y figurent l'unité retrouvée des princes, un parti royal pacifié, victorieux des

⁵⁶⁶ Si veda, per esempio, quanto scritto da Christian de Merindol: «les écus des propriétaires dominant dans les exemples cités que ce soit à Montpellier, à Avignon, à Pont-Saint-Esprit, à Pomas, à Albi ou à Sérignan. Les alliances sont soigneusement évoquées. A Montpellier en la maison Sicart, l'alliance Conques et Roch [...] une jeune femme tenant un fruit de forme phallique recevant le roi d'armes portant les armoiries des deux familles. A Avignon, en l'hôtel des Baroncelli, sont soulignées l'origine fiorentine de la famille et les deux alliances Pazzi et Sade [...] La présence d'écus prestigieux peut ne refléter que l'histoire familiale, par exemple en l'hôtel de Belli à Avignon», DE MERINDOL 2009, p. 49.

⁵⁶⁷ «Les exemples de promotion sociale sont multiples, les Baroncelli auprès du pape; les Piolenc auprès de Jacques Coeur et du camp du roi; Rabot receveur diocésain à Pomas; les Saunal, marchands de pastel à Albi; les Bellisens, une famille d'origine marchande anoblie en 1490, à Carcassonne [...]», DE MERINDOL 2009, p. 49.

⁵⁶⁸ Fenomeno che si può osservare anche nei tre soffitti di palazzo Vimercati a Crema - con ritratti e stemmi - realizzati in successione tra la metà e la fine del XV secolo. Nel primo ciclo, su quarantaquattro pettenelle undici recano stemmi, nel secondo ventisei su novantadue e nel terzo dodici su settantacinque. I primi due - dove sono presenti gli stemmi delle famiglie legate a vincoli di parentela con i Vimercati - celebrano lo *status* della famiglia committente e servono a rappresentare la forza di una *élite* cittadina fortemente imparentata. Nel terzo, invece, gli stemmi sono soltanto due -Vimercati e Lupi - e sono ripetuti più volte. Come nel caso del terzo ciclo di palazzo de Portis a Cividale, questo soffitto fu realizzato probabilmente in occasione del matrimonio fra Ottaviano Vimercati e Domicilla Lupi di Bergamo. Su questi soffitti si veda CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 61-115.

⁵⁶⁹ GIRARD 2009, p. 17, DE MERINDOL 2009, p. 48; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 96-99.

Anglais»⁵⁷⁰. Lo stemma del re di Francia occupa il posto di maggior prestigio - quello centrale sul lato destro - l'arma dei Piolenc è posta simmetricamente sul lato opposto e ripetuta più volte. Completano la decorazione del soffitto gli stemmi di personaggi vicini al sovrano, quelli di principi illustri e di alcune famiglie, trenta del Basso Delfinato e cinque locali⁵⁷¹.

Una sorta di biografia 'scorre', invece, nel soffitto di palazzo de Claricini Dornpacher a Cividale del Friuli [cat. 18]. Una volta esclusa la possibilità che i de Claricini siano stati i committenti della decorazione del soffitto - in quanto abitarono altrove fino al XVII secolo e solo in un secondo tempo si trasferirono in questo edificio realizzato inglobando strutture preesistenti - l'identificazione degli stemmi presenti sulle pettenelle ha permesso di riconoscerne il promotore in Deodato (detto Dorde) de Gaubertis⁵⁷². Originario della Guascogna - in quel periodo dominio dell'Inghilterra, come ci ricorda la ripetizione dello stemma della casa reale inglese sulle tavolette⁵⁷³ - nel 1379 è ricordato come consigliere cittadino a Cividale⁵⁷⁴, diventandone provveditore nel 1381⁵⁷⁵, per poi essere eletto deputato al parlamento nel 1382⁵⁷⁶. Nel 1386 è ambasciatore presso Francesco 'il Vecchio' da Carrara e, conquistata la fiducia del figlio Francesco ('Novello'), ne diventa coppiere, siniscalco e familiare⁵⁷⁷. Il soggiorno padovano è ricordato dagli stemmi dei Carraresi, di Padova, di Azzolino Gubertini (consigliere di Francesco 'il Vecchio'), di Febo della Torre Valsassina e di Nicolò di Strassoldo (residenti entrambi a Padova in quel periodo). Un rapporto così stretto quello con Francesco che gli consentirà di svolgere importanti ambascerie: nel 1390 presso il re di Francia per avere aiuti militari, nel 1401 e nell'anno successivo presso l'imperatore⁵⁷⁸. Quest'ultimo poi lo inviò a Venezia come proprio ambasciatore: un rapporto di vicinanza e fiducia che è testimoniato dallo stemma dell'Impero. Rimasto fedele a Francesco 'Novello' fino a che quest'ultimo non fu imprigionato e assassinato

⁵⁷⁰ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 98.

⁵⁷¹ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 97.

⁵⁷² Si veda BONESSA 2013, pp. 162-163.

⁵⁷³ Forse qui i Gaubertis avevano in feudo una località detta *Fontibus*, PASTORELLO 1915, p. 63.

⁵⁷⁴ JOPPI 1891a, p. 35.

⁵⁷⁵ GRION 1899 [1990], p. 162.

⁵⁷⁶ LEICHT 1925, I, p. 340.

⁵⁷⁷ PASTORELLO 1915, p. 63; LEVI 1908, pp. 282-283

⁵⁷⁸ BONESSA 2013, p. 163.

dai veneziani nel gennaio del 1406, Deodato tornò a Cividale⁵⁷⁹ riprendendo il suo ruolo politico diventando, nel 1411, nuovamente provveditore⁵⁸⁰ e l'anno successivo, assieme a Ermanno de Claricini, il cui stemma è presente sul soffitto, ancora deputato al parlamento friulano⁵⁸¹. Deodato de Gaubertis morì prima del 1426⁵⁸²: data che costituisce il termine *ante quem* per la realizzazione del soffitto.

Forme degli scudi

Per quanto riguarda le forme degli scudi sui quali sono posti gli emblemi araldici, queste possono essere ricondotte - nei soffitti d'ambito friulano - a cinque tipologie principali:

1- 'appuntati': nell'araldica friulana, pure se diffusi soprattutto nel Quattrocento, il loro uso si registra fino al XVI secolo. Hanno forma triangolare con i lati lunghi incurvati piuttosto semplice ed essenziale. Si tratta della tipologia di maggior riscontro nella decorazione di pettenelle d'ambito friulano, sia perché ai decenni centrali del Quattrocento risalgono la maggior parte dei cicli a carattere araldico sia perché di più facile e veloce realizzazione (**fig. 232 e fig. 237** a p. 256).

2- 'da torneo': la forma richiama quella degli scudi da torneo ed è caratterizzata da un incavo, posto nel cantone destro⁵⁸³, realizzato per inserirvi la lancia⁵⁸⁴. In Friuli ebbero diffusione soprattutto tra gli anni sessanta e ottanta del Quattrocento⁵⁸⁵ pure se, come osserva Maurizio d'Arcano Grattoni, non raramente si incontrano anche in manufatti datati successivamente ma legati a realizzazioni precedenti: come nel caso delle

⁵⁷⁹ GRION 1899 [1990], p. 73.

⁵⁸⁰ GRION 1899 [1990], p. 163.

⁵⁸¹ LEICHT 1925, I, pp. 428 e 437.

⁵⁸² GRION 1899 [1990], p. 123.

⁵⁸³ Secondo l'uso araldico, nel blasonare l'arme ci si riferisce a chi idealmente porta lo scudo: la parte destra dello scudo corrisponde a quella sinistra di chi guarda.

⁵⁸⁴ «Incavato [...] al canton destro del capo [...] che usavasi nelle giostre e nei tornei, servendo l'incavatura per fermarvi la lancia», GINANNI 1756 [1968], p. 149.

⁵⁸⁵ Si veda D'ARCANO GRATTONI 2000, p. 87 e nota 15 a p. 100. A questo proposito si vedano le armi riprodotte nello *Stemmario* di Enrico del Torso (BCU, Fondo del Torso, ms. 158, sec. XX) di Lelio de Bombenis, gastaldo di Sedegliano, datata al 1464 (f. 484^r); Antonio di Erasmo, cameraro della fraterna di Santa Maria della Misericordia dei Battuti di Udine, del 1466 (f. 1264^r); i massari della comunità di Gemona, Blasio di Antonio de Franceschinis del 1470 (1468^r) e Odorico de Franceschinis del 1479 (f. 1469^r).

copertine di libri amministrativi che «spesso si rifacevano, per la forma dello scudo, a raffigurazioni già esistenti nella medesima serie contabile»⁵⁸⁶. In produzioni a carattere seriale, tuttavia, il loro uso continua fino ai primi anni del Cinquecento, come testimoniano, per esempio, alcune mattonelle provenienti da palazzo Ottelio a Udine, datate all'anno 1500⁵⁸⁷. Nella dipintura di pettenelle si incontrano soprattutto in soffitti databili tra il quarto decennio e la fine del Quattrocento: palazzo Vanni degli Onesti [cat. 6]⁵⁸⁸, Caiselli [cat. 19] e Cavazzini [cat. 53] (**fig. 233** a p. 256)⁵⁸⁹ a Udine, Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30], in una pettenella della collezione Fontana [cat. 7] (**fig. 223** a p. 254) e in una serie compresa nella raccolta Santini (stemma Cucagna, **fig. 239** a p. 256).

3- 'a testa di cavallo': come la precedente, anche questa forma è tratta dal repertorio degli armamenti difensivi. Riprende, infatti, la forma della protezione a difesa della testa del cavallo. Il suo uso si colloca in successione con la tipologia 'da torneo' ed è circoscrivibile in un periodo dal punultimo decennio del XV secolo fino a coprire quasi tutto il Cinquecento⁵⁹⁰. Nella decorazione di pettenelle gli unici casi rintracciati sono quelli di una tavoletta di casa Cavazzini a Udine [cat. 53], di palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] (**fig. 234** a p. 256) - dove sono posti all'interno di una corona di alloro affiancata nella parte sinistra da una cornucopia e in quella destra da un tralcio di vite - e di palazzo Filittini [cat. 50].

4- 'alla veneta': usati nel Cinquecento e per buona parte del Seicento⁵⁹¹. La parte superiore è caratterizzata al centro da due incurvatures unite a punta che in genere

⁵⁸⁶ D'ARCANO GRATTONI 2000, nota 15 a p. 100.

⁵⁸⁷ D'ARCANO GRATTONI 2000, fig. 8 a p. 92.

⁵⁸⁸ Si veda **fig. 102** a p. 222; **fig. 133** a p. 231; **fig. 179** a p. 247; **fig. 190** a p. 249; **fig. 201** a p. 251.

⁵⁸⁹ Solo in questo caso l'incavo è posto nel cantone sinistro.

⁵⁹⁰ Si veda D'ARCANO GRATTONI 2000, p. 87 e nota 17 a pp. 100-101. Nello *Stemmario* di Enrico del Torso (BCU, Fondo del Torso, ms. 158, sec. XX) questa tipologia di scudi compare, per esempio, nelle armi di Cristoforo Orsetti, cameraro della chiesa di Santa Maria a Gemona, del 1481-82 (f. 2507^v); Giorgio Sommariva del 1482 su uno stemma in pietra datato al 1482 (f. 3530^r); in una lapide - oggi perduta - nella chiesa di San Martino di Prodolone (San Vito al Tagliamento, Pn) del 1489 (f. 1511^v); in una lapide datata al 1500 nel fabbricato dominicale di Bergamo (Bergum) a Remanzacco (Ud) (f. 665^v).

⁵⁹¹ Si veda D'ARCANO GRATTONI 2000, p. 87 e nota 18 a p. 101. Facendo sempre riferimento allo *Stemmario* di Enrico del Torso, questa tipologia si incontra a partire dai primi anni del Cinquecento: nell'arme di Adriano Coda, massaro della Comunità di Gemona, datata al 1500-01 (f. 897^v); in quelle di

terminano con una decorazione ‘a ricciolo’, i lati sono leggermente incurvati e la parte inferiore è a punta. Costituiscono la forma più diffusa nella decorazione di pettenelle risalenti alla prima metà del XVI secolo. Si riscontrano, infatti, nei soffitti cividalesi della Torre [cat. 31], di Manzano Cudicio [cat. 24], de Nordis [cat. 48], de Portis [cat. 23] **fig. 235** a p. 256); in quelli udinesi di palazzo Andriotti [cat. 38-39, 54-56], Beltrame [cat. 20]) e in quello di palazzo Marzona a Venzone (ora al Museo Etnografico di Udine) [cat. 46]. Nel soffitto di palazzo Maseri a Cividale [cat. 37] e in alcune pettenelle di palazzo Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56] - ma solo quelle che recano lo stemma della famiglia committente - gli scudi, pur essendo caratterizzati nella parte superiore dalle consuete incurvature terminanti al centro con una punta, sono tuttavia sprovvisti della tipica decorazione ‘a ricciolo’, una forma così particolare da costituire un ulteriore elemento a conferma dell’ipotesi - fondata, come si vedrà in seguito, sull’esame dei ritratti e delle decorazioni presenti nelle altre pettenelle - che questi soffitti siano opera della stessa bottega di pittori.

5- ‘accartocciati’: fra le forme presenti nelle pettenelle è la più moderna - usata a partire dal quinto decennio del Cinquecento⁵⁹² - ma anche la più complessa e articolata. Lo scudo è caratterizzato, infatti, dalle estremità superiori avvolte ‘a cartoccio’. Sono presenti nelle pettenelle del soffitto C di palazzo de Portis a Cividale [cat. 57-58] (**fig. 236** a p. 256), in quelle udinesi di un edificio nel complesso sede della Fondazione ‘Casa secolare delle Zitelle’ e di casa Cavazzini [cat. 59]. In queste tavolette, realizzate probabilmente dalla stessa bottega, lo scudo è provvisto anche di due nastri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

Posizione

In genere, sia nel caso di cicli a carattere araldico sia quando alternati a ritratti o trofei, gli stemmi dei committenti si trovano in una posizione privilegiata - per esempio al centro della stanza - spesso ripetuti più volte e, in alcuni casi, caratterizzati da una diversa forma o arricchiti da stoffe svolazzanti e elmi con cimieri: come nel caso di

Bartolomeo Gregoris e di Nicolò Monticoli, rispettivamente podestà e capitano di Pordenone, del 1508 (f. 1264^r e 2342^v); Leonardo Mistruzo (o Mistruzzi), cameraro della fraterna di Santa Maria di Venzone, del 1514 (f. 2268^r).

⁵⁹² BONESSA 2013b, p. 161.

palazzo Caiselli [cat. 19] - dove tutti gli scudi hanno forma ‘appuntata’ tranne quelli di Brazzà e Savorgnan, ‘a scudo da torneo’ - o del soffitto di palazzo Andriotti [cat. 38-39, 54-56] dove lo stemma della famiglia omonima è sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini⁵⁹³.

Nella decorazione di pettenelle d’ambito friulano, i primi stemmi compaiono nei cicli a scene isolate attribuibili alla bottega di Antonio Baietto (nuclei di Venzone e Cividale [cat. 3-4]). In questi soffitti gli scudi non sono inseriti all’interno di elementi architettonici, clipei o cornici geometriche. Nel soffitto di casa Bront a Cividale [cat. 4], infatti, gli stemmi - su scudo appuntato - occupano tutta la porzione centrale della tavoletta mentre ai lati la decorazione è completata da eleganti e sottili racemi vegetali e da quattro fiori - probabilmente rose - di colore alternato, rosso e bianco (**fig. 238** a p. 256). Nei soffitti successivi di palazzo Vanni degli Onesti [cat. 6], invece, gli stemmi sono sempre calati nella realtà e dipinti su veri e propri scudi e targhe da giostra: sorretti da cavalieri (**fig. 179** a p. 247) e creature fantastiche (**fig. 201** a p. 251) oppure appesi a un ramo di un albero (**fig. 190** a p. 249) o al palo di sostegno di un padiglione (**fig. 133** a p. 231). Solo in un caso uno stemma - partito di rosso e d’azzurro, che purtroppo non si è riusciti a identificare - è il protagonista assoluto della scena: lo scudo ‘appuntato’ è collocato fra due alberi al centro di un prato erboso, in posizione leggermente inclinata e forse conficcato nel terreno, mentre sull’angolo destro è realisticamente poggiato un elmo con cimiero provvisto di ampi e fluenti lambrecchini che riprendono i colori dello stemma (**fig. 206** a p. 252). Solo nel soffitto Moises [cat. 5], infine, lo stemma familiare - dipinto su uno scudo appuntato - è sorretto da una coppia di orsi seduti su un prato (**fig. 93** a p. 220), che quindi hanno la funzione di veri e propri supporti araldici.

Per quanto riguarda i cicli a carattere araldico, in quattrocenteschi gli stemmi risultano essere in genere inseriti all’interno di un arco trilobo. Se la parte esterna all’arco è lasciata ‘al naturale’, quella interna è color ocra e, sopra e ai lati dello stemma, è quasi sempre presente una decorazione fitomorfa, con ampi fiori a tre lobi

⁵⁹³ Così come nel primo ciclo di palazzo Vimercati a Crema dove lo stemma della famiglia proprietaria non solo è caratterizzato da una diversa forma dello scudo - ‘da torneo’ mentre tutti gli altri sono ‘a testa di cavallo’ - e da un elmo con cimiero e stoffe svolazzanti ma è anche l’unico a occupare tutto lo spazio della pettenella e a non essere, invece, inserito sotto un’arcata, si veda CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 72-73.

rossi o verdi, pure se realizzata in maniera semplice e stilizzata: così come si può osservare, per esempio, nei soffitti di palazzo de Nordis (soffitto A, [cat. 22]), de Claricini Dornpacher [cat. 18], de Puppi [cat. 17] a Cividale e di palazzo Caiselli [cat. 19] (**fig. 232** a p. 256) e Beltrame (soffitto A, [cat. 20]) a Udine. Diverso il caso del soffitto di palazzo de Brandis a Cividale [cat. 21]: qui non solo manca l'arco e il fondo - uniformemente colorato di rosso - è steso su tutta la superficie della pettenella ma anche la decorazione fitomorfa è differente, costituita dall'inserimento di tre ampie foglie stilizzate con piccoli fiori per lato (**fig. 237** a p. 256).

Nella seconda metà del Quattrocento, accanto a stemmi che, pur se ancora inseriti all'interno di un arco, hanno il fondo lasciato al naturale e sono privi di decorazione fitomorfa (si veda, per esempio, il soffitto di palazzo Formentini di Cusano a Cividale [cat. 14]), ve ne sono altri che non sono isolati: come nel soffitto di Casa Cavazzini a Udine [cat. 53], dove sono immersi in elementi vegetali oppure sostenuti, ma solo in un caso, da un ramo con due grandi foglie ai lati (**fig. 233** a p. 256). Gli unici altri casi riscontrati in regione sono rappresentati da due pettenelle del soffitto Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] e da un gruppo di tavolette d'ambito friulano ora in collezione privata (Santini, **fig. 239** a p. 256), dove gli stemmi occupano l'intero spazio della tavoletta. Questi, infatti, sono dipinti su uno scudo 'da torneo', posto al centro della pettenella, sul quale poggia un elmo con cimiero e ampi lambrecchini che si sviluppano ai lati mentre il fondo è uniformemente campito di rosso (arma Mels o Colloredo) o azzurro (Pisenti e Cucagna).

Nei soffitti di epoca successiva, a partire dai primi anni del Cinquecento, viene abbandonata la forma dell'arco, preferendo inserire gli stemmi, che continuano perciò a essere quasi sempre isolati, in strutture più o meno elaborate costituite da clipei oppure da cornici geometriche.

I clipei, nella forma più semplice, sono costituiti da una circonferenza (**fig. 235** a p. 256), più o meno ampia e realizzata con uno o due colori, e in cui il fondo può essere rosso o azzurro (palazzo di Manzano Cudicio a Cividale [cat. 24]; casa Beltrame a Udine, soffitto C [cat. 29]), oppure azzurro o giallo (casa Beltrame, soffitto B [cat. 28]). Il tipo più elaborato è realizzato, invece, con corone di foglie di alloro, queste ultime di colore rosso e che racchiudono un fondo scuro (palazzo de Nordis a Cividale [cat. 48]),

oppure lasciate al naturale, affiancate ai lati da una cornucopia e da un tralcio di vite (palazzo Pisenti Stringher [cat. 30], **fig. 234** a p. 256).

Le cornici geometriche sono costituite da due linee parallele e realizzate in modo da suggerire la tridimensionalità dell'elemento: i segmenti di un lato corto e di uno lungo sono bianchi, gli altri due neri. Si riscontrano in soffitti databili al quarto-quinto decennio del Cinquecento: palazzo de Portis a Cividale (soffitto C [cat. 57-58], **fig. 236** a p. 256), edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60], Casa Cavazzini [cat. 59] e palazzo Giacomelli a Udine [cat. 66-67]. Il fondo è realizzato alternando il rosso con l'azzurro, il più delle volte, o con il verde, più raramente. Lo spazio laterale è riempito in genere con nastri svolazzanti oppure, ma solo nel caso di palazzo Giacomelli [cat. 66-67], con elementi fitomorfi a semicerchio e raccordati al centro. Come nella realizzazione della cornice, anche la dipintura degli stemmi è realizzata in modo da suggerirne la tridimensionalità. Questi, infatti, risultano essere 'appesi' o direttamente alla cornice (de Portis [cat. 57-58], Cavazzini [cat. 59], edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60]) o con uno o due chiodi (Giacomelli [cat. 66-67]).

Dal confronto tra la tipologia degli scudi e la forma degli elementi che li circoscrivono si deduce una stretta coerenza stilistico-cronologica. Infatti, il Quattrocento è caratterizzato dall'uso di scudi 'appuntati' che risultano essere inseriti quasi sempre entro archi trilobi; ai primi decenni del Cinquecento è circoscritto l'uso di quelli 'alla veneta' entro clipei; al secondo quarto del XVI secolo è riferibile l'uso della tipologia 'a cartoccio', sempre isolata entro cornici rettangolari.

È evidente, quindi, come l'esame delle pettenelle con decorazioni di tipo araldico sia utile per avanzare valide ipotesi cronologiche⁵⁹⁴ che non nascono solo da considerazioni basate sulla forma degli scudi sui quali sono posti e su quella degli elementi che li racchiudono (archi, clipei, cornici geometriche) ma anche dal riconoscimento delle famiglie - o dei soggetti - cui fanno riferimento: spesso, infatti, sia un singolo stemma⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ «L'héraldique est un méthode sûre et assez précise de datation», *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 17. Così, per esempio, nei casi descritti da FRONTON-WESSEL 2009, p. 102 e 108; NOUGARET 2009, p. 190 e 206; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 18 e 96.

⁵⁹⁵ Come nel caso del soffitto della Maison des Notaires a Béziers (Hérault) la cui realizzazione è datata tra il 1349 e il 1371 grazie alla presenza dello stemma di Hugues de La Jugie, vescovo della città in quegli anni; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 53

sia la presenza di più armi - la cui coesistenza simultanea deve però essere documentata in un periodo temporalmente limitato⁵⁹⁶ oppure trovare una giustificazione plausibile (per esempio un matrimonio, come nel caso del soffitto C di palazzo de Portis a Cividale [cat. 57-58]) - permettono di datare la realizzazione dei soffitti con buona approssimazione.

L'esame delle pettenelle con stemmi si rivela assai utile, inoltre, per l'individuazione della committenza; come nel caso dei soffitti de Nordis Fontana [cat. 13] e Pisenti Stringher [cat. 30] a Cividale o Moises [cat. 5] e Vanni degli Onesti [cat. 6] a Udine. In quest'ultimo, per esempio, si ripete più volte l'arma della famiglia, d'azzurro alla testa di bue d'oro con le corna d'argento⁵⁹⁷.

Interessante, inoltre, il caso delle pettenelle provenienti da una villa suburbana a Gagliano (Cividale, Ud) [cat. 49] nelle quali, su uno scudo 'alla veneta', è presente un'arma che non trova riscontro nei repertori araldici d'ambito friulano: di rosso, all'albero al naturale poggiate su una campagna d'oro; sul tutto un cane sedente e legato con un guinzaglio all'albero, il tutto d'argento (**fig. 242** a p. 257). Un'impresa che ricorda quella adottata da Bernabò Visconti nella seconda metà del XIV secolo⁵⁹⁸ e poi ripresa da Francesco I Sforza, duca di Milano, come si può osservare nella medaglia realizzata nel 1456⁵⁹⁹: tanto da far pensare in un primo momento, per il soffitto, a un committente d'origine lombarda. Tuttavia, nel corso della ricerca è stato possibile

⁵⁹⁶ Per esempio, nel soffitto di palazzo de Brignac a Montagnac (Gard) dove, grazie alla compresenza - circoscritta a un breve periodo - di due personaggi i cui stemmi sono raffigurati nelle tavolette, è stato possibile datare precisamente il soffitto: «Le duc de Berry, fils cadet de Charles VII, né à la toute fin de 1446, et le pape Eugène IV, mort en février 1447. Le plafond ne peut être antérieur à la fin de 1446 ne très postérieur à la mort du pape. Dans ce cas, deux armoiries suffisent pour établir une date que bien d'autres détails corroborant. Grâce à l'héraldique, les plafonds peints sont en general dates à quelques mois ou quelques années près»; *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 18 e 72. Così come nel caso del soffitto della Maison du patrimoine de Lagrasse (Aude) - datato agli ultimi anni del Quattrocento vista la presenza degli stemmi dell'abate Pierre d'Abzac (1465-1501), di papa Innocenzo VIII (1484-1492) e dell'arcivescovo di Narbonne (1491-1494) - o del castello de Pomas (Aude), per questi soffitti si veda *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 68 e 94.

⁵⁹⁷ Il campo nelle pettenelle non è azzurro ma, come ricorda Girolamo Vanni in una lettera al nobile fiorentino «Aloysio de Vannis», in origine anche nello stemma doveva essere di un altro colore, probabilmente rosso: «mando dunque [...] la insegna nostra quale al presente portemo, licet in alcuni lochi vecchi ritrovi diverso el colore del campo *** rosso [...]», DEGLI ONESTI & AL. 1692, f. 27^r. Una variante che è confermata anche da Enrico del Torso, secondo il quale la famiglia in alcune pitture antiche «portava nel campo rosso la testa di bue gialla con i corni bianchi», DEL TORSO *Stemmario*, f. 3938^v.

⁵⁹⁸ BONESSA 2013b, p. 166.

⁵⁹⁹ HILL 1930 [1984], tav. 45, n. 281,

stabilire come tale stemma faccia riferimento alla famiglia cividalese dei Boiani. Identificazione che è stata possibile grazie al confronto con un'impresa del tutto simile - pure se in questo caso il cane è sdraiato - che si può osservare sul *verso* della medaglia dedicata a Eustachio Boiani nel 1525 (**fig. 240** a p. 257)⁶⁰⁰. Ipotesi che ha trovato successiva conferma da un'arma recentemente scoperta nella parete nord del duomo di Cividale (**fig. 241** a p. 257)⁶⁰¹. Si tratta di uno stemma di 'unione matrimoniale' nel quale - nella partitura sinistra, rispetto a chi guarda - è dipinta la stessa impresa presente nelle pettenelle e, in quella destra, lo stemma Formentini: «partito, al primo d'argento ai tre porcellini di nero ordinati in palo, il secondo dei quali stolato del campo; al secondo di rosso alla fascia d'argento (vale a dire l'arma della Magnifica Comunità di Cividale)»⁶⁰². Come risulta dall'esame delle genealogie delle due famiglie, un fratello di Eustachio, Federico, sposò Stella Formentini di Cusano, permettendo così di stabilire in modo inequivocabile come lo stemma presente nelle pettenelle faccia riferimento alla famiglia Boiani che probabilmente, proprio in quel periodo, lo aveva adottato in alternativa (comunque provvisoria) del più consueto stemma con le ghirlande.

Un altro caso molto simile, e che ha per protagonista proprio la famiglia Formentini, ricorre nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana a Cividale [cat. 13]. Qui, infatti, oltre all'arma de Nordis - di rosso al leone d'argento - è presente solo un altro stemma: troncato, al primo di rosso al secondo d'argento incappato di rosso (**fig. 243** a p. 257). Anche in questo caso la ricerca nei repertori araldici friulani non ha avuto esito positivo giacché, come per l'arma Boiani, probabilmente si tratta di uno stemma che era stato adottato in alternativa al più consueto con i porcellini. Il suo riconoscimento e, quindi, l'attribuzione alla famiglia Formentini è stato possibile grazie all'esame di un breve brano genealogico della famiglia Boiani (**fig. 244** a p. 257)⁶⁰³, dove compare lo stesso stemma presente nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana, nella partitura destra di quello di 'unione matrimoniale' tra Federico Boiani (fratello di Eustachio) e Stella «Cusana» (Formentini di Cusano).

⁶⁰⁰ OSTERMANN 1881, p. 156; OSTERMANN 1888, p. 208; ARMAND 1833 [1966], p. 72; *Triennale italiana della medaglia d'arte* 1984, pp. 91-92.

⁶⁰¹ Un recente intervento della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia ha rimesso in luce, infatti, alcuni dipinti con cinque stemmi databili alla seconda metà del Cinquecento, si veda BONESSA 2013a, p. 4.

⁶⁰² BONESSA 2013a, p. 5.

⁶⁰³ Cividale del Friuli (Ud), Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Archivi e Biblioteca, Fondo Boiani.

6.3. Figure animate isolate

Si tratta di pettenelle nelle quali la decorazione è costituita nella maggior parte dei casi da singole figure - raramente due - e che, come nel caso degli stemmi, sono inserite all'interno di un arco (soffitti de Nordis Fontana e Formentini di Cusano a Cividale [cat. 13-14], palazzo Manin a Udine [cat. 15], Polacco Barbarich Scaramuzza e Ricchieri a Pordenone [cat. 10-11]). Una tipologia decorativa che, nei soffitti lignei dipinti d'ambito friulano, trova diffusione in particolare nell'ultimo quarto del Quattrocento.

Come detto, all'interno di un arco trilobo (quello centrale inflesso) realizzato tramite l'uso di una 'mascherina', è posta - nella maggior parte dei casi - una singola figura - un uomo o una donna, raramente un animale (**fig. 245** e **fig. 246** a p. 258) - sempre diversa e disegnata a mano libera. Solo nel caso del soffitto di palazzo Formentini di Cusano [cat. 14] a tavolette con figure si alternano un cospicuo numero di stemmi. Lo spazio esterno può essere occupato da elementi vegetali su fondo rosso (soffitto de Nordis Fontana a Cividale [cat. 13]) - secondo una soluzione che si può riscontrare anche in pettenelle provenienti da altri ambiti (fra cui Crema, Brescia e Salò⁶⁰⁴) e nelle quali compaiono iconografie del tutto simili - oppure da un elemento di tipo architettonico costituito da finti intagli di forma circolare, uno per lato, come nel caso dei soffitti Manin a Udine [cat. 14] e Formentini di Cusano a Cividale [cat. 14].

A differenza di quanto accade nel caso di pettenelle con stemmi - per esempio quelle cividalesi presenti nel primo soffitto de Nordis [cat. 22] o in quello di palazzo de Claricini Dornpacher [cat. 18] - la funzione dell'arco nei cicli con figure isolate non si esaurisce nella semplice delimitazione dello spazio dipinto, ma è soprattutto quella di offrire una quinta scenica, dalla quale i personaggi sembrano affacciarsi, fingendo in alcuni casi di essere un elemento architettonico reale visto che, talvolta, viene toccato con una mano. Sia nel caso dei soffitti de Nordis Fontana sia in quello Formentini di Cusano [cat. 13-14] le figure - sempre diverse - emergono da un fondo scuro - solo in

⁶⁰⁴ Mi riferisco, in particolare, al soffitto del portico di palazzo Colleoni a Brescia, ora all'interno dell'oratorio dei Padri della Pace (BONFANDINI 2005, p. 46), alle pettenelle della sala dei Provveditori a Salò (*Tavolette lignee a Salò* 2002, pp. 35-36), alle tavolette di una collezione privata a Crema (CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 172-173), al soffitto di scuola cremonese, ma rimontato nel salottino Glisenti presso la Fondazione Ugo da Como a Lonato (Bs) (*Tavolette lignee a Salò* 2002, p. 25).

un caso: azzurro (**fig. 247** a p. 258) - e sono caratterizzate, per la maggior parte, da un disegno monocromo giocato su toni bruni (**fig. 248** a p. 258).

I tratti dei volti, le pieghe delle vesti e tutti gli altri particolari sono affidati - come di consueto nella produzione di tavolette da soffitto - a decise linee nere di contorno, mentre la tridimensionalità è resa efficacemente mediante ombreggiature affidate a rapidi tocchi di pennello. In particolare, nella decorazione del soffitto de Nordis Fontana [cat. 13] si rincorrono figure femminili e maschili, appartenenti a ceti diversi, come indicano i differenti abiti indossati e le alterne attività nelle quali sono occupate, che illustrano uno spaccato della realtà dell'epoca: contadini che trasportano in cesti i loro prodotti, dame, cavalieri con le loro armi, intellettuali con libri.

Pure se le tipologie delle vesti indossate coprono tutta la durata del Quattrocento - trasversalità suggerita soprattutto dalla diversa forma e ampiezza delle maniche, tanto per gli abiti femminili quanto per quelli maschili - la presenza e addirittura la marcata prevalenza di forme più tarde sposta la datazione alla seconda metà del secolo.

La foggia delle maniche presenti, infatti, è molto variabile. Nel caso degli uomini, accanto a zuparelli con maniche a còmeo si possono osservare quelli in cui la forma da rigonfia fino all'omero diventa poi tubolare, spesso abbinata con un giornea caratterizzata da maniche ampie e da ricche pieghe. Le donne indossano una zupa stretta sotto al seno e chiusa sul petto da bottoni - a volte coperte da giornee o pellantide - e in cui le maniche, come nel caso delle vesti maschili, passano da ampie e a gozzo a strette all'avambraccio. Se l'uomo in **fig. 249** a p. 258, per esempio, indossa una tipologia di abiti che può essere ricondotta alla prima metà del secolo - come suggerisce la manica a gozzo del suo zuparello, stretta solo da un breve polsino, e la berretta floscia a mazzocchio con la falda lasciata ricadere sulle spalle - quelli indossati invece nel caso della **fig. 247** a p. 258 - un giubbone molto corto e aderente e una berretta con calotta emisferica - sono da ricondurre, invece, a quelli in voga a partire dalla fine del Quattrocento. Se la fanciulla in **fig. 250** a p. 258 indossa un ampio balzo portato con leggera bilanciatura all'indietro, fronte e nuca depilate e chioma nascosta all'interno del copricapo secondo la moda della prima metà del Quattrocento; la dama in **fig. 251** a p. 258 indossa, invece, un velo forse di 'Bologna', «impalpabile e pregiatissimo a coprire

un'impalcatura di trece appuntate molto alte sul capo»⁶⁰⁵ e una zupa secondo lo stile del secondo Quattrocento.

Attraverso queste pettenelle si possono così seguire i mutamenti del costume lungo il XV secolo e, nel contempo, osservare il coesistere in quest'area dello stile gotico con quello rinascimentale: «come se, nel campo della moda, vi fossero due diverse velocità: quella più lenta del Gotico, destinata a resistere nell'Europa continentale fin quasi al Cinquecento, e quella del Rinascimento, che nell'Italia centrale fa capolino già dal tardo Trecento»⁶⁰⁶.

In due pettenelle dello stesso ciclo (**fig. 252** a p. 258) possiamo riconoscere soggetti in arme analoghi a quelli presenti in una miniatura di Giovannino de' Grassi (**fig. 124** a p. 228)⁶⁰⁷ o nelle illustrazioni del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi da Premariacco⁶⁰⁸. Non solo la costruzione delle scene, ma anche le posizioni e i gesti degli armati sono ripresi puntualmente. Pure se tale somiglianza può essere giustificata con una standardizzazione degli esercizi di combattimento e quindi dei movimenti, tuttavia è ragionevole pensare che gli artisti conoscessero il trattato. Posizioni di guardia e di difesa dimostrano quanto gli artisti fossero informati o fossero sollecitati a raffigurare le regole conosciute e fatte proprie dalla società che rappresentavano. In queste pettenelle le figure impugnano uno stocco, una lunga arma bianca a una mano, solitamente fornita di un pomo piuttosto affusolato, in questo caso della tipologia 'a bulbo', con impugnatura abbastanza lunga, e di un elso a semplice crociera⁶⁰⁹. La lama è robusta, sottile e acuta, proprio perché adatta a colpire solamente di punta, progettata per inserirsi tra le piastre delle armature, come s'intuisce del resto anche dal modo in

⁶⁰⁵ MARTIN 2013, p. 173.

⁶⁰⁶ MARTIN 2013, p. 174.

⁶⁰⁷ *Scena di duello*, Venezia, Fondazione Cini, Collezione Lugt, n. 1347^v, metà del XV secolo; *Theatrum Sanitatis*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms 4182, f. 185^v, seconda metà del XIV secolo.

⁶⁰⁸ Fiore dei Liberi, nato a Premariacco nella seconda metà del Trecento, fu avviato fin dall'adolescenza al mestiere delle armi e prestò servizio come maestro d'armi presso i più celebri capitani e condottieri del suo tempo. Famoso per la sua abilità, soggiornò in prestigiose corti italiane: presso i Visconti, i Carraresi, gli Estensi. Fu proprio per Niccolò III d'Este che all'inizio del XV secolo scrisse il *Flos duellatorum* (una copia a Los Angeles, J. Paul Getty Museum, codice Ludwig XV 13), miniato da artisti della scuola di Altichiero, e che può considerarsi ancora oggi uno dei trattati più antichi ed esaurienti pervenuti. Sull'argomento: MALPIERO 2006.

⁶⁰⁹ Si veda a titolo di esempio la spada di Estorre Visconti (M. Scalini, in *A bon droyt* 2007, pp. 172-175, n. 37). In campo figurativo un esemplare di stocco si può osservare ad esempio nella *Madonna con il bambino e santa Caterina*, attribuita a Michelino da Besozzo (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 173-1B359, circa 1415-1425; *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 92-93).

cui viene utilizzata⁶¹⁰. Lo scudo imbracciato è una variante della rotella da pugno⁶¹¹, il brocchiere (o boccoliere), riconoscibile dalla presenza di un umbone⁶¹². Ha forma circolare e profilo convesso, con struttura sempre in lamina di ferro, generalmente terminata a torciglione al bordo, da cui emerge al centro il brocco, piano o rilevato, quasi sempre enfatizzato da un cespo di foglie in ferro battuto. Si tratta di un'antica protezione usata in Europa, specie meridionale, almeno dal Duecento⁶¹³. Un esemplare che potrebbe essere assimilato a quello presente nelle pettenelle è visibile, per esempio, nel secondo *San Michele* della collezione Carrand e Ressman⁶¹⁴.

In un gruppo di pettenelle occultate seriormente⁶¹⁵ si possono riconoscere, grazie alla parziale caduta della ridipintura, alcune figure femminili allegoriche che rappresentano le virtù, fra quelle che è stato possibile individuare, compaiono la *Prudenza*, la *Fortezza* (**fig. 255** a p. 259), la *Giustizia*, la *Temperanza* e la *Fede*.

⁶¹⁰ Evidente soprattutto in alcune pettenelle Vanni degli Onesti; BOCCIA 1996, p. 144, figg. 93-94.

⁶¹¹ Piccolo scudo da impugnare, in uso nei secoli XIII-XVII, specie in duello singolo; BOCCIA 1975, II, p. 49. Un esemplare originale è conservato nell'armeria del castello di Monselice (PD); *L'armeria del Castello di Monselice* 1980, p. 40 e fig. 41.

⁶¹² Protuberanza metallica posta al centro di alcuni scudi a coprire la cavità circolare entro la quale passava la mano di chi lo teneva.

⁶¹³ BOCCIA 1988, p. 40.

⁶¹⁴ Firenze, Museo nazionale del Bargello, collezione Carrand e Ressman, inv. 1493C.

⁶¹⁵ Il soffitto [cat. 13] fu in parte ridipinto, pure se non è stato possibile stabilire in quale momento. Infatti, in alcune pettenelle - contigue tra loro e limitate a una specifica porzione del soffitto - è evidente la sovrapposizione di un motivo decorativo che si ripete sempre uguale, realizzato attraverso l'uso di mascherine e quindi senza la necessità di smontare le tavolette dalla loro sede. Tale motivo è costituito da una semplice serie di cinque archi, ancora una volta trilobi, sostenuti da colonne con capitelli descritti sommariamente (**fig. 253** a p. 259). Una scelta che potrebbe essere stata dettata da un cambiamento nel gusto - come nel caso del primo soffitto di palazzo Boiani [cat. 26] - o da un passaggio di proprietà dell'edificio - come potrebbe far pensare l'occultamento dello stemma de Nordis (**fig. 254** a p. 259) - oppure, ipotesi assai più probabile, dal cambiamento della destinazione d'uso dell'ambiente nel quale questa porzione di soffitto si trovava.

6.4. Animali reali e fantastici

Accanto alla rappresentazione di scene cortesi e di vita quotidiana che, come visto, caratterizzano i cicli databili alla prima metà del Quattrocento, e ai soffitti a carattere araldico e a quelli successivi con ritratti, tutti caratterizzati da intenti celebrativi o di affermazione sociale, nella produzione di pettenelle non mancano, pure se sono più sporadiche, le raffigurazioni di animali, spesso con funzione educativa e dottrinale⁶¹⁶.

In area friulana pettenelle con animali si incontrano lungo tutto il corso del Quattrocento ma sono in genere inserite in cicli più ampi - sia a carattere narrativo (si vedano, per esempio, le tavolette del Museo civico di Pordenone [cat. 1-2]) sia in quelli a scene o a figure isolate (palazzi Vanni degli Onesti [cat. 6] e Manin [cat. 15] a Udine, de Nordis Fontana [cat. 13] e Formentini di Cusano [cat. 14] a Cividale) - a differenza di quanto accade in altri ambiti - Lombardia⁶¹⁷, Emilia Romagna⁶¹⁸ e Francia⁶¹⁹, per esempio - dove possono costituire l'unico soggetto di interi soffitti.

Accanto a immagini di animali reali⁶²⁰, che possono avere significato allegorico, si affiancano quelle di creature zoomorfe: queste ultime in particolare possono essere fantastiche - nate dall'immaginazione degli artisti - oppure dovute ad una errata conoscenza o percezione che gli esecutori avevano di animali esotici e lontani⁶²¹.

⁶¹⁶ Cfr. AGLIO 2005a, p. 289.

⁶¹⁷ In alcune pettenelle conservate al Museo civico Ala Ponzone di Cremona (CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 171-172; AGLIO 2004b); nel soffitto di palazzo Cavalcabò a Viadana (*Bestiario: tavolette da soffitto del XV secolo* 1993; AGLIO 2013); in quello di palazzo Anguissola a Cremona (AZZOLINI 1994, pp. 40-45); nelle tavolette cremasche ora nel salottino Glisenti a Lonato (Bs; AGLIO 2005a, p. 294; AGLIO 2013, p. 16); nel soffitto di palazzo Gambazzocca a Crema (AGLIO 2013, p. 16).

⁶¹⁸ Per esempio nel palazzo Lancetti a Cesena, si veda CAPITANIO 2009.

⁶¹⁹ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, pp. 28-30.

⁶²⁰ Come nelle pettenelle di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn) dove è possibile osservare «la rappresentazione della fauna che si poteva realmente incontrare nella bassa padana, lungo le rive del Po, attorno alla metà del XV secolo», AGLIO 2013, p. 13.

⁶²¹ Secondo Sara Colombetti, a proposito delle tavolette con animali conservate al Museo civico di Crema, «accanto agli animali che potevano essere realmente presenti nell'area geografica della bassa padana nell'epoca in cui le formelle furono dipinte, ne compaiono altri esotici forse mai visti da questi pittori artigiani ma conosciuti solo attraverso racconti narrati magari dai committenti stessi che desideravano tali soggetti particolari», COLOMBETTI 1995, p. 87. Secondo Roberta Aglio, gli esseri fantastici possono rappresentare la «remota fauna di luoghi inesplorati o eco della percezione che gli antichi avevano di rettili e specie marine, i cui prototipi si possono rintracciare nell'arte tardoantica, nelle illustrazione dei primi testi cristiani, poi nel *Physiologus* e nei Bestiari, fino alle illustrazioni dei testi a stampa» (AGLIO 2013, pp. 22-23).

Il significato della loro rappresentazione è in genere legato a intenti moraleggianti ed è da mettere in relazione ai *Bestiari*⁶²². Come in questi gli animali sono isolati ma allo stesso tempo sono messi in relazione fra loro grazie all'utilizzo di una medesima soluzione formale, in ambito friulano costituita in genere da un arco⁶²³ che li separa dal resto della tavoletta. L'isolamento delle figure è da mettere in relazione con la loro funzione. Gli animali, infatti, non solo sono caricati di significati⁶²⁴, poiché ad ogni specie sono attribuiti vizi o virtù, ma diventano vere e proprie immagini per la memoria.

Già Roberta Aglio aveva riconosciuto come «le cornici architettoniche e gli archetti [...] non sono qui impiegati per creare un'illusione prospettica»⁶²⁵ - come avviene nel caso già esaminato di alcune pettenelle con busti femminili e maschili di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13] a Cividale (**fig. 245 - fig. 255** a pp. 258-259)⁶²⁶ - ma sono necessarie per la creazione di uno spazio isolato che non solo le separi dal contesto ma che è fondamentale per l'applicazione delle tecniche di memorizzazione della retorica classica e che consistevano appunto nell'associare a un'immagine 'significante' (*imagines agentes*) uno spazio ben definito (*loci memoriae*)⁶²⁷.

Uno schema che si riscontra anche in area friulana dove, in alcuni casi, figure di animali sono poste all'interno di cornici architettoniche, costituite da archi trilobi. A Cividale nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13] (**fig. 245** a p. 258) e Formentini di Cusano [cat. 14], a Udine in quello di palazzo Manin [cat. 15], a Pordenone nei soffitti Polacco Barbarich Scaramuzza [cat. 11] e Ricchieri [cat. 10] e in

⁶²² Cfr. AGLIO 2013, p. 13.

⁶²³ In altre aree, per esempio quella lombarda, lo spazio può essere circoscritto sia con archi (AGLIO 2004b) sia da cortine vegetali poste ai lati (palazzo Gambazocca a Crema, AGLIO 2005a)

⁶²⁴ «I messaggi veicolati attraverso i soffitti spingevano a riflettere costantemente sui vizi della società»; AGLIO 2013, p. 20. In testi quali il *Fisiologo greco*, la raffigurazione di animali, reali o fantastici, tende all'illustrazione metaforica delle molteplici forme del bene e del male. Si veda ZAMBON 1984; *Bestiari medievali* 1996, pp. VIII-X.

⁶²⁵ AGLIO 2005a, p. 292.

⁶²⁶ Secondo Roberta Aglio, infatti, «anche a Crema, proprio come a Viadana e, in generale, in tutti i soffitti a tavolette, i soggetti, animali o figure, risultano sempre spinti prepotentemente in primo piano, senza la volontà di ingannare lo sguardo creando, come ci si potrebbe aspettare, quello sfondamento illusionistico che si osserva, negli stessi anni in tanti esempi pittorici», AGLIO 2013, p. 16.

⁶²⁷ Cfr. YATES 1972, p. 85; ANTOINE 1992. Già Roberta Aglio aveva notato come «sfruttando gli schemi mnemonici della retorica classica le cornici, gli archetti e le cortine vegetali concorrono infatti a creare una 'regio' ben definita, un luogo chiuso, nettamente distinto dal mondo reale ma con esso in costante relazione. Qui gli elementi significanti, spesso altrettanto distanti dalla realtà, sono collocati come su un palcoscenico, esibiti e ostentati diventano evidenti immagini per la memoria»; AGLIO 2013, p. 17.

un gruppo di pettenelle friulane in collezione privata [cat. 16] (**fig. 266** e **fig. 267** a p. 260).

Nel soffitto della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo [cat. 25] compaiono animali reali - lepri, levrieri e volatili - che non sono isolati da un'arco ma che occupano l'intero spazio della tavoletta e in cui il fondo è dipinto con racemi e volute vegetali. In particolare una lepre (**fig. 256** a p. 259) e un uccello (**fig. 257**) hanno la testa rivolta all'indietro secondo una soluzione diffusa in molti soffitti con animali. Così sono raffigurati, per esempio, un cervo e una lepre nel ciclo di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn), una lepre nel castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo); animali fantastici in una tavoletta di palazzo Gardani (Viadana, Mn) e nel palazzo des Brignac a Montagnac (Gard)⁶²⁸. Se in alcuni casi la posizione del capo può essere giustificata dalla presenza di cacciatori o di cani che inseguono la preda⁶²⁹ (**fig. 258** a p. 259) - come forse in questo caso, pure se la pettenella immediatamente precedente a quella con la lepre che si 'guarda le spalle' è stata sostituita - in altri sembrerebbero rispondere unicamente a esigenze estetiche, il cui prototipo andrebbe ricercato nei «motivi 'ad rotellas' dei tessuti sassanidi, siriani e bizantini»⁶³⁰.

Non mancano pettenelle in cui vengono rappresentate scene di caccia ove i protagonisti sono solo animali; come una tavoletta conservata al Museo Etnografico di Udine [cat. 9] dove un cane azzanna una zampa di un cinghiale (**fig. 218** a p. 254) oppure una dei cicli Vanni degli Onesti [cat. 6] dove un felino cattura una preda. In quest'ultima (**fig. 270** a p. 261), al centro della scena e sul consueto sfondo costituito da due alberi, un ghepardo da caccia - porta infatti un collare rosso - ghermisce una cerva, ormai accasciata⁶³¹, secondo una soluzione comune, per esempio, in soffitti lombardi e che si riscontra anche in una tavoletta del duomo di Cefalù, nella quale un leone sbrana un'antilope⁶³².

Sul soffitto della sala capitolare del convento di San Giorgio a Polcenigo [cat. 25] sono rappresentati anche animali reali ma con funzione allegorica, come i volatili

⁶²⁸ Cfr. AGLIO 2013, p. 27.

⁶²⁹ Così per esempio nel soffitto di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn) dove «la presenza di cacciatori accompagnati da cani risponde a questo scopo», AGLIO 2013, p. 27.

⁶³⁰ AGLIO 2013, p. 27.

⁶³¹ *Castel Roncolo* 2000, cat. 2.21, p. 645.

⁶³² AURIGEMMA 2014, fig. 51 a p. 83.

affrontati e con i colli che si intrecciano (**fig. 259** a p. 259); una variazione sul tema dei pavoni con collo intrecciato⁶³³ che compaiono, per esempio, sul soffitto di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn; **fig. 260** a p. 260)⁶³⁴. Un'iconografia che, secondo Roberta Aglio, risulta «diffusa in medioriente, come allusione all'infinito e alla continuità»⁶³⁵ per poi essere rielaborata in chiave cristiana e diffondersi, tra XI e XII secolo, in manoscritti,oreficerie, avori e maioliche (**fig. 263** a p. 260).

Nelle tavolette da soffitto il tema viene ulteriormente rielaborato. Non più solo volatili affrontati ma anche animali fantastici, come in alcune pettenelle di un ambiente al primo piano di palazzo Ricchieri a Pordenone⁶³⁶, in una pettenella di palazzo Gardani a Viadana (Mn, **fig. 261**)⁶³⁷, in una in collezione privata a Crema (**fig. 262**)⁶³⁸, in una dell'Hôtel de Brignac a Montagnac (Gard; **fig. 264**)⁶³⁹, e in una nel soffitto di un edificio in rue des Infirmières ad Avignone (**fig. 265**)⁶⁴⁰. Negli ambienti a destinazione religiosa, come in questo caso, non solo la rappresentazione di volatili sembrerebbe piuttosto diffusa - secondo Christian de Mèrindol «la valeur symbolique des animaux est particulièrement développée dans les espaces de clercs»⁶⁴¹ - ma è particolarmente frequente anche la raffigurazione di creature ibride con testa umana⁶⁴². E una sirena,

⁶³³ Sul tema si veda AGLIO 2005a, p. 296.

⁶³⁴ *Bestiario: tavolette da soffitto del XV secolo* 1994; AGLIO 2013, p. 25.

⁶³⁵ AGLIO 2013, p. 25.

⁶³⁶ COZZI 2006, p. 65.

⁶³⁷ AGLIO 2013, fig. 26.

⁶³⁸ CESERANI ERMENTINI 1999, fig. 175 a p. 172.

⁶³⁹ AGLIO 2013, fig. 28.

⁶⁴⁰ GUYONNET 2011, fig. 4 a p. 24.

⁶⁴¹ DE MÉRINDOL 2009, p. 38.

⁶⁴² «Les poissons et les oiseaux abondent dans les décors des espaces de clercs [...] Les animaux hybrides à tête humaine sont particulièrement fréquent dans les espaces de clercs»; DE MÉRINDOL 2009, p. 38. Creature ibride sono presenti anche nel soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo): secondo Pierre-Olivier Dittmar e Jean-Claude Schmitt, infatti, «les plus étranges créatures du plafond de Capestang ne correspondent à aucune race d'animaux fantastiques décrite dans les encyclopédies, bestiaires, livres des monstres ou récits de voyages du Moyen Age, et rien nous permet de penser que les hommes du XVe siècle croyaient à l'existence de telles créatures. Il semble impropre de les qualifier d'"animaux fantastiques" puisque aucun terme médiéval ne leur est associé, rien qui puisse les définir entant qu'espèce. Il est plus raisonnable de considérer ces figures comme des "hybrides" des créations formelles, mettant en scène le brouillage des catégories spécifiques», DITTMAR & SCHMITT 2009, p. 84. In questo soffitto sono presenti un numero notevole di creature - più di due terzi del totale - che a un corpo di animale associano una testa d'uomo e che «ils rappellent, sous cette forme imaginative, la dualité essentielle de l'être humain, homme et animal, c'est-à-dire le risque permanent du péché induit par la partie animale», *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 29.

sempre con valore allegorico⁶⁴³, compare anche nelle pettenelle della sala capitolare del convento di Polcenigo (**fig. 297** a p. 265).

Sempre con valenza allegorica è la creatura ibrida presente in una pettenella di palazzo Vanni degli Onesti a Udine [cat. 6]: un essere composto da un busto di donna e un corpo di leone che sostiene l'arma della famiglia (**fig. 201** a p. 251). Una creatura che, secondo Maurizio d'Arcano Grattoni, rappresenta «probabilmente la nobiltà (è coronata), la forza (ha corpo di leone) e la giustizia (impugna la spada)»⁶⁴⁴.

Nel medesimo edificio sono presenti altre creature ibride. In una coppia di pettenelle due centauri impugnano spade caratterizzate da un elso elaborato e prezioso (**fig. 202** e **fig. 203** a p. 251), secondo una soluzione molto simile a quella che si riscontra, per esempio, nel soffitto della cosiddetta 'grand chambre' nel palazzo dei Carcassonne (oggi de Gayon) in rue de la Vieille a Montpellier (Hérault, **fig. 204** a p. 251)⁶⁴⁵ o in una pettenella del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo, **fig. 205**). Le due tavolette Vanni degli Onesti in origine dovevano probabilmente porsi in sequenza⁶⁴⁶, costituendo un'unica scena che rappresenta uno scontro, forse tra il bene e il male. Infatti, pure se la prima creatura ha il volto quasi completamente coperto, sembrerebbe, tuttavia, avere fattezze umane (**fig. 203**) - quindi positive - mentre il secondo - sia per i particolari caratteri fisiognomici, sia per la scelta del colore grigio usato per la carnagione, sia per il copricapo a punta indossato - rappresenterebbe una dimensione 'negativa'⁶⁴⁷ (**fig. 202**).

⁶⁴³ «Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et unguilas: quarum una voce, altera tibiis lyra canebant. Quae inlectos navigantes sub cantu in naufragium trahebant. Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Alias autem habuisse et unguilas, quia amor et volat et vulnerat. Quae inde in fluctibus commorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt»; *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum* 1957, XI, 3, 30-31.

⁶⁴⁴ D'ARCANO GRATTONI 2010, fig. 11 a p. 128.

⁶⁴⁵ Cfr. *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 75.

⁶⁴⁶ Scene che si sviluppano nello spazio di due pettenelle consecutive sono presenti anche nel palazzo Ghiringhelli a Bellinzona dove «una giovane coppia dà mostra di tagliare il travetto che nel soffitto separava i due disegni. Burla e metafora si uniscono per significare il monito a collaborare per costruire e non per distruggere», PINI 1991, p. 127

⁶⁴⁷ Si veda quanto scritto da Maurizio d'Arcano Grattoni in D'ARCANO GRATTONI 1999, p. 154. Un copricapo del tutto simile è indossato, per esempio, dal *Ragazzo delfino con viella* rappresentato in uno dei capitelli del Palazzo Ducale a Venezia (ora nel Museo dell'Opera). Il cappello puntuto, secondo Fabio Tonzar, sarebbe «comunemente attribuito sia ai tartari che, più genericamente, agli orientali», TONZAR 2013-14, p. 339.

In una tavoletta dello stesso ciclo è presente un altro centauro (**fig. 200** a p. 251), questa volta alato, raffigurato con il busto protetto da un'elaborata armatura da parata mentre impugna un boccoliere; è ripreso di spalle, secondo una soluzione che si riscontra anche nella rappresentazione di un animale fantastico, coperto da un mantello, in una pettenella di provenienza friulana in collezione privata [cat. 16] (**fig. 266** a p. 260).

Nei soffitti d'area friulana non mancano neppure animali fantastici o mostruosi. Come i draghi nelle tavolette di palazzo Manin a Udine [cat. 15] e in due pettenelle in collezione privata a Pordenone [cat. 16] (**fig. 267** a p. 260) o palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza [cat. 11] oppure animali simili a cammelli, ma con solo due zampe, di palazzo Vanni degli Onesti (**fig. 268** e **fig. 269** a p. 261).

Quando l'artista dispone di ampie libertà⁶⁴⁸, come nel caso delle *drôlerie*, fra le invenzioni è ricorrente soprattutto l'ibrido composto dall'unione di testa umana e corpo animale: rappresentazione della dualità insita nell'uomo e del conseguente rischio permanente di incorrere nel peccato. Come in una pettenella proveniente da Cividale e oggi in collezione privata a Pordenone [cat. 12] (**fig. 274** e **fig. 275** a p. 262) dove è raffigurata una creatura fantastica di probabile ispirazione miniatoria: un ibrido formato dalla contaminazione di elementi anatomici di specie diverse e costituito da un corpo di uccello con coda e grandi ali e in cui a una prima testa antropomorfa se ne innesta, su lungo collo crestato, un'altra con corna, teste entrambe caratterizzate da orecchie caprine⁶⁴⁹.

Animali reali, ma esotici e lontani, sono rappresentati, per esempio, in una tavoletta del nucleo in collezione privata a Pordenone [cat. 12] dove è raffigurata una balena semi-emersa dall'acqua (**fig. 271** a p. 261) presenza interessante in quanto la fauna acquatica costituisce un motivo non comune nelle pettenelle dell'Italia settentrionale - si veda, per esempio, la pettenella conservata al Museo civico Ala Ponzone di Cremona (**fig. 272** a p. 261)⁶⁵⁰, quella in collezione privata a Crema (**fig. 273** a p. 261)⁶⁵¹ oppure una tavoletta del soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona

⁶⁴⁸ DITTMAR & SCHMITT 2009, pp. 67-98.

⁶⁴⁹ Sulle *drôleries* medievali, si veda: BALTRUŠAITIS 1993, pp. 41-82; DALLI REGOLI 1980, p. XI; WIRTH 2008.

⁶⁵⁰ AGLIO 2004b.

⁶⁵¹ CESERANI ERMENTINI 1999, fig. 176 a p. 173.

(realizzato probabilmente da maestranze lombarde)⁶⁵² - ma che si riscontra più spesso, invece, nella produzione di soffitti lignei d'oltralpe⁶⁵³, in particolare tra XII e XIV secolo, come il nucleo al Musée de La Cour d'Or-Metz Métropole (F)⁶⁵⁴ e quello della chiesa di San Martino in Zillis (CH)⁶⁵⁵.

Oltre che nell'episodio di Giona, l'iconografia della balena è presente soprattutto nei bestiari medievali, raffigurata mentre attira, grazie al profumo emesso dalla bocca, piccoli pesci per poi inghiottirli (allegoria degli uomini di poca fede che vengono adescati dal diavolo), spesso con naviganti che, ingannati dal suo gigantesco dorso emerso dall'acqua e simile a un'isola, vi gettano l'ancora e accendono il fuoco finendo poi trascinati negli abissi (come gli increduli che si lasciano condurre all'inferno)⁶⁵⁶. Nella pettenella in esame la balena è però in parte sovrastata da una sorta di lungo tentacolo squamato che potrebbe essere interpretato come una specie di mostro marino serpentiforme contro il quale il cetaceo sta lottando. Di natura duplice, infatti, la balena può assumere caratteristiche negative, in particolare nei bestiari, ma anche positive, come nell'interpretazione di Ildegarda di Bingen dove, al contrario e forse come nella nostra pettenella, diventa antagonista del diavolo⁶⁵⁷. Potrebbe tuttavia trattarsi di una parte anatomica dello stesso cetaceo - raffigurata per scarsa informazione - come nel caso di un pesce nel già ricordato soffitto di Metz⁶⁵⁸; la fauna ittica, infatti, perché meno conosciuta, sia nella descrizione - tanto in opere di scienze naturali che in quelle con finalità edificanti⁶⁵⁹ - sia nelle sue rappresentazioni iconografiche, si prestava a un maggior numero di alterazioni e fraintendimenti⁶⁶⁰, talvolta tanto gravi da far assumere alla balena addirittura due zampe, persino nei luoghi dove la sua presenza è più

⁶⁵² AGOSTI & STOPPA 2010, seconda figura dall'alto a p. 89.

⁶⁵³ In una pettenella di un edificio in rue des Infirmières ad Avignone, per esempio, è raffigurato un giovane che cavalca un pesce (GUYONNET 2011, fig. 4 a p. 24).

⁶⁵⁴ Un soffitto dove ibridi marini e uccelli dalle sembianze umane sono isolati entro cornici quadrangolari e clipei intracciati. Sul soffitto si veda FRONTY 2007.

⁶⁵⁵ MURBACH 1967.

⁶⁵⁶ *Bestiari medievali* 1996, pp. 61-62 (*Il «Fisiologo» latino*), pp. 213-215 (*Il «Bestiaire» di Philippe de Thaün*), p. 417 (*Il «Bestiaire d'amours» di Richard de Fornival*), p. 461 (*Il «Libro della natura degli animali»*), p. 522 (*Il «Bestiario moralizzato»*).

⁶⁵⁷ ZUG TUCCI 1985, pp. 291-360: 324-325.

⁶⁵⁸ PASCAREL 2011, II. Annexes, p. 19 fig. III.2.

⁶⁵⁹ Si vedano, a titolo di esempio: ALBERTUS MAGNUS 1916; THOMAS CANTIMPRATENSIS 1973.

⁶⁶⁰ ZUG TUCCI 1985, pp. 330-332.

familiare⁶⁶¹. Sul margine destro della pettenella si possono notare alcuni tratti bianchi che probabilmente vogliono imitare il movimento dell'acqua, simili nella forma - ma non nel significato - a quelli riscontrati, in ambito friulano, solo in un'erratica e inedita pettenella cividalese con dipinto un grande fiore (**fig. 332** a p. 270)⁶⁶².

⁶⁶¹ Copenhagen, Arnsmagnæanske Institut, AM 673a 4°, *Icelandic Physiologus*, f. 5^v; Oxford, Merton College Library, ms. 249, *Bestiaire of Philippe de Thaon*, f. 8^r.

⁶⁶² La pettenella, ora in collezione privata, è stata ritrovata nel palazzo de Nordis Fontana ma non è detto - essendo unica come tipologia in tale contesto edilizio - che vi sia stata fin dall'origine.

6.5. Ritratti

Alla produzione di cicli a carattere araldico, con scene e a singole figure che - come visto - risulta essere circoscritta in un periodo compreso tra l'inizio e l'ottavo decennio del Quattrocento si sostituirà progressivamente il genere del ritratto, di moda a partire dall'ultimo quarto del XV secolo fino almeno alla prima metà del successivo⁶⁶³. Pettenelle dipinte con volti di personaggi maschili e femminili, giovani e anziani, raffigurati per lo più di profilo o di tre-quarti e, pure se più raramente, in posizione frontale. Soffitti che sono costituiti da personaggi posti in sequenza e che hanno per protagonisti - in alcuni casi e in particolare in ambito lombardo e piemontese - re e imperatori⁶⁶⁴, eroi e eroine o uomini famosi⁶⁶⁵; un soggetto la cui fortuna è da mettere in relazione con la rinascita dei modelli classici⁶⁶⁶, i cui motivi ispiratori possono essere ricercati nella produzione figurativa, miniatoria, libraria e numismatica. Come ha sottolineato Giuseppa Zanichelli⁶⁶⁷, non solo la raffigurazione seriale di personaggi ha stretti legami con la miniatura - compaiono, per esempio, nelle opere di Varrone e Attico⁶⁶⁸, nelle cronache universali, nelle vite degli uomini illustri⁶⁶⁹, nelle serie genealogiche⁶⁷⁰ e cronologiche⁶⁷¹, dove sono utilizzate «per legittimare il potere che ad

⁶⁶³ Così anche COZZI 1996a, p. 81.

⁶⁶⁴ Si vedano, per esempio, le ventiquattro tavolette con la *Genealogia dei re di Francia* dove vengono raffigurati i principali re di Francia, su fondo rosso e accompagnati da una iscrizione in francese che li qualifica. Le tavolette sono datate tra il 1460 e il 1470, oggi conservate al Museo Civico d'Arte Antica di Torino e provenienti da un palazzo astigiano. La fonte di questo ciclo è stata individuata nelle *Grandes Croniques de France* o *Genealogie des Roys de France*. Si veda CASTRONOVO 2002, pp. 234-237. Imperatori, questa volta romani, sono rappresentati in alcune pettenelle di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, si veda PINI 1990; AGOSTI & STOPPA 2010.

⁶⁶⁵ Si veda, per esempio, il ciclo di palazzo Colleoni a Brescia con eroi e eroine in JOOST-GAUGIER 1988; i cicli di Casa Aratori a Caravaggio (Bg) in *Gli eroi antichi di Casa Aratori* 2010; un nucleo di ventinove pettenelle del soffitto di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona in PINI 1990; PINI 1991; DI LORENZO 1994, p. 275.

⁶⁶⁶ DONATO 1985, pp. 103-124.

⁶⁶⁷ ZANICHELLI 2005, pp. 32-46.

⁶⁶⁸ KLEBERG 1984, p. 79.

⁶⁶⁹ Si veda, per esempio, il codice conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S.XV.2) con le *Vitae virorum illustrium* (1450-1456 circa) di Plutarco: MARIANI CANOVA 1991.

⁶⁷⁰ Si veda per esempio la *Vita Mathildis* (ZANICHELLI 1991). Interessante anche il confronto con la *Genealogia dei principi d'Este* (1474-1479) che illustra, con 169 ritratti inseriti in clipei formati da foglie di alloro, i principi e i congiunti di Casa d'Este a partire da Alberto Azzo - vicario di Ferrara (1095) - fino a Ercole I d'Este (1471), TONIOLO 1991.

esse fa riferimento»⁶⁷² - ma a questa produzione possono essere ricondotti anche gli schemi compositivi costituiti da clipei e arcate⁶⁷³.

Nel caso degli esemplari d'ambito friulano, non si tratta di soffitti omogenei, in quanto a tavolette con ritratti sono spesso alternate altre con stemmi e decorazioni, secondo uno schema distributivo la cui determinazione risulta essere utile sia per la comprensione del significato sia delle motivazioni che stanno alla base della realizzazione del soffitto. Molto spesso, infatti, la loro esecuzione era legata a eventi importanti come matrimoni, alleanze oppure nomine prestigiose⁶⁷⁴ e, in questo senso, la posizione degli stemmi, per esempio, risulta essere fondamentale.

Una scansione, tuttavia, le cui regole sono difficili da interpretare e determinare in quanto la maggior parte di questi soffitti non è più in opera (palazzi Maseri [cat. 37], Modena De Sabbata [cat. 36] e Pisenti Stringher [cat. 30] a Cividale, villa suburbana a Gagliano [cat. 49], nucleo conservato al Museo Etnografico di Udine [cat. 46]), o è stato ricomposto arbitrariamente (palazzo della Torre a Cividale [cat. 31]) oppure risulta essere incompleto.

Fra i pochi casi utili per ricostruire le scelte sulle quali si fonde l'organizzazione di questi soffitti, il nucleo che offre maggiori informazioni in questo senso è rappresentato dal soffitto B del secondo piano di palazzo Andriotti a Udine [cat. 39], recentemente riscoperto in occasione di un intervento di ristrutturazione dell'edificio. Dall'esame di questo soffitto, pure se alcune tavolette sono state sostituite, è comunque possibile trarre elementi utili per ipotizzare quali furono le regole seguite nella loro disposizione.

Va preliminarmente specificato come, pure se oggi il soffitto si trovi in un unico grande salone, in origine quest'ultimo doveva essere invece diviso in due ambienti: un'ipotesi fondata non solo sull'esame delle pettenelle - che presentano una netta separazione tra un primo nucleo composto da grottesche e stemmi localizzato nella parte a est e un secondo che vede, al lato opposto, alternarsi questi ultimi ai ritratti - ma anche sul fatto che in questo modo è organizzato lo stesso spazio al piano inferiore

⁶⁷¹ Come nel codice di Egberto con la serie dei vescovi di Treviri, si veda *Psalterium Egberti* 2000.

⁶⁷² ZANICHELLI 2005, p. 34.

⁶⁷³ Se nella miniatura e fino al XII secolo, nel circoscrivere le raffigurazioni sono utilizzati indifferentemente clipei e arcate, nell'illustrazione libraria, tra XIII e XIV secolo, prevalgono invece i primi; ZANICHELLI 2005, p. 34.

⁶⁷⁴ Cfr. LAVRIANI 2008, p. 8.

dove, proprio in corrispondenza della porzione di soffitto con i ritratti in esame, ne è presente uno sostanzialmente identico, opera della stessa bottega di artisti. Inoltre, in base a questa ipotesi, lo stemma della famiglia Andriotti, proprietaria dell'edificio e committente della decorazione, si troverebbe esattamente - e correttamente - al centro della supposta stanza con i volti, in una posizione quindi privilegiata.

Dall'analisi di questo soffitto risulta come le pettenelle siano disposte secondo due distinte griglie distributive. La prima riguarda l'alternanza delle tavolette lungo le pareti, la seconda regola la loro corrispondenza rispetto ai due lati opposti. Il primo schema prevede che le pettenelle siano distribuite in modo che uno stemma sia posto sempre tra un ritratto o una grottesca; inoltre, nel caso di queste ultime, anche il colore di fondo è alternato, di rosso o d'azzurro, probabilmente per conferire maggiore dinamicità al soffitto. Il secondo determina la disposizione speculare delle tavolette lungo le pareti della stanza facendo in modo che ad ogni pettenella su un lato ne corrisponda una con decorazione identica o con le stesse caratteristiche sul lato opposto. Il primo caso ricorre nella disposizione di stemmi e grottesche, il secondo nei ritratti. Questi, infatti, sono tutti diversi e la corrispondenza è basata sull'età del soggetto raffigurato e sulla direzione verso la quale è rivolto il suo sguardo. Risulta evidente, quindi, come questi soffitti siano organizzati secondo una rigida simmetria che è comunque compensata dall'alternarsi delle decorazioni e dei colori, conciliando così ordine e movimento.

Come detto, quasi mai si riscontrano soffitti interamente dipinti con ritratti; l'unico caso rintracciato nel corso della ricerca è quello del nucleo A di palazzo Boiani a Cividale [cat. 26], pure se non è possibile escludere che in origine anche in questo caso fossero presenti tavolette dipinte con altri soggetti - forse oggi perdute - giacché il soffitto fu smontato in seguito ai sismi del 1976 e quindi smembrato in più collezioni.

Tuttavia, il fatto che solo in questo nucleo il fondo circoscritto dal clipeo sul quale si stagliano i volti così come quello del resto della tavoletta sia di colori diversi - azzurro, rosso e rosso aranciato - permette di ipotizzare che anche in origine fossero presenti solo ritratti. È infatti attraverso l'alternanza dei diversi colori che probabilmente era rispettata l'esigenza di simmetria e ordine che caratterizza questa tipologia di soffitti e che in questo caso rendeva superfluo l'inserimento di tavolette con decorazioni o stemmi.

Nel soffitti con ritratti, a pettenelle con volti sono spesso alternate tavolette con decorazioni e con stemmi inseriti in scudi. Se questi sono sempre del tipo ‘alla veneta’, permettendo così di far risalire ai primi anni del Cinquecento il termine *post quem* per la loro realizzazione, le decorazioni, invece, sono di due tipologie e offrono la possibilità di individuare due fasi cronologiche consecutive. La prima è limitata ai primi decenni del Cinquecento (palazzi Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] e Beltrame a Udine [cat. 20]) ed è caratterizzata dall’uso di decorazioni di tipo floreale e a racemi vegetali. Sarà sostituita - a partire dal terzo-quarto decennio del XVI secolo - da una seconda fase che si distingue per l’utilizzo di modelli desunti dal repertorio di trofei, grottesche e vasi ornamentali (soffitti Modena De Sabbata [cat. 36] e Maseri [cat. 37] a Cividale, Andriotti [cat. 38-39] a Udine).

I ritratti sono quasi sempre⁶⁷⁵ isolati entro semplici clipei, lineari o vegetali, a differenza di quanto avviene in area lombarda, dove, soprattutto dal terzo quarto del Quattrocento, è comune l’uso di archi e trabeazioni di matrice rinascimentale, spesso usati anche per suggerire illusioni prospettiche e che proiettano in primo piano le figure⁶⁷⁶. Una scelta resa qui possibile anche dalle dimensioni delle tavolette, caratterizzate da un maggior sviluppo in altezza.

I clipei più semplici sono costituiti da circonferenze realizzate secondo tre modalità principali. La prima è caratterizzata da una sola fascia circolare di colore rosso - con larghezza di 1÷2 cm circa - con bordi rifiniti da un sottile tratto nero. La seconda realizzata con due fasce concentriche, larghe ognuna circa un cm, e in cui le combinazioni dei colori sono variabili: quella esterna rossa o nera (Beltrame a Udine [cat. 28-29]) e quella interna bianca (palazzi di Manzano Cudicio [cat. 24] e Maseri [cat.

⁶⁷⁵ L’unico caso rintracciato in area friulana in cui i ritratti non sono isolati dal resto della tavoletta è rappresentato dal soffitto della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25].

⁶⁷⁶ AGLIO 2010b, p. 64. Come osserva Mario Marubbi, le soluzioni adottate in ambito lombardo per isolare i ritratti sono molteplici: «Di norma si stabilizza l’arco trilobo quale elemento architettonico che racchiude la figura, spesso traforato con motivi desunti dall’ebanisteria tardogotica; in qualche caso due colonnine tortili segnano i margini laterali e gli archi diventano polilobati e sovrastati da sfrangiati decori fitomorfi», MARUBBI 2013, p. 110. Pure se la soluzione più semplice e diffusa è quella dell’arco trilobo - si veda per esempio il soffitto di palazzo Beliselli a Cremona (AZZOLINI 1994, pp. 140-141) - non mancano tuttavia altre formulazioni, caratterizzate da una maggiore complessità, «come nel caso di alcune tavolette provenienti da una casa Stanga in cui le figure sono inserite in complessi tabernacoli», MARUBBI 2013, p. 110. È a partire dal nono decennio del Quattrocento che è possibile far risalire il passaggio a una fase più strettamente rinascimentale «con la comparsa di elementi architettonici di gusto ormai umanistico: archi di trionfo, conchiglie, pendoni vegetali, lastrature marmoree» (MARUBBI 2013, p. 111).

37] a Cividale) o dorata (pettenelle conservate al Museo Etnografico di Udine [cat. 46]). La terza tipologia è costituita da forme geometriche più articolate dalle linee spezzate (palazzi della Torre [cat. 31] e de Portis a Cividale [cat. 35]). Facili e di rapida esecuzione, questi clipei sono associabili a quelle botteghe che, nella realizzazione dei volti, ricorrono all'uso di sagome o mascherine.

I clipei più elaborati sono costituiti da foglie di alloro, in genere fermate da quattro nastri rossi e bianchi, posti a coppie sulla direttrice verticale e su quella orizzontale (palazzo de Nordis a Cividale [cat. 48]). La decorazione può essere poi completata ai lati da un ampio fiocco realizzato con gli stessi colori (palazzo Strassoldo-Chiasottis a Cividale [cat. 27], Beltrame a Udine [cat. 28-29]), oppure da cornucopie e tralci di vite (palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30]).

Ogni pettenella, quindi, ospita sempre un solo ritratto, circoscritto o comunque isolato⁶⁷⁷, secondo una consuetudine che, sia in termini cronologici sia geografici, risulta essere costante, generalizzata e praticamente sempre seguita. L'unica eccezione accertata è rappresentata dal soffitto di casa Ghiringhelli a Bellinzona, dove non solo le figure non sono isolate ma, in alcuni casi, si riscontra anche l'inserimento di due ritratti affrontati nello spazio di una stessa pettenella⁶⁷⁸.

Nella produzione delle tavolette da soffitto, come visto, è possibile ravvisare una maggiore o minore cura realizzativa che, soprattutto nel caso di scene o ritratti, si riflette nella resa di abiti, acconciature, armamenti difensivi e offensivi, strumenti musicali &c. Dettagli che possono essere o genericamente abbozzati, in linea con il carattere corsivo tipico di questa produzione, oppure descritti con estrema precisione e con una forte attenzione al dato reale. Uno scarto qualitativo che può dipendere non solo dalle caratteristiche stesse del supporto - di ridotte dimensioni - e dalla destinazione d'uso che - per la distanza dall'osservatore e le condizioni di illuminazione - non esigeva una particolare resa descrittiva, ma anche dalla minore o maggiore sensibilità,

⁶⁷⁷ In area lombarda, infatti, non solo si registra l'uso di archi e trabeazioni per circoscrivere i ritratti ma questi possono essere isolati anche grazie a cortine vegetali poste lungo i lati corti come, per esempio, alcuni nuclei di tavolette cremasche: in collezione privata e forse provenienti da un palazzo Vimercati, (si veda CESERANI ERMENTINI 1999, p. 177, fig. 181), il soffitto di Casa di Porta Ripalta a Crema (CESERANI ERMENTINI 1999, p. 159, figg. 167-168), il soffitto ricomposto con un gruppo di pettenelle di artisti cremaschi della Fondazione 'Ugo da Como' a Lonato (BONFADINI 2005, p. 30, tav. XVII e p. 90, fig. 34)

⁶⁷⁸ PINI 1991, pp. 103, 118, 120; DI LORENZO 1994, p. 276.

esperienza e ‘mano’ dei differenti artefici impegnati nella realizzazione di questi manufatti e dalle richieste specifiche della committenza.

Nonostante queste limitazioni, in alcuni casi gli artisti riescono a soffermarsi su dettagli che, come è possibile osservare nel caso dei ritratti d’ambito lombardo⁶⁷⁹, si riferiscono agli accessori indossati, quali copricapo o gioielli, restituendone la raffinatezza delle foggie e la preziosità materica. Nel caso delle tavolette con ritratti d’ambito friulano, pure se le dame rappresentate non indossano quasi mai gioielli così come spesso sono assenti altri accessori di lusso, in alcuni casi, tuttavia, soprattutto nei ritratti maschili, è possibile osservare una forte attenzione nella resa dei dettagli, in particolare per quanto riguarda copricapo ed elmi.

A differenza di quanto accade con le altre tipologie decorative impiegate e già analizzate, il *corpus* di tavolette da soffitto con ritratti d’ambito friulano è suscettibile di una suddivisione in due gruppi distinti, caratterizzati da aspetti antitetici: da un lato una produzione che si distingue per l’uso di pochi tipi fisiognomici, reiterati con minime differenziazioni⁶⁸⁰ e in cui spesso è evidente non solo un intento prettamente decorativo, ma anche una serialità produttiva attuata grazie a una prassi esecutiva che si affida a sagome o mascherine; dall’altro una notevole varietà di modelli e in cui i volti sono tutti diversi, spesso tratti - o comunque ispirati - da altre pratiche artistiche, come affreschi, ceramiche, medaglie e monete, disegni⁶⁸¹.

Gruppo I - Bottega A

Al primo gruppo sono da assegnare, per esempio, un *corpus* di soffitti omogenei - databili tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento - e che, probabilmente, furono prodotti dalla stessa bottega di artisti (bottega A): i nuclei cividalesi Maseri [cat.

⁶⁷⁹ Si vedano, per esempio, le tavolette del salone al primo piano di palazzo Fodri (CESERANI ERMENTINI 1999, p. 51) e i cicli di palazzo Vimercati a Cremona (CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 61-115); le trentadue pettenelle di pittore cremonese conservate al Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano (NATALE 1997); la serie detta ‘della Colomba’ di bottega bembesca (COLOMBETTI 1996; AGLIO 2005b; MARUBBI 2013, p. 109); le tavolette con *Teste maschili* conservate al Victoria and Albert Museum di Londra e provenienti da palazzo Bellini-Pastore a San Martino Gusnago (Mn) (BAZZOTTI 1993, p. 284)

⁶⁸⁰ Così anche nel caso dei cicli lombardi, dove secondo Roberta Aglìo è ravvisabile una «serialità intesa quindi come economia produttiva che si manifesta, nel caso dei cicli a ritratto, anche nella scelta dei soggetti: pochi modelli continuamente riproposti, appena variati nei tratti somatici o nell’abbigliamento», AGLIO 2010b, p. 41.

⁶⁸¹ Cfr. AGLIO 2010b, p. 41.

37] (**fig. 276, fig. 280, fig. 284, fig. 285 e fig. 290** a pp. 263-264) e Modena De Sabbata [cat. 36] (**fig. 278, fig. 282, fig. 286 e fig. 287** a pp. 263-264), i cicli di palazzo Andriotti a Udine [cat. 38-39] (**fig. 283** a p. 263), le pettenelle venzonesi di palazzo Marzona [cat. 46] (**fig. 277, fig. 281, fig. 288 e fig. 289** a pp. 263-264, ora conservate nel deposito del Museo Etnografico di Udine) e Mistruzzi [cat. 47] (**fig. 279** a p. 263, ora nella collezione della Fondazione CRUP) e quelle del castello di Valvasone [cat. 41-45]. In tutti questi soffitti è evidente l'impiego di sagome per la realizzazione del disegno dei volti: non solo, infatti, le stesse fisionomie si incontrano più volte - anche all'interno dello stesso nucleo di tavolette - ma, soprattutto, spesso è possibile osservare come la stessa sagoma sia stata capovolta per realizzare un ritratto identico ma rivolto nella direzione opposta⁶⁸² (**fig. 286 - fig. 289** a p. 264). Se in queste produzioni i volti sono identici nel disegno, nelle pose e nelle espressioni, una seppur minima caratterizzazione è comunque in genere assicurata da alcuni dettagli. Nel caso dei ritratti femminili spesso si ricorre a una diversa acconciatura e, in quelli maschili, a una differente foggia dei copricapo; secondo una prassi che è possibile osservare anche in cicli propri di altre aree geografiche come, per esempio, a Crema nei soffitti di palazzo Vimercati⁶⁸³ oppure quello cremonese ora conservato presso le Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco a Milano⁶⁸⁴: in questi nuclei, come in quelli friulani sopra descritti, si osserva infatti «la continua reiterazione di un limitato numero di 'tipi iconografici', tre o quattro volti maschili e femminili identici nelle pose e nelle espressioni»⁶⁸⁵. Tuttavia, in questi casi, è maggiore l'impegno nel compensare e stemperare i difetti propri di una produzione di tipo seriale e che si manifesta attraverso una notevole qualità stilistica e, soprattutto, con una maggiore cura e attenzione con cui vengono definite e diversificate non solo le acconciature ma anche i gioielli e gli abiti⁶⁸⁶.

⁶⁸² Una prassi che si registra anche in area lombarda come sottolinea, per esempio Andrea Di Lorenzo, secondo il quale «nella tradizione di questo tipo di decorazione gli artigiani utilizzavano pochi modelli (sovente si trattava di ritratti), che riproducevano infinite volte, utilizzando magari lo stesso cartone dai due lati, per cercare di dare un po' di varietà allo schema», DI LORENZO 1994, p. 275. Sul punto di veda anche TERNI DE GREGORY 1981a, pp. 65-76.

⁶⁸³ CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 61-115.

⁶⁸⁴ NATALE 1997.

⁶⁸⁵ AGLIO 2010b, p. 41.

⁶⁸⁶ Come osserva Roberta Aglio, in queste produzioni «i volti diventano 'manichini' su cui riprodurre liberamente un verosimile campionario della moda dell'epoca in un'evidente celebrazione dello *status* raggiunto dal committente», AGLIO 2010b, p. 41.

Come già anticipato, i volti maschili e femminili sono rivolti sia a destra sia a sinistra⁶⁸⁷, raramente in posizione frontale e inseriti in semplici clipei lineari. I ritratti maschili risultano essere maggiormente diversificati sia in base all'età sia grazie alla possibilità di rendere barbe e copricapo con fogge diverse; quelli femminili, invece, derivano tutti da un medesimo modello ripetuto e nel quale l'unica differenziazione è espressa attraverso il tipo di pettinatura: capelli che, in genere, sono trattiene da una treccia o raccolti sulla nuca. In queste pettenelle, inoltre, i ritratti sono sempre tagliati nella parte alta del busto, comprendendo così anche una parte dell'abbigliamento che però, in linea con il carattere seriale e corsivo di queste produzioni, è solo sommariamente descritto. Non è sfruttata cioè la possibilità di inserire nella resa delle vesti dettagli 'qualificanti' - a differenza di quanto accade, per esempio, in ambito lombardo - così come i gioielli che, nei rari casi in cui sono presenti, sono costituiti da semplicissime collane. I ritratti, soprattutto quelli femminili, risultano perciò piuttosto stereotipati. Solo in una pettenella proveniente da palazzo Maseri a Cividale [cat. 37] il ritratto è caratterizzato da un elaborato elmo da parata (**fig. 290** a p. 264): una celata con sul fronte una tesa dal profilo sottile e appuntito seguita da una vistosa cresta frastagliata sulla nervatura mediale e dove tutta la superficie dell'elmo è ricoperta da squame arrotondate. Una tipologia decorativa coincide parzialmente con quella adottata per la celata alla borgognona del Musée de l'Armée di Parigi - realizzata tra il 1540 e 1545⁶⁸⁸ (**fig. 291** a p. 264).

Gruppo I - Bottega B

Sempre a questo primo gruppo, ma realizzati da un'altra bottega, sono da assegnare i nuclei udinesi di casa Beltrame [cat. 28-29] e Giacomini e le due pettenelle ora in collezione privata provenienti da palazzo Strassoldo-Chiasottis a Cividale [cat. 27] (bottega B). In queste tavolette i clipei che isolano i ritratti sono di due tipi: nei soffitti udinesi sono costituiti da una semplice circonferenza, in quello cividalese da foglie di alloro; ma in tutti i casi sono affiancati ai lati da ampi fiocchi bicolori - bianchi e rossi -

⁶⁸⁷ Solo nelle quaranta tavolette con ritratti provenienti da palazzo Mistruzzi a Venzone [cat. 47] (ora collezione CRUP) si osserva una rigida suddivisione che vede i volti maschili tutti rivolti a destra mentre quelli femminili a sinistra. Si veda BERGAMINI 2013, p. 262.

⁶⁸⁸ ROSSI 1971, tav. VI, e J.A. Godoy, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, cat. 60 a pp. 300-303.

che completano la decorazione sull'intera lunghezza della tavoletta. In queste pettenelle, che su base stilistica possono essere datate tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, sono raffigurati, alternati a stemmi e a decorazioni di tipo vegetale, soltanto volti maschili di profilo 'tagliati' all'altezza del collo, la maggior parte dei quali indossa un elmo da parata caratterizzato da precisi elementi esornativi. Si tratta di realizzazioni che sono omogenee non solo dal punto di vista stilistico e iconografico, ma anche nella resa pittorica e nei tratti somatici, tanto che in più casi alcuni volti si ripetono in modo del tutto identico. Come per i soffitti attribuiti alla bottega A, anche in questo caso è evidente l'uso di sagome per realizzare il disegno dei volti: due pettenelle di casa Beltrame [cat. 28-29] (**fig. 292** e **fig. 294** a p. 265) sono state infatti realizzate capovolgendo la stessa mascherina impiegata per quelle cividalesi di palazzo Strassoldo-Chiasottis [cat. 27] (**fig. 293** e **fig. 295** a p. 265).

Pure se realizzati in serie e tramite l'uso di sagome, a differenza delle pettenelle prodotte dalla bottega A, qui i ritratti sono fortemente caratterizzati: non solo da nasi e menti che, a volte, sono quasi grotteschi, ma soprattutto da dettagli quali i segni d'espressione del viso, realizzati con linee sottili e affidati a un segno grafico rapido e preciso.

Per la realizzazione di questo primo gruppo di soffitti è stato proposto il nome di Alberto da Tolmezzo e del figlio Floriano⁶⁸⁹: il primo documentato a Udine dal 1462 al 1498⁶⁹⁰ e definito 'cantinellario' in un atto del 1479⁶⁹¹; il secondo ricordato dal 1492 al 1506⁶⁹², con bottega in Mercatovecchio a Udine e detto 'delle Cantinelle', qualificazione poi estesa ai suoi eredi. Un'attribuzione che, tuttavia, risulta essere basata esclusivamente sull'appellativo 'delle Cantinelle' col quale viene ricordata questa famiglia di pittori e falegnami, giacché di questi ultimi né si sono conservate opere di pittura o d'intaglio che sarebbero state utili per confermare o smentire questa ipotesi attributiva né, nei documenti a loro relativi, si fa riferimento alla pittura di pettenelle.

⁶⁸⁹ BERGAMINI 2004, pp. 83-84, 89-90; DONAZZOLO 2009; BERGAMINI 2013. Su Alberto da Tolmezzo si veda JOPPI & BAMPO 1887, p. 61; su Floriano delle Cantinelle si veda JOPPI & BAMPO 1887, pp. 62-65 e JOPPI 1894, pp. 96-97.

⁶⁹⁰ L'anno della morte, secondo Giuseppe Bergamini, andrebbe fatta risalire al 1511, si veda BERGAMINI 2004, p. 89. Era già morto, comunque, nel 1512, come si legge in un documento riguardante suo genero, il pittore Gaspare Negro, di origine veneziana, che nel 1503 aveva sposato sua figlia Maddalena (si veda JOPPI & BAMPO 1887, p. 65)

⁶⁹¹ ASU, ANA, b. 5310/3, c. 31^v (not. Bartolomeo Mastini, 9 mar. 1479).

⁶⁹² BERGAMINI 2004, p. 89.

Inoltre, all'epoca il termine 'cantinella', come già osservato, non indicava le tavolette dipinte ma solo i regoli coprifuga. È possibile, se non probabile, che l'attributo che qualifica la famiglia faccia riferimento solo all'esecuzione dei listelli, giacché realizzata sempre con l'utilizzo di mascherine, che poteva ragionevolmente essere affidata a pittori-'marangoni', come Floriano e il padre Alberto. A mio avviso, il fatto che fossero definiti 'cantinellari', al contrario porta ad escludere una loro attività come pittori di pettenelle, ben più impegnativa.

La possibilità di individuare i responsabili della decorazione di questi soffitti è ostacolata sia dal carattere seriale che li caratterizza sia, soprattutto, dalla standardizzazione dei volti che rende difficile stabilire confronti efficaci con la pittura coeva. Oltre a questi fattori, nemmeno l'esame delle fonti documentarie offre risultati soddisfacenti. Da un lato, nelle fonti relative alla fine del Quattrocento e ai primi decenni del Cinquecento vengono citati diversi pittori. È possibile che tra questi vi siano anche i responsabili della decorazione di soffitti lignei a pettenelle, pure se nei documenti che li ricordano, spesso anche solo in qualità di testimoni, non si fa mai riferimento alla dipintura di questo tipo di manufatti.

Dall'altro, le uniche attestazioni relative alla decorazione di cantinelle e pettenelle vengono dalla lettura di note di spesa che riguardano ambienti collettivi (sale di confraternite, edifici pubblici o ecclesiastici)⁶⁹³. Nei pagamenti relativi alla realizzazione di soffitti vengono citate maestranze di cui, tuttavia, non si conosce l'identità. Così, per esempio, nell'archivio della confraternita dei Battuti a Cividale è registrato un pagamento a un certo maestro Luigi («magistro Lovisi depentor») e poi a un Giuliano («Zulian») per la dipintura di cantinelle⁶⁹⁴; lo stesso Luigi risulta aver dipinto anche cento cantinelle per la sala consiliare della confraternita di Santo

⁶⁹³ Enti che, proprio perché di natura pubblica, hanno conservato parte dei registri su cui furono annotati i movimenti in denaro. Si veda quanto detto alla nota 30.

⁶⁹⁴ BCC, AOC, Battuti, Amministrazione, 81 (1463), c. 27^r. La confraternita dispose che maestro Luigi ricevesse un anticipo per il suo lavoro «Fo definit che lo camerar dé a Luvis depentor marche de soldi 2 per depenzer le cantinele per lo prinzipio», BCC, AOC, Battuti, Deliberazioni, 7 (1462), c. 7^v. La delibera del pagamento a maestro Alvise è in BCC, AOC, Battuti, Deliberazioni, 7 (1462), c. 23^v. L'intervento di Giuliano, privo della qualificazione di 'maestro' e, forse, allievo e aiutante di Luigi, è così specificato: «Diei a Zulian sopra 33 cantineli, che glu fo dadi che dipenzessi, che non podeva far Levisi, avi lire VI, soldi III», BCC, AOC, Battuti, Amministrazione, 81 (1463), c. 27^r. Si veda SCARTON 2013, p. 24 e note 1, 3 a p. 34.

Spirito⁶⁹⁵; sempre a Cividale un «maestro Angelo» interviene nella decorazione di pettenelle nel Convento di Santa Maria in Valle⁶⁹⁶ mentre a Udine, nelle spese del Convento di San Pietro, sono ricordati nel 1443 «Janzilino» e «Bartulo» per la dipintura di cantinelle⁶⁹⁷ e nel 1450 «Leonardo» per pettenelle e cantinelle⁶⁹⁸; nelle voci di spesa che riguardano la costruzione della Casa della Confraternita di Santa Maria del castello a Udine (1471) è ricordato invece un «maistro Alberto» di origine veneziana⁶⁹⁹.

Solo in un caso invece, rintracciato da Enrica Cozzi, un pittore conosciuto e di vaglia, Andrea Bellunello, è associato alla decorazione di pettenelle⁷⁰⁰.

Gruppo II

Il secondo gruppo è rappresentato dai cicli di palazzo Boiani [cat. 26, 32], Pisenti Stringher [cat. 30], de Nordis [cat. 48], de Portis [cat. 35] e dalle pettenelle provenienti da una villa suburbana a Gagliano [cat. 49]: ritratti che si differenziano dal tipo di produzione già descritta - più seriale, corsiva e meno attenta ai dettagli - non solo perché i volti in questi casi sono tutti diversi e disegnati a mano libera ma soprattutto perché è evidente sia una maggiore qualità realizzativa sia il fatto che gli esecutori si siano ispirati ad altre produzioni artistiche e ai pittori più in voga al tempo, secondo una modalità che si riscontra anche in ambito veneto e lombardo. Soprattutto quest'ultima area appare, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, «come un grande cantiere artigianale dove si eseguivano a migliaia tavolette da soffitto per mano di pittori che operavano su schemi fissi e secondo indirizzi culturali fissati da ciascun capobottega»⁷⁰¹. Secondo Pier Virgilio Begni Redona, «vennero così elaborate senza sostanziali variazioni le tipologie dei pittori Bembo, degli Zavattari, di Michelino da

⁶⁹⁵ SCARTON 2013, nota 4 a p. 34.

⁶⁹⁶ BCU, FP, ms 1366, VIII, Santa Maria in Valle di Cividale, 1462-1488, c. 68^r. Il primo potrebbe essere il pittore Giovanni Pietro di Nicolò muratore, detto Ianzilino ricordato in ASU, ANA, b. 5310/5, cc. 48^r-49^v (30 mag. 1483); ASU, ANA, b. 5309, cc. 22^v-24^v (22 mag. 1484); ASU, ANA, b. 5310/9, cc. 128^r-128^v (01 dic. 1490).

⁶⁹⁷ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 10^r.

⁶⁹⁸ BCU, FP, ms 1365, I, San Pietro Martire, 1442-1450, c. 41^v.

⁶⁹⁹ «Item spexi [...] dadi a maistro Alberto per pettenelli depenti de fioroni bochoni 88. [...] Item spexi dadi a quel maistro venizian per chantinelle 20», ACAU, confraternita di Santa Maria del Castello, XXVI, c. 139^r. Il documento, trovato da Gianpaolo Trevisan, mi è stato segnalato da Elisabetta Scarton.

⁷⁰⁰ COZZI 1986, p. 454.

⁷⁰¹ BEGNI REDONA 2002, p. 41.

Besozzo per quanto riguarda i modelli della tradizione lombarda, e gli stilemi mutuati dalla ricchezza del plasticismo di impronta mantegnesca e donatelliana per quanto riguarda il Veneto, con persistenti ricordi dei modi del Pisanello»⁷⁰². Allo stesso modo, nei soffitti friulani in esame, è possibile riconoscere nelle fisionomie dei volti modelli non solo veicolati da altre specializzazioni artistiche - ceramica e medagliistica, per esempio - ma anche desunti dal repertorio dei maestri più in voga al tempo: Domenico da Tolmezzo, Marco Bello, Pomponio Amalteo.

Gruppo II - soffitti del secondo Quattrocento

Un primo nucleo è rappresentato dalle pettenelle, oggi non più in opera, provenienti da palazzo Boiani a Cividale [cat. 26]. Si tratta di uno fra i più antichi cicli a ritratti finora reperito in Friuli, in quanto databile entro l'ultimo quarto del Quattrocento: sia in base a considerazioni stilistiche sia in quanto fu occultato nei primi anni del Cinquecento, poco dopo la sua realizzazione. Nelle pettenelle, su un fondo di colore uniforme - rosso, rosso aranciato e azzurro - sono raffigurati ritratti, sia maschili sia femminili, inseriti in clipei, anch'essi di colori diversi (giallo, rosso, azzurro), formati a volte da foglie di alloro, altre da dischi sovrapposti (**fig. 300, fig. 302, fig. 304 e fig. 306** a p. 266). L'alternanza di clipei diversi è una soluzione che non trova riscontro in altre produzioni; una caratteristica che, se considerata assieme alla diversa qualità pittorica delle figure, fa pensare a due distinti cicli o, comunque, a diverse mani esecutrici. I ritratti sono tutti diversi e sono stati realizzati secondo una modalità che ricorda molto quella impiegata nella produzione ceramica. Possono essere accostati - sia per i colori vivaci utilizzati, sia per la tipologia dei volti - a quelli raffigurati, per esempio, nelle mattonelle rinascimentali provenienti da palazzo Ottelio a Udine datate all'anno 1500⁷⁰³ (**fig. 301, fig. 303, fig. 305** a p. 266). I profili dei volti presenti nelle pettenelle sono fortemente caratterizzati dall'uso di una linea nera. Pure se un tratto nero di contorno si riscontra quasi sempre nella dipintura di pettenelle, in questo caso, tuttavia, questo è steso con maggiore perizia, in modo uniforme, veloce e, soprattutto, senza soluzione di continuità. Una caratteristica che suggerisce come ci troviamo di fronte a un artista, o a un gruppo di artisti, capace e, forse, abituato a confrontarsi non solo con altri tipi di produzioni,

⁷⁰² BEGNI REDONA 2002, p. 41.

⁷⁰³ *Le mattonelle rinascimentali di palazzo Ottelio* 2000.

caratterizzate anch'esse da una modalità operativa di tipo seriale ma che, cosa più importante, non permetteva errori o ripensamenti, proprio come, appunto, quella ceramica. Va notato, infine, come tra le iconografie proposte - la maggior parte delle quali presentano ritratti di uomini e donne abbigliati alla moda e ognuno caratterizzato da una diversa foggia scelta per gli abiti e per gli accessori - ve ne siano alcune davvero insolite: un giovane con la testa trapassata da un dardo, un altro con un pugnale conficcato sempre nella testa, un altro ancora con il volto coperto da una maschera. Quest'ultima, in particolare, ricorre anche in una pettenella proveniente da un soffitto di Venzone (ora in collezione privata). Alcuni ritratti maschili, inoltre, indossano eleganti celate da parata declinate secondo due tipologie. La prima è caratterizzata da una cresta zoomorfa costituita da una creatura rettile, evidente in **fig. 306** a p. 266 posta lungo l'asse longitudinale del pezzo. Il suo volto trova posto sulla fronte, mentre il resto del corpo, con le zampe ripiegate, termina con una lunga coda che si arrotola lungo la parte laterale del coppo⁷⁰⁴. La seconda associa a una cresta rilevata a decoro floreale un elemento frontale fortemente caratterizzato e forgiato a testa di mostro, in cui il muso a pieghe, molto prominente e appiattito, sostituisce la tesa abituale⁷⁰⁵, forma una punta al centro e ha occhi aperti e minacciosi. Si tratta di celate che sembrano anticipare quella che sarà la produzione della prima metà del Cinquecento e che presentano sensibili punti di contatto con la borgognotta⁷⁰⁶ realizzata tra il 1532 e il 1534 circa da Filippo Negroli per Guidobaldo II della Rovere, dello State Ermitage Museum di San Pietroburgo⁷⁰⁷ (**fig. 307** a p. 266). In quest'ultima, infatti, sono presenti sia una tesa sia una cresta, entrambe modellate su forme zoomorfe: una borgognotta che illustra perfettamente il gusto dell'epoca per le figure mostruose e fantastiche. Tutte le celate raffigurate nelle pettenelle Boiani presentano, inoltre, una gronda fortemente allungata verso l'esterno, caratteristica che ci permette di proporre una datazione attorno al 1480,

⁷⁰⁴ Creature fantastiche, in cui la coda si arrotola in corrispondenza del perno che sostiene la visiera, si ritrovano anche in alcune pettenelle del soffitto di casa Aratori a Caravaggio (AGLIO 2010, p. 61), in una miniatura dell'*Ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. Lat. 899, f. 74'. Interessante inoltre il confronto con un gruppo di maioliche attribuite alla bottega di Giovanni Maria Vasaro e datate al 1510-1520 circa, si veda *Italian Majolica* 1999, cat. 63, pp. 104-106 e pp. 244-245.

⁷⁰⁵ La tesa è una protezione sporgente per riparare gli occhi; BOCCIA 1982b, pp. 29-30.

⁷⁰⁶ La borgognotta, in uso dagli inizi e fino al settimo decennio del Cinquecento, è costituita da un coppo crestato, a tesa e gronda, sempre munita di guanciali incernierati, ma che lasciano scoperto il viso; BOCCIA 1982b, p. 28.

⁷⁰⁷ Inv. 3.O.6159; J.A. GODOY, in *Parate trionfali* 2003, cat. 1, pp. 58-59 e p. 409; J.A. GODOY, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, cat. 23, pp. 136-146.

quando cioè si esercitò nel nostro paese una decisiva influenza dei modelli transalpini, in particolare d'area germanica⁷⁰⁸.

Il secondo soffitto con ritratti, databile all'ultimo quarto del Quattrocento⁷⁰⁹, è quello della sala capitolare del convento di San Giacomo di Polcenigo (Pn) [cat. 25]. Si tratta di un ciclo che presenta una serie di caratteri unici che lo differenziano rispetto alla produzione friulana. La prima 'anomalia' consiste nel fatto che i ritratti, di personaggi laici e ecclesiastici (**fig. 296**, **fig. 298** e **fig. 299** a p. 265), sono campiti su un uniforme fondo nero e, soprattutto, non sono inseriti in clipei ma sono affiancati da elementi vegetali «dall'aspetto carnoso e fluente»⁷¹⁰. La seconda caratteristica è rappresentata dalla presenza, in alcuni casi, di un cartiglio con una iscrizione, oggi di difficile lettura ma che in origine doveva identificare i personaggi raffigurati (**fig. 298** e **fig. 299** a p. 265). La terza particolarità è costituita dall'alternanza di busti, animali e figure ibride (**fig. 297**)⁷¹¹. Nei soffitti friulani, infatti, a pettenelle con ritratti sono in genere associati stemmi o decorazioni. Per alcuni aspetti queste tavolette sembrerebbero assimilabili alle pettenelle del soffitto A di palazzo Boiani [cat. 26], non solo per la sicurezza con cui è stato realizzato il tratto nero di contorno dei volti, ma anche per la presenza di un insolito dettaglio iconografico: le terminazioni vegetali che riempiono gli spazi laterali delle pettenelle polcenighesi fuoriescono, in alcuni casi, anche dalle bocche di alcuni personaggi secondo una soluzione molto simile a quella che si riscontra in una delle tavolette del palazzo cividalese.

Gruppo II - soffitti dei primi decenni del Cinquecento

Un primo nucleo con ritratti databili ai primi decenni del Cinquecento è costituito dalle pettenelle provenienti da palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30]. Ai Pisenti, il cui stemma si ripete tre volte, su due scudi 'torneari' (presenti nelle tavolette ancora in

⁷⁰⁸ BOCCIA 1991b, p. 52.

⁷⁰⁹ Sono infatti registrati lavori negli anni compresi tra il 1483 e il 1491, si veda DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 92. La decorazione viene datata al XV secolo avanzato anche da ENRICA COZZI (COZZI 1996a, p. 80).

⁷¹⁰ GUERZI 2008, p. 38.

⁷¹¹ Un soffitto, databile agli anni Trenta del Quattrocento, che a un repertorio tratto dai *Bestiari* alterna busti con ritratti è recentemente venuto alla luce in un palazzo privato di Treviso, si veda COZZI 2006, nota 87 a p. 69.

opera) e su uno ‘a testa di cavallo’ (in una pettenella sciolta, **fig. 234** a p. 256), andrebbero attribuiti sia i soffitti lignei dipinti sia, probabilmente, gli affreschi presenti in facciata. Questi ultimi, anch’essi scoperti in seguito ai sismi del 1976 - lesioni strutturali e cadute d’intonaco avevano lasciato emergere frammenti di decorazione - sono stati datati al 1515-1520 e attribuiti al pittore veneziano Marco Bello⁷¹². Visto l’impegno decorativo speso in facciata, è probabile che la realizzazione dei soffitti sia avvenuta in simultaneità, all’interno di un unico progetto e secondo un medesimo indirizzo stilistico teso a uniformare l’apparato decorativo dell’intero edificio. Se consideriamo poi che l’intervento avvenne immediatamente dopo il sisma che colpì Cividale nel 1511, è ipotizzabile che, visto i probabili danni subiti dalla struttura, si fossero resi necessari interventi edilizi tali da rendere opportuno anche il rifacimento dei solai e, quindi, la possibilità di un loro adeguamento con la nuova decorazione in facciata. Marco Bello risiedette a Udine tra il 1505 e il 1523, anno della morte, e sposò Franceschina, figlia del pittore e scultore Domenico da Tolmezzo. Il *corpus* dell’artista è costituito da circa cinquanta dipinti⁷¹³, destinati per lo più alla devozione privata, con personaggi a mezza figura replicati «senza innovazioni sostanziali e in maniera seriale»⁷¹⁴ mutuati sull’esempio di Giovanni Bellini. Inoltre, sappiamo che realizzò gonfaloni e ancone, oggi tutti perduti, per alcune chiese della campagna friulana. Un artista impegnato quindi in produzioni ‘correnti’ e secondo una modalità operativa seriale, che molto si avvicina a quella delle botteghe specializzate nella realizzazione di soffitti dipinti. Dall’esame delle pettenelle, in particolare quelle che presentano volti, emerge inoltre una sostanziale differenza rispetto alla produzione tipica in questo ambito geografico e in questo periodo. Diversi sono, infatti, sia i moduli iconografici scelti per la rappresentazione dei soggetti sia la loro realizzazione. Infatti, se negli esemplari con decorazione floreale o animale ricorrono gli stessi modelli presenti in altre produzioni, come nel soffitto della Torre ad esempio, dove si assiste alla stessa alternanza di rosso e azzurro per il fondo, nelle tavolette con ritratti, invece, i volti sono del tutto diversi. Le fisionomie dei personaggi rappresentati non si riscontrano, infatti, in altri soffitti e la cura nella loro realizzazione mostra la mano di un pittore esperto. Inoltre, in molti di essi si avvertono echi belliniani, come nel caso di una pettenella nella

⁷¹² CADORE 1985; TEMPESTINI 1988a; TEMPESTINI 2000, pp. 40-43.

⁷¹³ TEMPESTINI 2000.

⁷¹⁴ E. Francescutti, s.v. «Marco Bello», in *Nuovo Liruti* 2009, I, pp. 437-439.

quale il personaggio rappresentato pare modellato su un *San Sebastiano* al quale, fatte le debite proporzioni viste le due differenti tipologie di opere, potrebbe essere affiancato quello dipinto da Marco Bello, allievo e collaboratore del pittore veneziano, nella *Madonna con san Rocco e san Sebastiano*, ora conservata alla Pinacoteca del Museo d'Arte di Ravenna⁷¹⁵. Ci troviamo quindi di fronte a una produzione che presenta elementi disomogenei e ciò potrebbe trovare una possibile ragione nel fatto che a una bottega specializzata nella realizzazione di soffitti dipinti, e alla quale potrebbe essere attribuito anche quello di palazzo della Torre, sia stata affiancata - in quest'occasione e per una parte almeno delle pettenelle con ritratti - da un pittore di vaglia, già impegnato nella decorazione a fresco delle facciate dell'edificio. Una situazione del tutto simile si osserva anche nei soffitti del castello di Valvasone (Pn) [cat. 41-45]: qui, infatti, non solo sono presenti alcuni ritratti che richiamano quelli delle pettenelle sciolte di palazzo Pisenti Stringher [cat. 30] (**fig. 309 e fig. 310** a p. 267) e nella realizzazione dei quali si possono ravvisare anche simili soluzioni stilistiche - in particolare nella risoluzione di alcuni dettagli, come la spessa linea nera usata per definire la mandibola, la soprastante ombreggiatura e il disegno dell'orecchio - ma vi sono anche volti standardizzati e realizzati con l'impiego di mascherine, quasi identiche a quelle utilizzate per i soffitti cividalesi di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] e per quelli udinesi di palazzo Andriotti [cat. 38-39]. Anche in questo caso, quindi, è da ipotizzare la presenza di una bottega esperta nella decorazione di pettenelle alla quale si affianca un pittore di maggior bravura. Una possibile conferma di questa ipotesi emerge dagli esami tecnico-scientifici condotti da Giuseppina Perusini e Monica Favaro su alcuni campioni prelevati da una pettenella facente parte del nucleo cividalese ora smontato, l'unico fra i due cicli a presentare ritratti. Infatti, a differenza della quasi totalità dei casi esaminati⁷¹⁶, è emersa la presenza di una preparazione costituita da uno spesso strato di gesso. Ciò potrebbe suggerire come l'artista impegnato nella realizzazione di queste pettenelle fosse un pittore esperto nella realizzazione di dipinti su tavola, avvalorando in tal modo l'ipotesi che possa trattarsi di Marco Bello.

⁷¹⁵ TEMPESTINI 2000, p. 66, fig. 51.

⁷¹⁶ La campionatura è stata fatta su pettenelle provenienti da soffitti sia cividalesi, sia udinesi che venzonesi, e coprendo un arco temporale quanto più ampio possibile - dalla prima metà del Quattrocento agli anni trenta del Cinquecento - cercando in questo modo di avere una visione quanto più completa.

A un'altra bottega vanno assegnati tre nuclei di pettenelle d'ambito cividalese, stilisticamente collocabili tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo: quelle provenienti dal soffitto B di palazzo Boiani [cat. 32], dal soffitto B di palazzo de Portis [cat. 35] e pettenelle - ora in collezione privata - già esaminate da Fulvio Dell'Agnese [cat. 34]⁷¹⁷. Nel caso del soffitto Boiani [cat. 32] e del nucleo in collezione privata [cat. 34], lo spazio dipinto è inquadrato da una doppia cornice il cui campo è decorato quasi sempre a finto marmo e sul quale sono raffigurati ritratti maschili su fondo scuro inseriti in ghirlande di alloro fermate da un nastro bicolore, rosso e bianco. In alcune pettenelle sono ancora visibili i segni incisi con il compasso che servivano da guida nella realizzazione delle ghirlande. Nelle pettenelle provenienti da palazzo de Portis, invece, i volti sono inquadrati da un clipeo circolare e da una decorazione di tipo geometrico che occupa le porzioni laterali, secondo una soluzione simile a quella che si può osservare in parte delle pettenelle di palazzo della Torre [cat. 31], sempre a Cividale.

Non solo i ritratti presentano le stesse tipologie fisiognomiche, ma affine è anche il modo con il quale vengono risolti i dettagli e i tratti somatici dei volti. Nelle tavolette in esame è possibile individuare la mano di due artefici - uno più capace, l'altro dai modi più sommari - che utilizzano due diversi caratteri formali per la definizione dei particolari anatomici. Il primo è caratterizzato da una maniera più curata, esperta e naturalistica - in particolare per la capigliatura, le sopracciglia e i lineamenti di naso e occhi - mentre lo stile del secondo risulta essere più veloce, corsivo e, soprattutto, caratterizzato dal ricorso a semplificazioni grafiche, stilizzazioni e standardizzazioni, soprattutto nella resa delle sopracciglia, risolte con nette curvature all'insù, simmetricamente coincidenti con le rughe ai lati del naso⁷¹⁸. A quest'ultimo pittore va probabilmente assegnata l'esecuzione delle pettenelle di palazzo Boiani, nelle quali ricorrono le stesse soluzioni adottate nella resa dei particolari del volto, mentre al primo andrebbero assegnate alcune tavolette del soffitto B di palazzo de Portis.

Se Giuseppe Bergamini⁷¹⁹ riconosce affinità tra una tavoletta (**fig. 313** a p. 267) - forse raffigurante un sacerdote - e il *San Domenico* dipinto da Giovanni Martini (1507) nella pala di Sant'Orsola - già nella chiesa di San Pietro Martire a Udine e ora conservata parte presso i Civici Musei di Udine, parte nella Pinacoteca di Brera a

⁷¹⁷ DELL'AGNESE 1994, p. 70.

⁷¹⁸ DELL'AGNESE 1994, pp. 67-70 e nota 8.

⁷¹⁹ BERGAMINI 2004, p. 92.

Milano - allo stesso tempo sono ravvisabili assonanze con l'opera di Gianfrancesco da Tolmezzo.

Si tratta di pittori, pur se non ancora individuati, molto probabilmente locali e a conoscenza dell'attività del maestro di Tolmezzo, al quale sembrano ispirarsi e aver preso lo spunto per la realizzazione delle pettenelle. In particolare, dal punto di vista iconografico si avvertono strette affinità con uno dei santi della *Pietà* di Vivaro (Pn, **fig. 315** a p. 268) e con uno degli apostoli di Socchieve (Ud, parte sud del presbiterio, **fig. 316**). Soprattutto nel caso del primo pittore, il più capace, i rapporti con il tolmezzino si fanno più stringenti: dettagli dei volti assimilabili a quelli presenti nelle pettenelle possono essere individuati in personaggi del *Martirio di san Lorenzo* (Forni di Sotto - Ud, chiesa omonima), dell'*Ingresso a Gerusalemme* nella chiesa di San Gregorio a Castel d'Aviano (Pn, **fig. 317**) o in uno degli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Mione (Ud)⁷²⁰. La prossimità stilistica e di repertorio dell'esecutore delle pettenelle con Gianfrancesco da Tolmezzo trova ulteriore riscontro anche dal confronto con il *San Rocco* sulla parete dell'arco absidale nella chiesa di San Martino a Socchieve (Ud, **fig. 318**), l'apostolo Pietro nell'*Ultima cena* di Provesano di San Giorgio della Richinvelda (Pn), il *san Bartolomeo* della chiesa di San Nicolò di Comelico (Bl, **fig. 319**)⁷²¹.

Nel caso del soffitto di palazzo Boiani [cat. 32], la committenza, in base soprattutto alla datazione del ciclo qui proposta, può essere attribuita a Francesco Boiani o a uno dei figli Federico, Eustachio o Venceslao. Quest'ultimo, celebre umanista, pare tuttavia il più probabile: in alcune pettenelle, infatti, sembra di poter riconoscere - oltre al volto del fratello Eustachio⁷²², noto agronomo - i ritratti di personaggi illustri che Venceslao aveva avuto modo di conoscere e frequentare, fra i quali, in particolare, Gian Matteo Giberti - datario e vescovo di Verona dal 1524 - e Francesco Berni, segretario del prelado e celebre poeta burlesco⁷²³. Si tratta solo di un'ipotesi, seppur suggestiva,

⁷²⁰ DELL'AGNESE 1994, figg. 23-25. Pure se gli affreschi di Sant'Antonio a Mione sono di Pietro Fuluto, la critica ha più volte proposto di individuare un intervento di Gianfrancesco da Tolmezzo. Si veda BERGAMINI 1973, p. 160.

⁷²¹ DELL'AGNESE 1994, figg. 26-28.

⁷²² Come emerge dal confronto con la medaglia a lui dedicata, OSTERMANN 1881, p. 156; OSTERMANN 1888, p. 208; ARMAND 1833 [1966], p. 72; *Triennale italiana della medaglia d'arte* 1984, pp. 91-92.

⁷²³ Nonostante le scarse notizie bibliografiche su Venceslao, l'amicizia giovanile con Giberti si desume dalle liriche latine e italiane scritte da Boiani e conservate in un codice cividalese (DELLA TORRE 1911); quella con Berni, invece, è testimoniata da sei lettere, unico resto della lunga corrispondenza che intercorse tra Verona e Cividale (Suttina 1905). Francesco Berni fu a Cividale nel 1528 per un

visto che - per lo meno in ambito locale - non sono noti casi di pettenelle dipinte con ritratti reali, ma che trova un parziale sostegno dal fatto che, proprio negli anni in cui probabilmente venne realizzato il soffitto, Venceslao fu incaricato da Giberti, per mezzo di Berni, di riformare la chiesa e gli altri edifici dell'abbazia di Rosazzo, andata pressoché in rovina per i guasti sofferti negli eventi bellici del primo decennio del Cinquecento, per il sisma del 1511 e per la colpevole incuria del cardinale Domenico Grimani, precedente accomandatario.

Gruppo II - soffitti del secondo quarto del Cinquecento

Il primo nucleo è costituito dalle tavolette, non più in opera, provenienti da una villa suburbana a Gagliano (Cividale del Friuli) [cat. 49], stilisticamente collocabili tra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo. Il fondo, di colore marrone, è limitato da una cornice rettangolare, mentre al centro sono dipinti ritratti e stemmi su campo azzurro, inseriti in un clipeo costituito da una doppia circonferenza realizzata a compasso, del quale si possono ancora osservare i segni incisi. I ritratti - sia maschili sia femminili, di profilo o a tre quarti - sono pienamente cinquecenteschi: datazione confermata anche dalla tipologia degli abiti e degli elmi indossati (**fig. 325** e **fig. 326** a p. 269). È possibile ravvisare la presenza di almeno due esecutori: il primo più capace e impegnato nella realizzazione dei personaggi maschili, il secondo meno esperto e responsabile dell'esecuzione di quelli femminili, di qualità nettamente inferiore. Gli stemmi sono inseriti in scudi 'alla veneta' e presentano tutti la medesima arma, identificata con quella usata per un breve periodo dalla famiglia Boiani⁷²⁴. Si tratta di pittori nei quali si avvisano legami con la scuola dell'Amalteo. Rimandi suggeriti sia da alcune emergenze stilistiche - come la particolare torsione del busto e del capo e i dettagli fisiognomici e dell'abbigliamento che presentano alcuni 'ritratti' nelle tavolette - sia dalla raffigurazione in due pettenelle di una *Danza di putti* (**fig. 356** a p. 274) realizzata riprendendo parte di una stampa di Marco Dente (**fig. 357** a p. 274), già

sopralluogo all'abbazia di Rosazzo, poi descritta nel *Sonetto in descrizione d'una Badia, a Giovan Matteo Giberti* (BERNI 1934, XXXIII, pp. 91-92).

⁷²⁴ Si veda quanto detto ha proposito di questo stemma nel paragrafo relativo alle figurazioni araldiche.

indicata quale ispirazione per un disegno del Pordenone (conservato agli Uffizi) e per un dipinto dell'Amalteo (già nella collezione Cappello-Cini)⁷²⁵.

Il secondo ciclo proviene da un ambiente di palazzo de Nordis (oggi Museo di palazzo de Nordis) a Cividale [cat. 48] e conta oggi cinquantatré pettenelle⁷²⁶. Lo spazio dipinto è costituito da un campo decorato a finto marmo circoscritto da spesse linee di contorno, al centro del quale - all'interno di clipei costituiti da foglie di alloro, talvolta colorate di rosso e fermate da nastri - sono presenti ritratti e stemmi (sette), questi ultimi tutti con l'arma de Nordis. Stilisticamente sono collocabili nella prima metà del XVI secolo, datazione che trova conferma anche dal ridotto spessore delle tavolette e dalla tipologia degli scudi. Il momento della loro realizzazione può essere ulteriormente circoscritto ai primi anni del quarto decennio del XVI secolo. Al 1530 risale infatti una importante riforma dell'edificio⁷²⁷ in occasione della quale, molto probabilmente, va fatta risalire la decisione di realizzare un soffitto a pettenelle dipinte. Questo presenta una serie di ritratti tutti maschili: due ripresi frontalmente, gli altri di profilo o di tre quarti, rivolti sia verso destra sia verso sinistra.

La maggior parte dei ritratti è caratterizzato da elmi - da battaglia e da parata - alcuni dei quali ispirati agli armamenti 'alla romana'. Anche i pochi ritratti privi di protezione per il capo (sei, **fig. 320** a p. 269) sembrano rifarsi alla tradizione romana - in particolare alla medagliistica imperiale, in parte ripresa da quella contemporanea, in voga a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento - come mostra sia la soluzione scelta per il taglio nella parte inferiore della figura, non comune in questo tipo di produzione e che si riscontra solo in altre quattro pettenelle (due di casa Beltrame a Udine [cat. 28-29] e due di palazzo Strassoldo-Chiasottis a Cividale [cat. 27], **fig. 292 - fig. 295** a p. 265), sia la tipologia dei volti. Sono rappresentati uomini, sia maturi sia giovani, notevoli per l'impostazione anatomica e per l'espressività, dai capelli corti e cinti da un nastro annodato posteriormente con uno svolazzo.

⁷²⁵ *Temî profani nell'Amalteo* 1980, p. 48.

⁷²⁶ Il soffitto non è più in opera. Non sappiamo in quale ambiente si trovava, il numero delle pettenelle che lo componevano né la loro originaria successione. Lo stato di conservazione è precario: la maggior parte presenta infatti forti lacune, diciotto addirittura sono completamente abrase e solo poche sono ancora leggibili, pure se si registrano anche qui estese cadute di colore. In occasione della mostra *Tabulae Pictae*, cinque pettenelle sono state oggetto di un intervento conservativo da parte del Laboratorio di restauro della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia.

⁷²⁷ GRION 1899 [1990], p. 417.

Molti, come detto, indossano elmi da parata. Accanto a esemplari propriamente guerreschi, semplici ed essenziali e in cui l'unico decoro concesso è costituito dalla doratura del contorno che corre tra la fronte e la gronda (**fig. 322** a p. 269), ve ne sono altri, celate e borgognotte, dalle forme più elaborate, talvolta esasperate, segnate da ricche decorazioni. Fra le celate, quella nella pettenella di **fig. 321** a p. 269 è caratterizzata sul fronte da una tesa dal profilo sottile e appuntito, con un bordo rilevato e dorato, seguita da una vistosa cresta frastagliata sulla nervatura mediale, mentre la parte posteriore è parzialmente ricoperta da squame arrotondate. Questa tipologia decorativa coincide parzialmente sia con quella adottata per la celata alla borgognona del Musée de l'Armée di Parigi - realizzata tra il 1540 e 1545⁷²⁸ (**fig. 291** a p. 264) - sia per quella, assai più antica, del Metropolitan Museum of Art di New York, databile tra il 1435 e il 1445⁷²⁹. Ancora più estrosa e dalla forma interamente zoomorfa è quella di un'altra pettenella, nella quale il volto maschile, posto frontalmente, è racchiuso entro una maschera dalle sembianze leonine. Anche in questo caso è possibile cogliere forti affinità con un esemplare originale, ora conservato al Metropolitan Museum di New York⁷³⁰ e che costituisce uno fra i primi esempi che ci sono giunti di armatura all'antica, la cui foggia ripropone la testa del celebre leone di Nemea. Altre armature simili, questa volta di pochi anni successive rispetto alla realizzazione del soffitto, pur se provviste di tesa, assente invece nella pettenella in esame, sono quella milanese datata al 1540- 1545 del Musée de l'Armée di Parigi⁷³¹ e quella italiana del 1545-1555 del The Board of Trustees of the Royal Armouries di Leeds (GB)⁷³². Diversa decorazione, non più fantasiosa o mostruosa, presentano invece le borgognotte. Queste, infatti, sono lavorate ispirandosi alla specifica tipologia 'alla romana' e sono costituite da un coppo aderente, solcato da una sottile e poco rilevata cresta centrale, caratterizzate da un'ampia tesa e da guanciali forgiati in un solo pezzo che si assottigliano in corrispondenza del mento. La tesa, a foggia di diadema, è probabilmente mobile ed è unita al coppo da un perno, in corrispondenza del quale è fissata una decorazione ad ala. Il campo del diadema, i

⁷²⁸ Attribuita a Giovan Paolo Negrolì in base al tipo di modellato, preciso nei particolari, ma risolto tutto in superficie; Rossi 1971, tav. VI, e J.A. Godoy, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, cat. 60 a pp. 300-303.

⁷²⁹ Inv. 14.25.597; WILLIAMS 1999, p. 118.

⁷³⁰ Inv. 23.141, 1475-80; NICKEL 1991, p. 24; NICKEL 1974, p. 91; GRANCSAY 1963, p. 185; J.A. Godoy, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, cat. 8, pp. 92-94.

⁷³¹ Inv. G. 50; J.A. Godoy, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, pp. 305-309, n. 61.

⁷³² Inv. II.89; J.A. Godoy, in *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1999, pp. 309-316, n. 62.

guanciali e il profilo della gronda sono ornati a *godron* fortemente incavati. Come nel caso della protezione indossata in una pettenella (**fig. 323** a p. 269), del tutto simile agli esemplari conservati a Vienna⁷³³ (**fig. 324** a p. 269) e a Cambridge⁷³⁴, entrambi di produzione milanese e datati tra il 1550 e il 1555.

È evidente come le protezioni del capo delle pettenelle de Nordis [cat. 48] si ispirino ad armamenti ‘all’antica’, o ‘alla romana’. Un tema che ebbe molto successo nella penisola dalla fine del XV al XVIII secolo, sia pur con esiti diversi, caratterizzati tutti comunque dal recupero di moduli antichi⁷³⁵. Le armature da parata cinquecentesche sono concepite per esaltare la ricchezza e la potenza di chi le indossa, con un carico fortemente simbolico, dove l’elemento difensivo non è più preminente. Possedere un’armatura da parata (e con questa farsi ritrarre) non è certamente una semplice questione di moda, ma piuttosto il segno distintivo del rango e tramite per l’affermazione di una posizione nella gerarchia sociale e politica. Questo tipo di armature dovevano essere percepite infatti come il simbolo di una condizione sociale superiore, rappresentazione visuale delle qualità e del potere propri di chi le indossava⁷³⁶. Diverso il caso dell’armatura da ‘cerimonia’ quattrocentesca. In quest’epoca non possiede, infatti, quella regolarità e quella omogeneità dei caratteri che saranno invece evidenti nel XVI secolo. La documentazione a disposizione, costituita principalmente da fonti iconografiche, testimonia per quest’epoca l’assenza non solo di una codificazione, ma la coesistenza invece di diversi tipi di equipaggiamenti di lusso, caratterizzati dall’uso di metalli preziosi o stoffe di pregio: sembrerebbe quindi non si tratti di armature ‘specializzate’, ma piuttosto ‘specifiche’, ibride nelle forme che possono assumere, ma coerenti nel messaggio che vogliono veicolare.

La committenza andrebbe verosimilmente attribuita a Jacopo de Nordis vescovo d’Urbino, in occasione della riforma dell’edificio voluta da quest’ultimo verso il 1530, le «tavolette di grande qualità pittorica e ‘intrise’ di cólto gusto antiquario (teste ‘alla romana’) [...] ben esemplificano sullo sfarzoso assetto che dovevano mostrare gli interni»⁷³⁷.

⁷³³ Kunsthistorisches Museum, Hofjagd und Rüstkammer, inv. A. 693; WILLIAMS 1999, p. 110; J.A. Godoy, in *Parate trionfali* 2003, cat. 4 a pp. 64-67 e pp. 411-412.

⁷³⁴ Fitzwilliam Museum, inv. M. 19-1938; WILLIAMS 1999, p. 110.

⁷³⁵ BOCCIA 1991c, nota 25 a p. 56.

⁷³⁶ Sulle armature ‘all’antica’ cfr. SCALINI 1987.

⁷³⁷ D’ARCANO GRATTONI 2013, p. 50.

6.6. Figure fitomorfe, trofei, vasi, grottesche, iscrizioni

Accanto alle tipologie già esaminate, dagli anni centrali del Quattrocento - e con maggior frequenza a partire dai primi decenni del secolo successivo - nella dipintura di pettenelle si intensifica l'uso di soggetti a carattere meramente decorativo. A una prima fase, limitata al secondo decennio circa del Cinquecento e caratterizzata dall'uso di forme vegetali e floreali, si sostituiscono progressivamente motivi tratti dal repertorio rinascimentale di trofei, panoplie, grottesche e vasi ornamentali.

Si tratta di una tipologia d'ornato che può costituire il soggetto principale della decorazione del soffitto oppure essere inserita in più ampi cicli, a ritratti o a carattere araldico, in questi ultimi limitatamente a quelli che fanno riferimento a 'unioni' matrimoniali in essere al tempo di realizzazione del soffitto o immediatamente precedenti. Nel primo caso, inoltre, si possono identificare due differenti modalità compositive: i soffitti possono essere costituiti da un unico decoro di tipo floreale che si itera su tutte le pettenelle - come, per esempio, in un ambiente dell'odierna farmacia Minisini e in uno di palazzo de Nordis Fontana a Cividale del Friuli [cat. 13]⁷³⁸ - oppure essere caratterizzati dall'alternanza di pettenelle con figure fitomorfe con altre con animali affrontati, come nel soffitto in opera di palazzo Pisenti Strigher sempre a Cividale [cat. 30].

Questo tipo di decorazione è in genere realizzato con l'ausilio di mascherine, in linea quindi con la necessità di contenimento di tempi e costi, mentre i dettagli vengono aggiunti in un secondo momento, in genere affidati a rapidi tocchi di pennello. Una modalità operativa che è evidente sia nel soffitto già ricordato di palazzo de Nordis Fontana a Cividale (dove - su fondo nero - due o tre grandi fiori di colore rosso o verde sono circondati da semplici racemi vegetali che occupano l'intero spazio della tavoletta, **fig. 327** a p. 270) sia in due pettenelle oggi nel soffitto a carattere araldico di casa Beltrame [cat. 20] - ma probabilmente inserite in epoca recente in seguito a un intervento di restauro - simili a quelle già ricordate e dove tre piccoli fiori a otto petali sono circondati da foglie e racemi (**fig. 328** a p. 270).

⁷³⁸ Nel primo una composizione fitomorfa costituita da un grande bocciolo centrale affiancato da racemi vegetali e in cui il fondo è alternativamente campito di rosso e di azzurro; nel secondo due o tre grandi fiori di colore diverso, rosso o verde, circondati da semplici racemi vegetali.

Sempre con decorazione di tipo fitomorfo è un nucleo di undici pettenelle (di provenienza ignota, oggi in collezione Fontana). In dieci [cat. 51] si ripete la stessa composizione costituita da tre gigli, rossi o azzurri, realizzati a mano libera su un fondo lasciato al naturale (**fig. 329** a p. 270) mentre in una [cat. 52] è presente un unico fiore a quattro petali sovrapposti ad altrettanti sepali su un fusto con foglie alternate, due caulinari piccole, lanceolate ed erette, e due basali grandi, filiformi e ricurve (**fig. 332**). Fiore e fusto occupano la parte centrale della tavoletta, mentre le due lunghe foglie filiformi si estendono sulle due porzioni laterali. Si tratta di un fiore molto simile a quello realizzato su una medaglia di Matteo de' Pasti⁷³⁹ (**fig. 331**) e replicato anche nella decorazione ad affresco delle pareti del cortile quadrato di palazzo Da Noal a Treviso⁷⁴⁰ (**fig. 333**).

A queste soluzioni, che sembrerebbero limitate al XV secolo, si sostituisce nei primi decenni del Cinquecento una composizione fitomorfa costituita da un grande bocciolo centrale affiancato da racemi vegetali e foglie lanceolate - probabilmente un cardo (*Cirsium arvense* L.)⁷⁴¹ - e in cui il fondo è alternativamente campito di rosso e di azzurro (**fig. 330**). Si tratta di una tipologia che può essere associata a pettenelle con stemmi e ritratti, come nel soffitto al primo piano di casa Beltrame [cat. 28-29], oppure a pettenelle con animali affrontati - delfini, leopardi, ippocampi e altri esseri fantastici (**fig. 334 - fig. 336** a pp. 270-271) - desunti dal repertorio delle grottesche, nei quali le code terminano con ampie volute floreali o con racemi vegetali e in cui il fondo può essere, ancora una volta, rosso o azzurro, come nel caso di palazzo della Torre e Pisenti Stringher a Cividale (soffitto A) [cat. 30].

Sempre a palazzo Pisenti Stringher, nel nucleo di pettenelle non più in opera, è presente un altro soggetto tratto dal medesimo repertorio: in tre tavolette, al centro di un fondo azzurro, è posta una sirena vegetale che indossa una celata alla veneziana - con cresta e tesa a punta centrale - e protetta da un'armatura composta da un busto a piastre e un gonnellino a squame (**fig. 337** a p. 271).

Un repertorio, quello delle grottesche, che nella realizzazione di pettenelle sarà fonte d'ispirazione almeno fino al quarto-quinto decennio del Cinquecento, come dimostra il caso dei soffitti di palazzo Giacomelli a Udine [cat. 66-67] o il gruppo di

⁷³⁹ HILL 1930, tav. 32, fig. 169.

⁷⁴⁰ BOTTER 1987, tav. 57.

⁷⁴¹ LEVI D'ANCONA 1977, pp. 375-377.

tavolette provenienti da una villa suburbana a Gagliano (Cividale del Friuli) [cat. 49] che presenta una dipintura - ancora una volta realizzata su fondo azzurro o rosso - costituita da animali fantastici (ippocampi).

Dal secondo-terzo decennio del Cinquecento si registra un maggior impiego di decorazioni tratte dal repertorio di trofei d'armi, vasi ornamentali, mascheroni vegetali e cornucopie (**fig. 338 - fig. 347** a pp. 271-272), in genere alternate a ritratti o stemmi, come nel caso di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli o Andriotti [cat. 38-39, 54-56] a Udine e realizzati molto probabilmente dalla stessa bottega. Una tipologia che sembra rimandare a miniature - per esempio quelle di Benedetto Bordon⁷⁴² - o a incisioni di pannelli ornamentali - in particolare di Zoan Andrea e Nicoletto da Modena⁷⁴³ - e *candelabra*⁷⁴⁴, diffuse nei primi decenni del XVI secolo. È possibile ipotizzare come i soggetti di queste tavolette venissero realizzati secondo una particolare modalità operativa che consisteva nell'estrarre le singole figure 'sezionando' orizzontalmente i modelli considerati - che bene si prestano a questa operazione giacché presentano decorazioni a sviluppo verticale su più livelli sovrapposti - adattandoli in questo modo allo spazio delle pettenelle. Un'unica incisione poteva fornirne perciò un ricco campionario di immagini che poteva essere riprodotto su più tavolette.

Una soluzione seguita anche da un'altra bottega nella realizzazione di pettenelle databili al secondo quarto del Cinquecento: da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia (**fig. 348** a p. 272)⁷⁴⁵ sono stati tratti, infatti, i soggetti da replicare poi nelle tavolette con l'ausilio di mascherine, come nel soffitto C di palazzo de Portis a Cividale [cat. 57-58], in uno di casa Cavazzini [cat. 59] e in un edificio nel complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60] a Udine, (**fig. 349 e fig. 350**).

In quest'ultimo soffitto è presente un'altra raffigurazione tratta da stampe coeve: la Fortuna, nuda e con i capelli al vento, avanza ai piedi di un delfino⁷⁴⁶ tenendo con il

⁷⁴² Si veda per esempio l'*Evangelarium* risalente al 1523-1525 conservato a Dublino, Chester Beatty Library, ms 107 (CANOVA 1969, fig. 114).

⁷⁴³ HIND 1948b [1978], tav. 598, fig. 34-35 (Zoan Andrea); tav. 695, figg. 112-117 (Nicoletto da Modena).

⁷⁴⁴ HIND 1948b [1978], tav. 216.

⁷⁴⁵ BARTSCH 1980, p. 200, n. 68 (138).

⁷⁴⁶ In altri casi può essere sostenuta da una ruota, un globo oppure una conchiglia: come nel caso della marca tipografica di Nicolò Moretti (*Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del*

braccio sinistro alzato un'asta alla quale è fissata una vela e, con la mano destra, l'estremo opposto delle vela stessa (**fig. 353** a p. 273). Si tratta di un'iconografia che compare, per esempio, in incisioni fiorentine datate tra il 1460 e il 1480⁷⁴⁷ (**fig. 351** a p. 273), in una di Nicoletto da Modena⁷⁴⁸ (**fig. 352**) e in seguito presente nell'opera di Antonio Fregoso *Dialogo de Fortuna*⁷⁴⁹, stampata a Venezia nel 1523. Un'immagine che si diffonde, con molte varianti, anche come marca tipografica⁷⁵⁰, come quelle usate da Giacomo Ruffinelli⁷⁵¹ (datate alla metà del Cinquecento, **fig. 354** e **fig. 355**) e quella di poco successiva di Comino Ventura⁷⁵² (nell'ultimo quarto del secolo), ma nella quale l'asta con la vela viene retta con il braccio destro.

In tutti i casi analizzati, quindi, ci troviamo di fronte a una modalità operativa che prevedeva l'utilizzo di stampe dai quali estrapolare soggetti da utilizzare nella decorazione di pettenelle. Ultimo caso è quello di una 'danza di putti' (**fig. 356** a p. 274), realizzata forse riprendendo parte di un'incisione di Marco Dente (**fig. 357**)⁷⁵³, già indicata quale ispirazione per un disegno del Pordenone (conservato agli Uffizi) e per un dipinto dell'Amalteo (già nella collezione Cappello-Cini)⁷⁵⁴.

Nella decorazione di tavolette da soffitto d'area friulana si possono incontrare, pure se in rarissimi casi⁷⁵⁵, iscrizioni, motti o sentenze. In genere il loro significato è legato alle immagini presenti, pure se, talvolta, possono avere un ruolo indipendente⁷⁵⁶, come nel caso del trigramma bernardiniano presente in due soffitti, al piano terra e al primo, di

Cinquecento 1986, fig. 570) e di Ercole Quinziano (datata al 1586, VACCARO 1983, pp. 53-54, fig. 1). Si veda, inoltre, ALCIATO 2009, pp. 113-116.

⁷⁴⁷ HIND 1948a [1978], tav. 19, fig. A.I.19 e tav. 175, figg. A.IV.37-A.IV.38.

⁷⁴⁸ HIND 1948b [1978], tav. 683, fig. 84.

⁷⁴⁹ FREGOSO 1523.

⁷⁵⁰ Si veda VACCARO 1983, p. 53.

⁷⁵¹ VACCARO 1983, pp. 114-115, figg. 99-100; *Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento* 1986, fig. 1202.

⁷⁵² VACCARO 1983, p. 55, fig. 3; *Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento* 1986, figg. 572-573.

⁷⁵³ *Temi profani nell'Amalteo* 1980, p. 50, fig. 42.

⁷⁵⁴ *Temi profani nell'Amalteo* 1980, p. 48, figg. 40-41.

⁷⁵⁵ Diverso il caso, invece, dei soffitti d'area francese, dove «l'apparition de l'écriture est l'une des caractéristiques des plafonds à partir du XV siècle, et ce phénomène semble s'accroître avec le temps», FRONTON-WESSEL 2009, p. 104.

⁷⁵⁶ Così, per esempio, in area francese dove «a la fin du XIV siècle, puis, principalement au siècle suivant, les inscriptions jouent peu à peu un rôle propre, autonome, parfois indépendantes d'image», DE MÉRINDOL 2009, p. 42.

casa Beltrame a Udine [cat. 28-29]. Un simbolo che sembrerebbe essere slegato dal resto della decorazione, nella quale, oltre a figure fitoforme, sono presenti stemmi e ritratti, talvolta con figure di armati. Una presenza che non farebbe riferimento a un ambito ecclesiastico ma che andrebbe spiegata piuttosto con una funzione di ‘protezione’ della dimora⁷⁵⁷.

Il primo caso ricorre, invece, in tre pettenelle, prodotte molto probabilmente dalla stessa bottega (si veda quanto detto a p. 161): la prima si trova in una collezione privata cividalese e in origine doveva far parte del nucleo oggi nella raccolta Fontana [cat. 7-8], le altre due sono conservate presso il Museo Etnografico di Udine [cat. 9]. In tutti e tre gli esemplari, al centro di un prato fiorito un personaggio - maschile nel primo caso, femminile negli altri - tiene nelle mani - e ne è circondato - un lungo cartiglio dalla forma sinuosa su cui compare una scritta in caratteri gotici. Se una risulta di difficile decifrazione in quanto molto rovinata (**fig. 216** a p. 254), nelle altre è possibile leggere «la fin fa il tuto»⁷⁵⁸ (**fig. 217**) e «parlés de vous he non de moi» (parlate di voi e non di me, **fig. 221** a p. 254)⁷⁵⁹; frasi che si inseriscono nella tradizione medievale dei motti e proverbi moralizzanti⁷⁶⁰.

Pure se la lingua è diversa, dall’esame della grafia sembrerebbe, tuttavia, che i motti siano stati realizzati dalla stessa mano. Circostanza che, oltre a supportare l’ipotesi che i due cicli siano opera della stessa bottega, permette di verificare ancora una volta la suddivisione del lavoro d’équipe, affidato a maestranze specializzate nei diversi passaggi⁷⁶¹. La scelta del francese, in particolare, potrebbe essere dovuta a una specifica esigenza e richiesta della committenza, trattandosi probabilmente di un

⁷⁵⁷ Con questa valenza il simbolo è presente anche in palazzo Belissen a Carcassonne (Aude), si veda *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 61.

⁷⁵⁸ MORETTI 2014, p. 423.

⁷⁵⁹ BENEDETTI 2013, p. 272.

⁷⁶⁰ Nella decorazione di pettenelle l’utilizzo di un repertorio composto da motti o iscrizioni, «spesso di tono moraleggiante o con funzione apotropaica», è attestato anche in Piemonte, si veda LAVRIANI 2008, p. 7. Anche a palazzo Cottis di Cremona alcune tavolette presentano figure femminili e maschili che recano un cartiglio con scritto un motto, si veda CESERANI ERMENTINI 1999, p. 184.

⁷⁶¹ Specializzazione che è evidente anche dall’esame delle iscrizioni presenti nelle pettenelle di Casa Aratori a Caravaggio (Bg) dove, sul margine superiore di alcune tavolette (con i personaggi di Lavinia, Atalanta e Origine), «è vergata in caratteri piccoli, dal *ductus* incerto, un’iscrizione guida, una sorta di pro memoria, che doveva servire allo *scriptor* ufficiale, uno specialista di epigrafia, per scrivere a chiare lettere sulla tavoletta finita il nome dell’effigiato, mentre il richiamo marginale era destinato ad essere nascosto dopo il montaggio della tavoletta», MARUBBI 2010, pp. 38-39.

richiamo a un mondo cortese e idealizzato funzionale all'affermazione dello *status* sociale raggiunto dal proprietario dell'edificio.

In una pettenella del soffitto di palazzo Moises a Udine [cat. 5], invece, una scritta è inserita direttamente sul fondo. Pure se di difficile interpretazione, in quanto molto rovinata, probabilmente è posta a commento della scena che vi si svolge - una dama toglie l'elmo a un cavaliere inginocchiato ai suoi piedi (**fig. 146** a p. 239) - secondo una soluzione che si riscontra anche in un soffitto d'area francese in cui sono raffigurati artigiani al lavoro⁷⁶².

Anche in una pettenella in collezione privata [cat. 12] (**fig. 358** a p. 274) compare una scritta - «domino» - che è inserita direttamente sul fondo e non, come negli esemplari sopra ricordati, in un cartiglio⁷⁶³ ma che, in questo caso, occupa l'intero spazio della tavoletta. La parola è costruita utilizzando un alfabeto misto, con alcuni caratteri propri delle scritture umanistiche, tanto maiuscoli che minuscoli. Colpisce in particolare la forma della «M», maiuscola e cosiddetta 'a cancello' - morfologia che viene fatta rientrare fra le maiuscole alla greca della produzione epigrafica veneziana degli ultimi decenni del Trecento e dei primi del Quattrocento - così come interessanti sono la «d», minuscola e dritta, e la «N» maiuscola. La scritta, inoltre, è caratterizzata da un elemento esornativo dato dalla presenza di un'espansione circolare a metà dei tratti dritti di «d», «M», «N» e «I» e al punto di congiunzione in alto e in basso delle due sezioni, ad archi di ellisse, di «O»⁷⁶⁴.

Resta difficile sia formulare un'ipotesi circa il suo significato, dovendo molto probabilmente essere stata in origine affiancata da altre tavolette fino a costituire una frase (un motto? Una sentenza? Parte di un testo sacro?), sia stabilire l'ambito per il quale era stata pensata. Potrebbe forse riferirsi a un contesto ecclesiastico, vista anche la compresenza di almeno una pettenella a carattere ammonitivo tratta dal repertorio dei bestiari e di una con un animale fantastico, entrambe tipologie che talvolta si trovano anche in ambienti a destinazione religiosa come nel caso del soffitto di una sala del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25]⁷⁶⁵.

⁷⁶² Palazzo Belissen a Carcassonne (Aude), si veda MARTIN 2009, pp. 224-225.

⁷⁶³ Un motto che occupa l'intero spazio della tavoletta, ma inserito in un cartiglio, è presente nel soffitto di un edificio in rue du Général Crouzat a Béziers (Hérault, XIV-XV secolo), GOMEZ 2009, p. 178.

⁷⁶⁴ Ringrazio la prof. Flavia de Rubeis (Università Ca' Foscari di Venezia), la prof. Nicoletta Giovè (Università di Padova) e la prof. Laura Pani (Università di Udine) per le indicazioni avute.

⁷⁶⁵ Si veda quanto già detto a pp. 181-182.



fig. 46: *L'imperatore Costantino con la moglie Fausta e le figlie Elena e Costantina.* Crema, palazzo Verdelli.

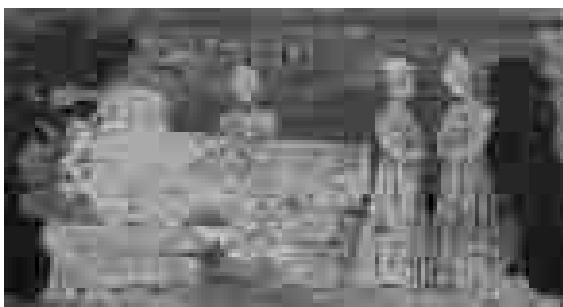


fig. 47: *Costantino malato.* Pettenella in collezione privata.



fig. 48: *Soldati diretti da papa Silvestro.* Crema, palazzo Verdelli.



fig. 49: *Soldati incontrano papa Silvestro.* Crema, palazzo Verdelli.

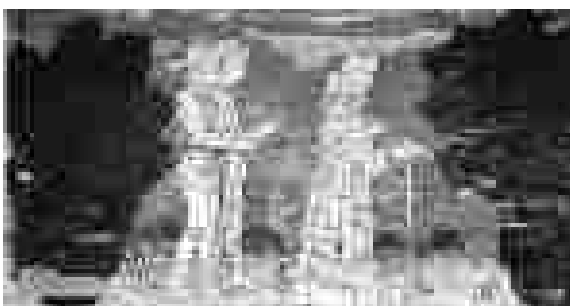


fig. 50: *Soldati scortano papa Silvestro dall'imperatore Costantino.* Crema, palazzo Verdelli.



fig. 51: *Distruzione delle statue di Costantino o distruzione degli idoli pagani per ordine di papa Silvestro.* Pettenella in collezione privata.

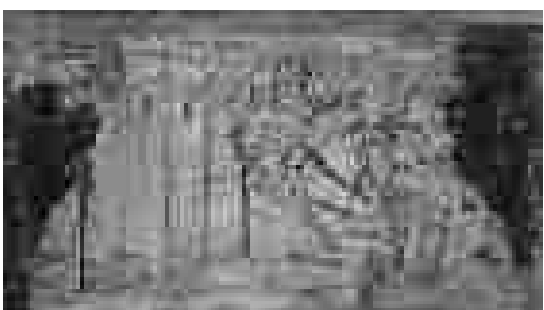


fig. 52: *Trionfo di Costantino su Massenzio.* Pettenella in collezione privata.

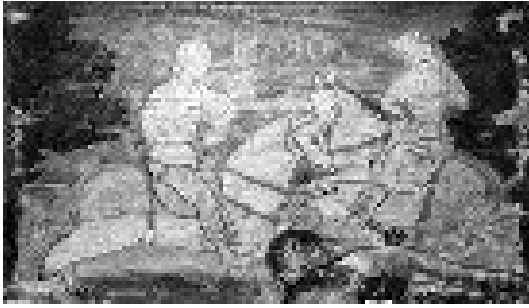


fig. 53: *Ciclo dei mesi, allegoria di Marzo.* Crema, palazzo Verdelli.

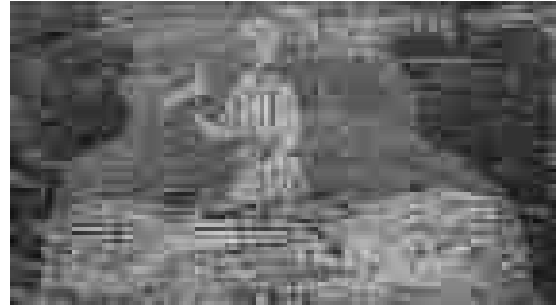


fig. 54: *Ciclo dei mesi, allegoria di Aprile.* Pettenella in collezione privata.



fig. 55: *Ciclo dei mesi.* Pettenella in collezione privata.



fig. 56: *Ciclo dei mesi.* Pettenella in collezione privata.



fig. 57: *Cavalieri che lottano contro orsi.* Pordenone, Museo civico.



fig. 58: *Cavaliere che lotta contro un drago.* Pordenone, Museo civico.



fig. 59: *Cavaliere che lotta contro un drago.* Pordenone, Museo civico.

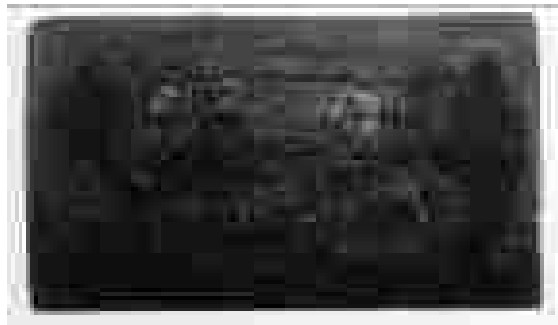


fig. 60: *Cavalieri che lottano contro un unicorno.* Pordenone, Museo civico.



fig. 61: *Cavaliere insegue la cerva bianca.*
Pordenone, Museo civico.



fig. 62: *Cavaliere cattura la cerva bianca.*
Pordenone, Museo civico.



fig. 63: *Cavaliere trasporta la cerva bianca.*
Pordenone, Museo civico.

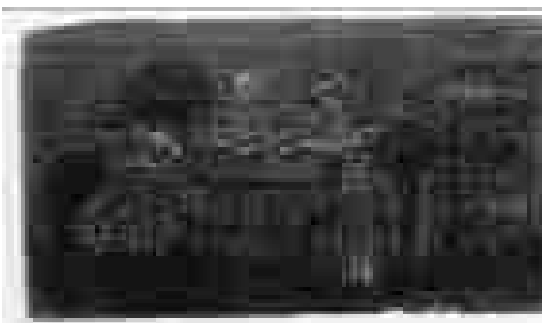


fig. 64: *Cavaliere che, con l'aiuto di una dama,
tenta di addomesticare la cerva bianca.*
Pordenone, Museo civico.



fig. 65: *Cavaliere che, con l'aiuto di una dama,
nutre la cerva bianca.* Pordenone, Museo
civico.



fig. 66: *Cavaliere porta la cerva bianca alla
regina.* Pordenone, Museo civico.



fig. 67: *Cavaliere offre la cerva bianca alla
regina.* Pordenone, Museo civico.

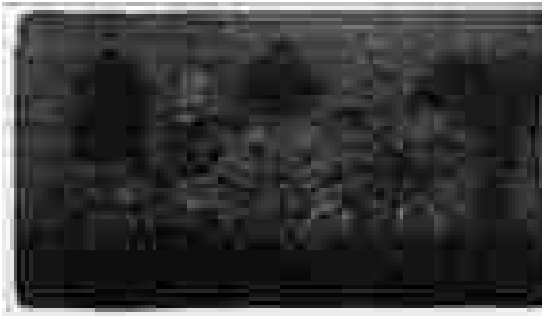


fig. 68: *Cavaliere con creatura ibrida donna-
uccello a cavallo.* Pordenone, Museo civico.

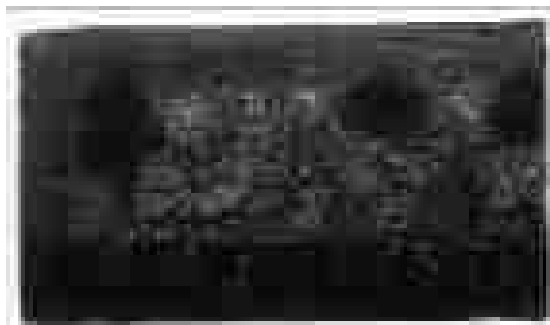


fig. 69: *Corteo di cavalieri con creatura ibrida donna-uccello*. Pordenone, Museo civico.

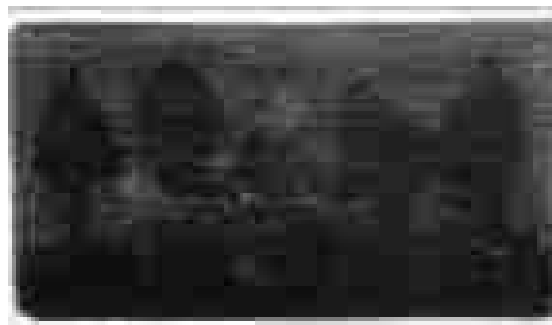


fig. 70: *Scena onirica (?) con metamorfosi*. Pordenone, Museo civico.

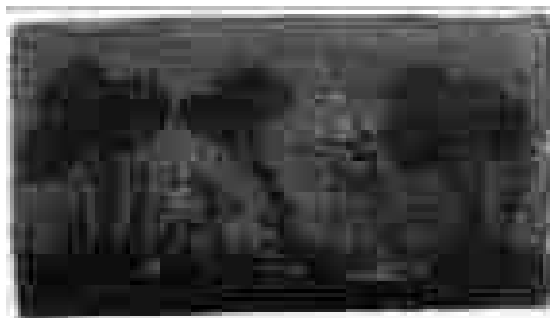


fig. 71: *Piramo e Tisbe, incontro nel bosco*. Pordenone, Museo civico.

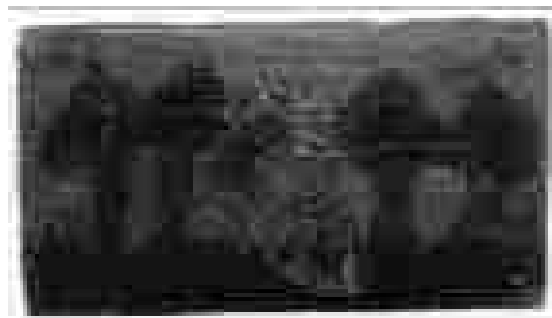


fig. 72: *Piramo e Tisbe, bacio*. Pordenone, Museo civico.



fig. 73: *Piramo e Tisbe, bacio*. Pordenone, Museo civico.

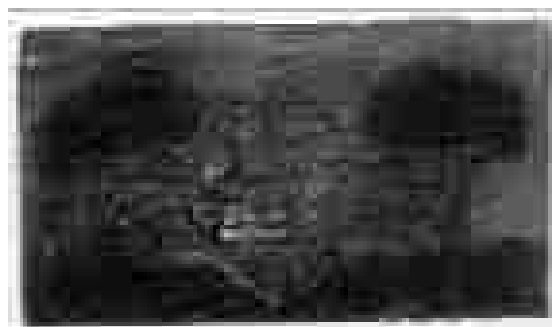


fig. 74: *Piramo e Tisbe giocano a scacchi (?)*. Pordenone, Museo civico.

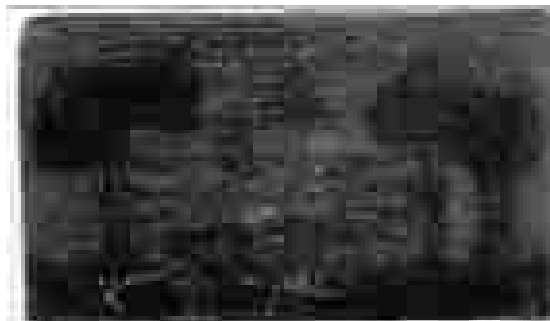


fig. 75: *Piramo e Tisbe al riparo di una tenda*. Pordenone, Museo civico.

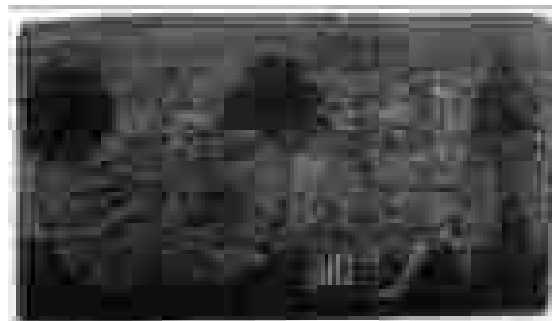


fig. 76: *Tisbe porge una coppa (?) a Piramo*. Pordenone, Museo civico.

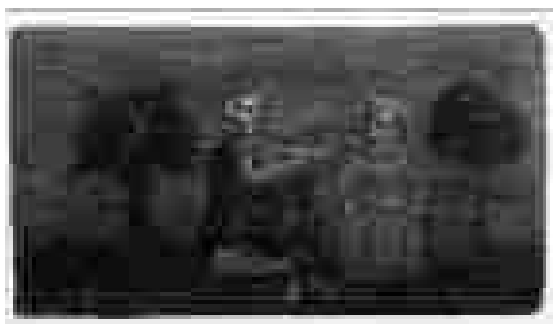


fig. 77: *Piramo e Tisbe, scena musicale.*
Pordenone, Museo civico.

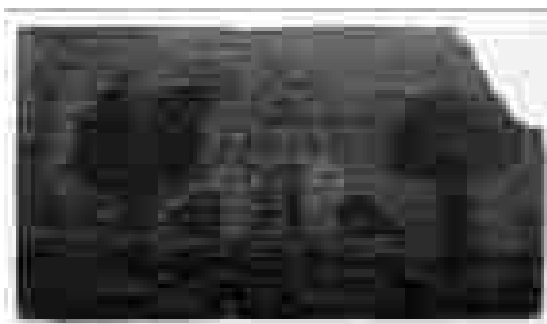


fig. 78: *Piramo e Tisbe, bagno della fontana.*
Pordenone, Museo civico.

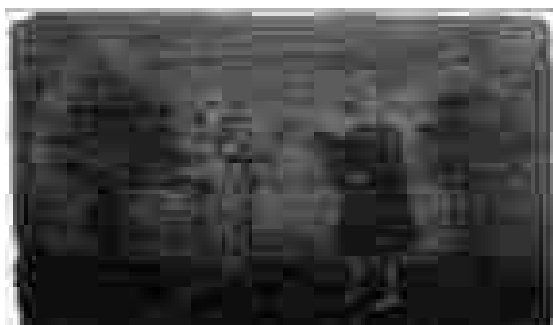


fig. 79: *Piramo e Tisbe, promessa d'amore.*
Pordenone, Museo civico.



fig. 80: *Piramo e Tisbe concordano la fuga d'amore.* Pordenone, Museo civico.



fig. 81: *Tisbe attende l'arrivo di Piramo.*
Pordenone, Museo civico.



fig. 82: *Piramo verso il luogo dell'incontro con Tisbe.* Pordenone, Museo civico.



fig. 83: *Leoni si abbeverano alla fontana.*
Pordenone, Museo civico.

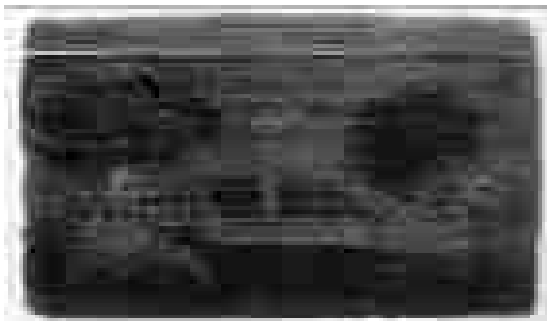


fig. 84: *Leonessa tiene nelle fauci il velo di Tisbe.*
Pordenone, Museo civico.

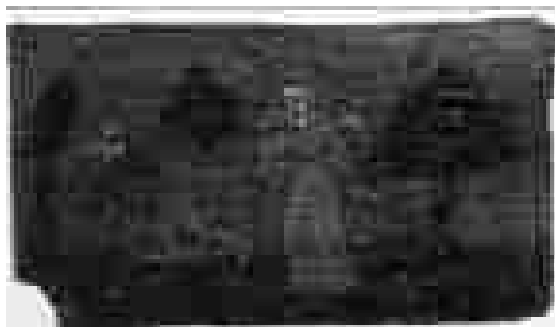


fig. 85: *Tisbe sorprende Piramo che si sta suicidando*. Pordenone, Museo civico.

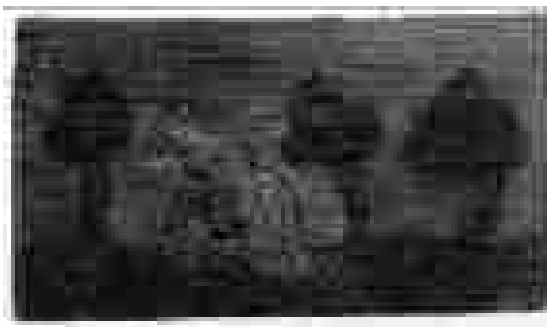


fig. 86: *Suicidio di Tisbe*. Pordenone, Museo civico.

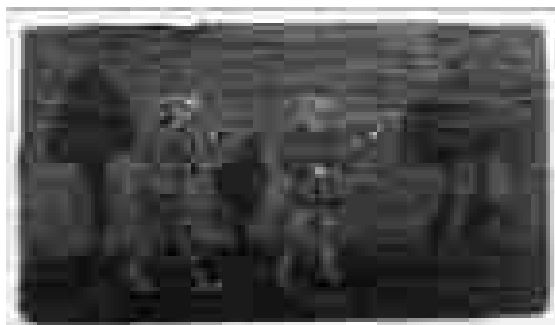


fig. 87: *Cavalieri camminano nel bosco*. Pordenone, Museo civico.



fig. 88: *Cavalieri camminano nel bosco*. Pordenone, Museo civico.

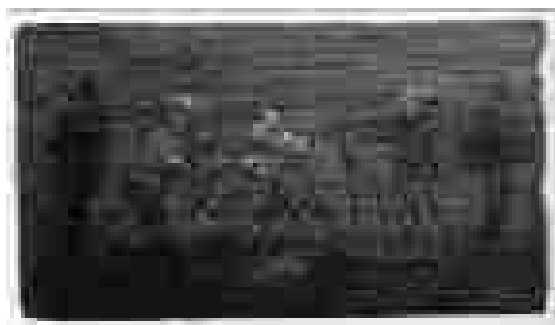


fig. 89: *Cavalieri scoprono il suicidio di Piramo e Tisbe*. Pordenone, Museo civico.



fig. 90: *Mineidi (?)*. Pordenone, Museo civico.



fig. 91: *Mineidi (?)*. Pordenone, Museo civico.

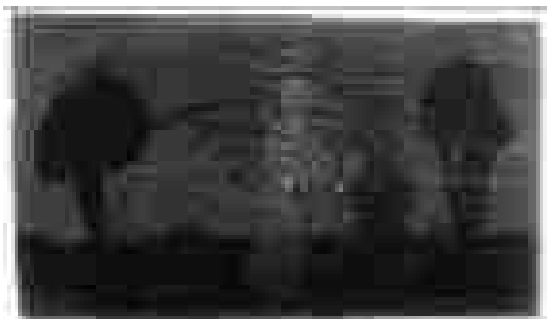


fig. 92: *Mineidi (?)*. Pordenone, Museo civico.



fig. 93: Stemma familiare Moises sorretto da una coppia di orsi. Udine, palazzo Moises.



fig. 94: Stemma famiglia Moises (DEL TORSO *Stemmario*, f. 2296')



fig. 95: *Dama che abbraccia un orso aggredito da un cane.* Udine, palazzo Moises.



fig. 96: Cassone dipinto, metà del XV secolo. Tours, Musée des Beaux Arts.



fig. 97: *Danza con l'orso.* Trento, castel Pietra (Calliano). (SPADA PINTARELLI & MURA 2002, fig. 24.3 a p. 631).



fig. 98: Pettenella, XV secolo. Avignone, edificio in rue des Infirmières. (GUYONNET 2013, fig 4 a p. 24).

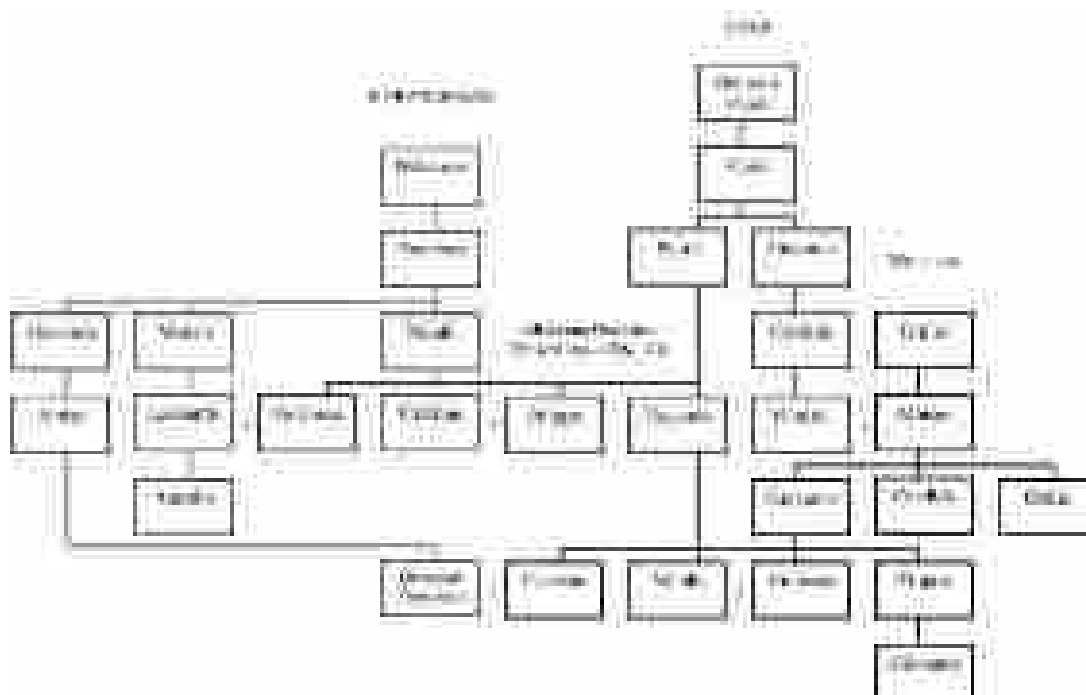


fig. 99: Brano genealogico che evidenzia i rapporti matrimoniali tra le famiglie Vanni, Montegnacco e Moisesso (o Moises).



fig. 100: ASU, Arch. Confraternita dei Calzolari, b. 33.72, Libro Rosso P.S.T. 425 (1357-1510), III, f. 42^r.

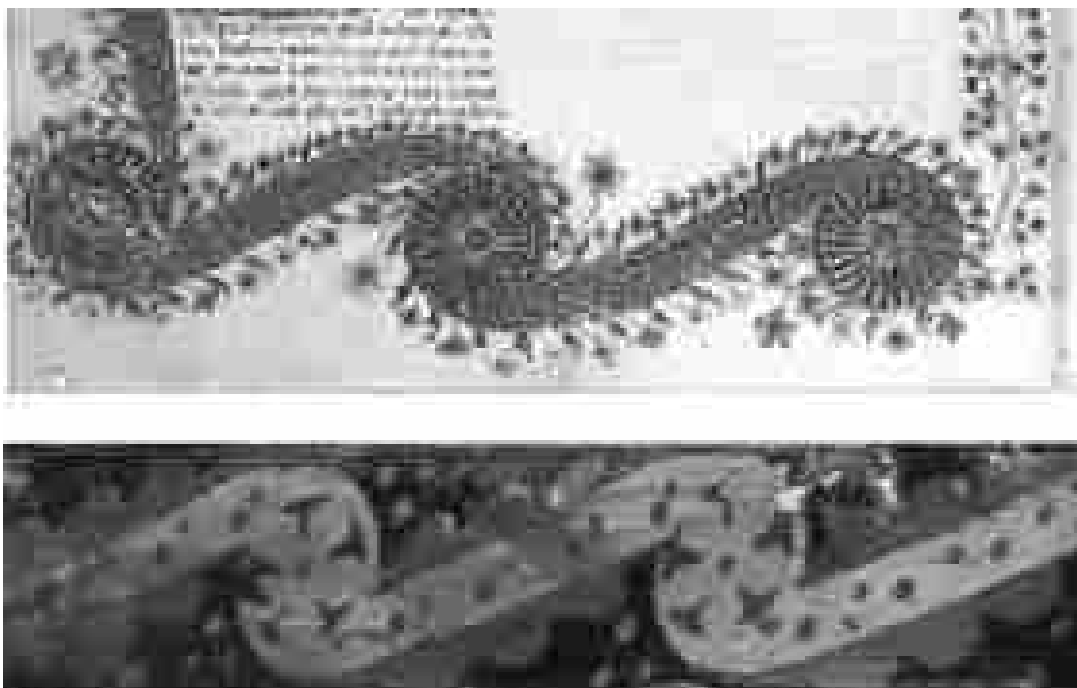


fig. 101: Confronto tra le decorazioni presenti in una pagina dell'*Historia Plantarum* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 459, f. 125^v, seconda metà XIV secolo) e in una cantinella del soffitto di palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 102: Confronto tra una pettenella Vanni degli Onesti e il *san Michele*, part. della tavola di Jacobello del Fiore, *La Giustizia fra i Santi Michele e Gabriele*, 1421. Venezia, Galleria dell'Accademia.



fig. 103: *Cavaliere catafratto e armato*, Iacobus De Cessolis, *De ludo scachorum liber*, Guarner. 182, f. 72^r, 1441.

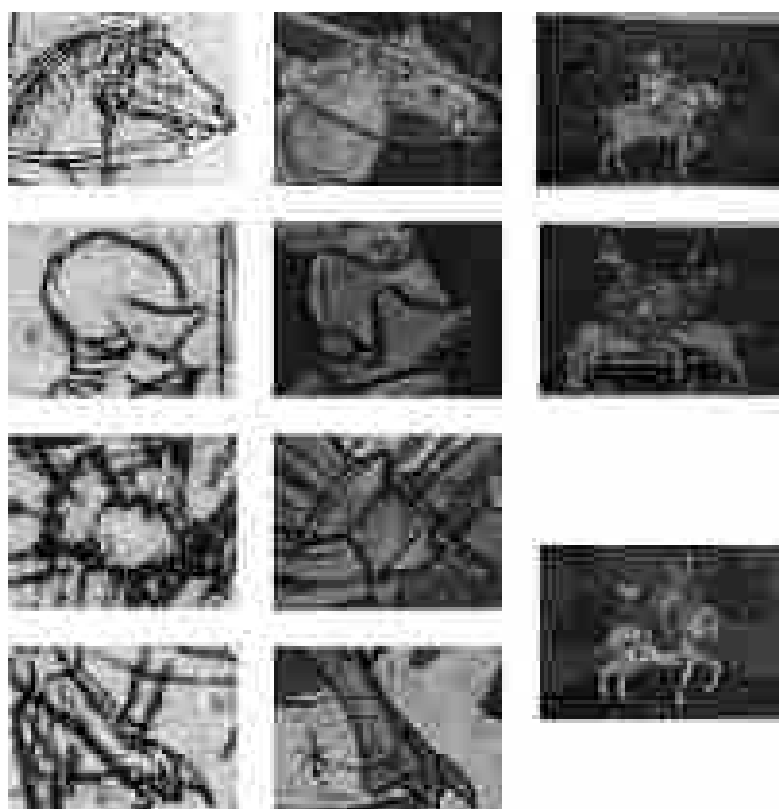


fig. 104: Confronto del *Cavaliere catafratto e armato* con alcune pettenelle Vanni degli Onesti.



fig. 105: Pettenella Vanni degli Onesti e particolare.

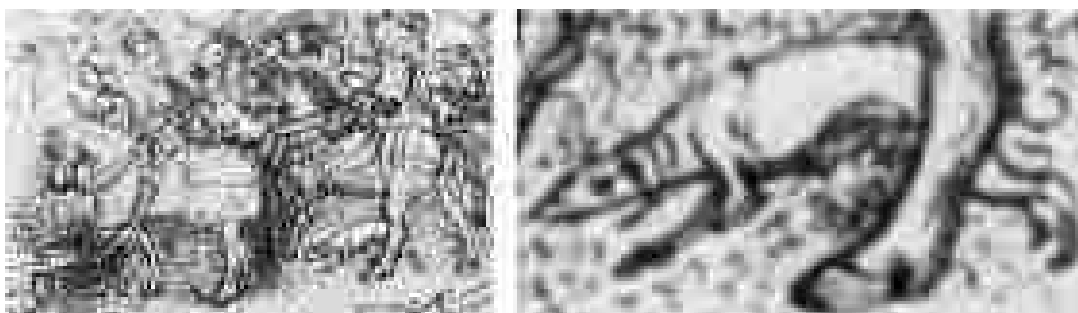


fig. 106: Pisanello, *Une dame, un chevalier, deux écuyers et un page dans un paysage*, Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento di Arti grafiche, Inv. 2595^v e particolare, c.1446.



fig. 107: Pettenella Vanni degli Onesti e particolare.



fig. 108: Stefano da Verona, *Incoronazione della Vergine*, part., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, nr. 4147 (*Disegni veneti della collezione Lugt 1981*, fig. 3)



fig. 109: *Incoronazione di Maria Vergine*, part. Venzone, Duomo, Cappella del Gonfalone.



fig. 110: Pettenella Vanni degli Onesti, particolare della viella.



fig. 111: *Scena Biblica*, part. Venzone, Duomo, Cappella del Gonfalone.



fig. 112: Pettenella Vanni degli Onesti, part.



fig. 113: Varese (Masnago), Castello Castiglioni, prima metà XV secolo.



fig. 114: Varese (Masnago), Castello Castiglioni, prima metà XV secolo.



fig. 115: Pettenella Vanni degli Onesti, part.

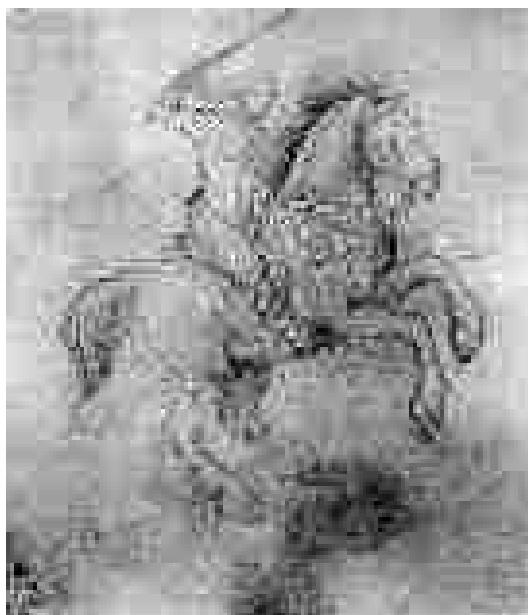


fig. 116: Pittore veronese, *Guerriero a cavallo*, Venezia, Fondazione Cini, Collezione Lugt, nr. 1350, metà XV secolo (*Disegni veneti della collezione Lugt 1981*, fig. 17).



fig. 117: Pettenella Vanni degli Onesti, part.



fig. 118: Pisanello, sinopia, 1445-55, part. Mantova, residenza Gonzaga.



fig. 119: *Scena di gioco guerresco tra due cavalieri a cavallo*, part., pettenella Vanni degli Onesti.

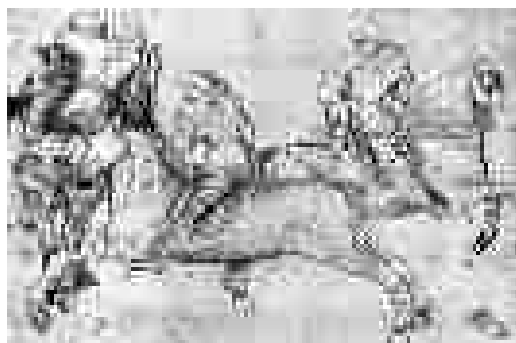


fig. 120: Stefano da Verona, *Combattimento di quattro cavalieri*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, nr. 1345 (*Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 4).



fig. 121: *Scena di combattimento di spada e boccoliere*, pettenella Moises, prima del restauro.

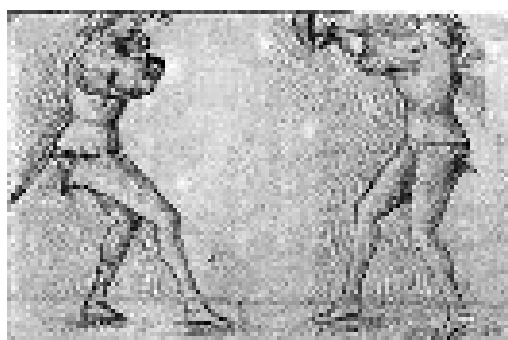


fig. 122: Pittore Veronese, *Scena di duello*, Venezia, Fondazione Cini, Collezione Lugt, nr. 1347^v, metà del XV secolo (*Disegni veneti della collezione Lugt* 1981, fig. 19).

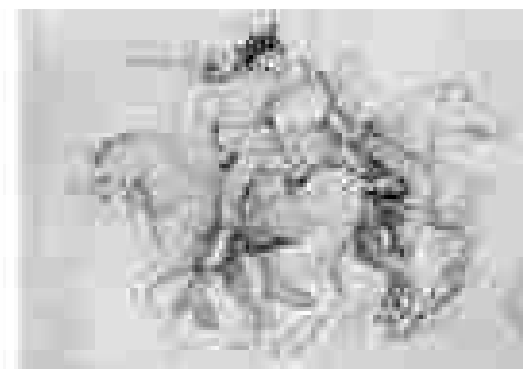
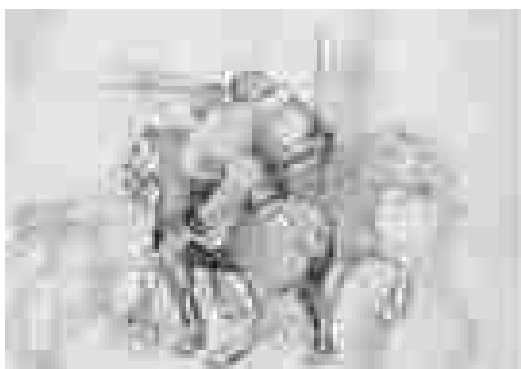


fig. 123: Fiore dei Liberi, *Flos duellatorum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, f. 44^v, 1409, part.



fig. 124: Giovannino de' Grassi, *Theatrum Sanitatis*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, f. 185^v, seconda metà XIV secolo.

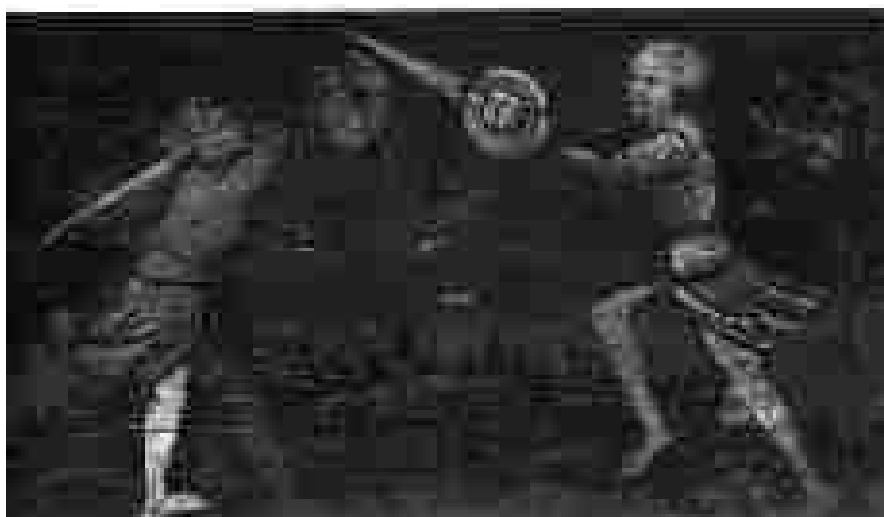


fig. 125: *Scena di combattimento di spada e boccoliere*, pettenella Moises, prima del restauro.

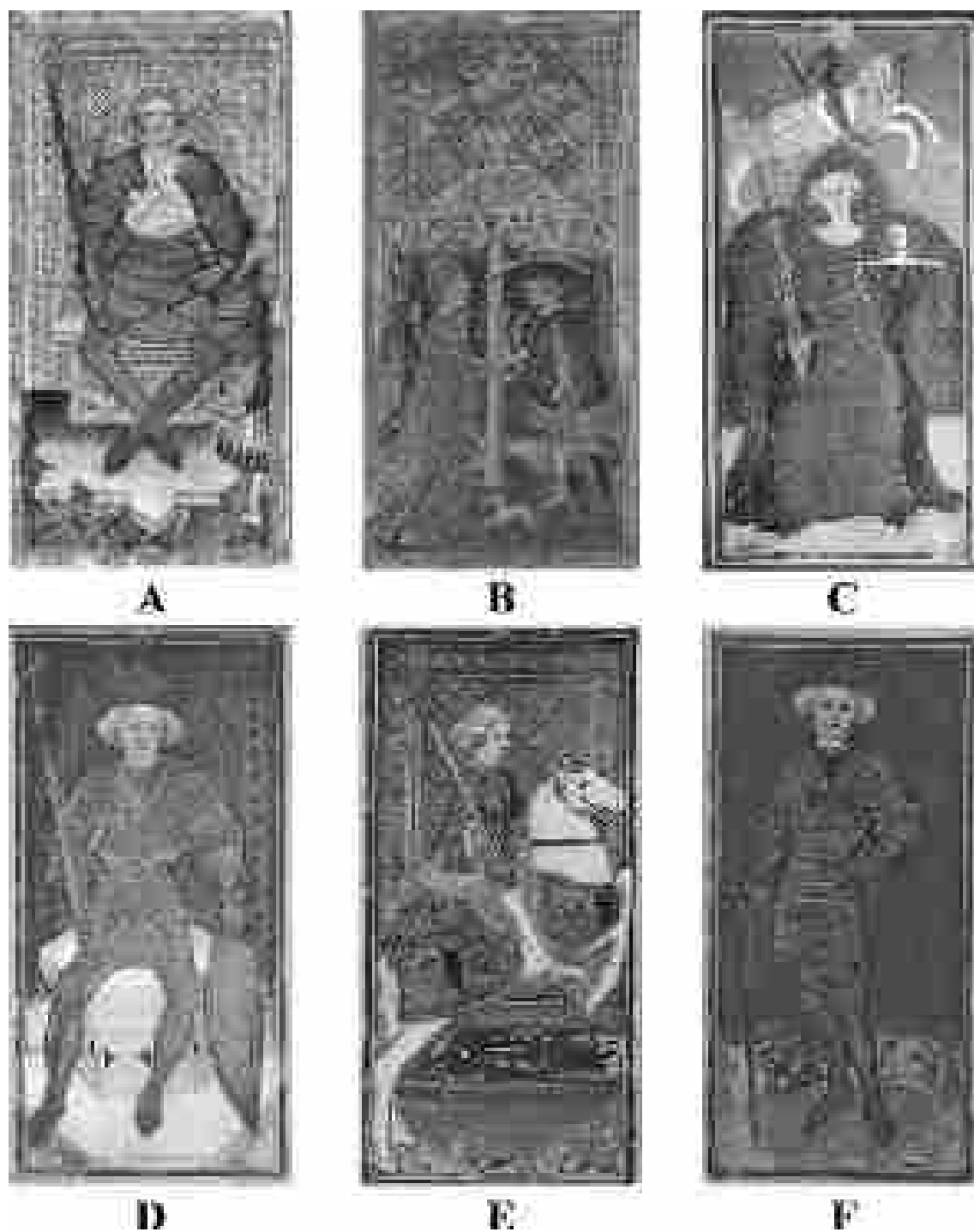


fig. 126: Carte da gioco e tarocchi del gruppo Visconti-Sforza. A: *re di spade*; B: *trionfi, gli amanti*; C: *la Giustizia*; D: *Arcani Minori*; E: *cavallo di bastoni*; F: *fante di spade*. (A-B: Yale, Biblioteca Beinecke; C-D-E-F: Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara), quinto decennio del XV secolo.



fig. 127: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.



fig. 128: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.

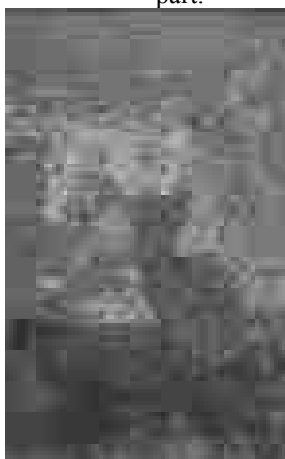


fig. 129: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.



fig. 130: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.



fig. 131: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.



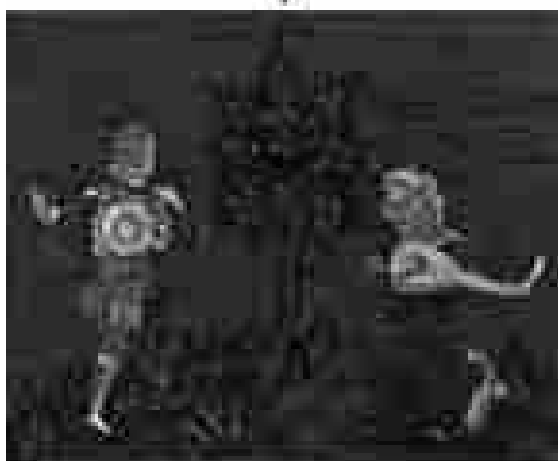
fig. 132: *Pettenella*. Cividale del Friuli, casa Bront, part.



10



11



12



13



14



15

fig. 133: Strumenti musicali nelle pettenelle Vanni degli Onesti.

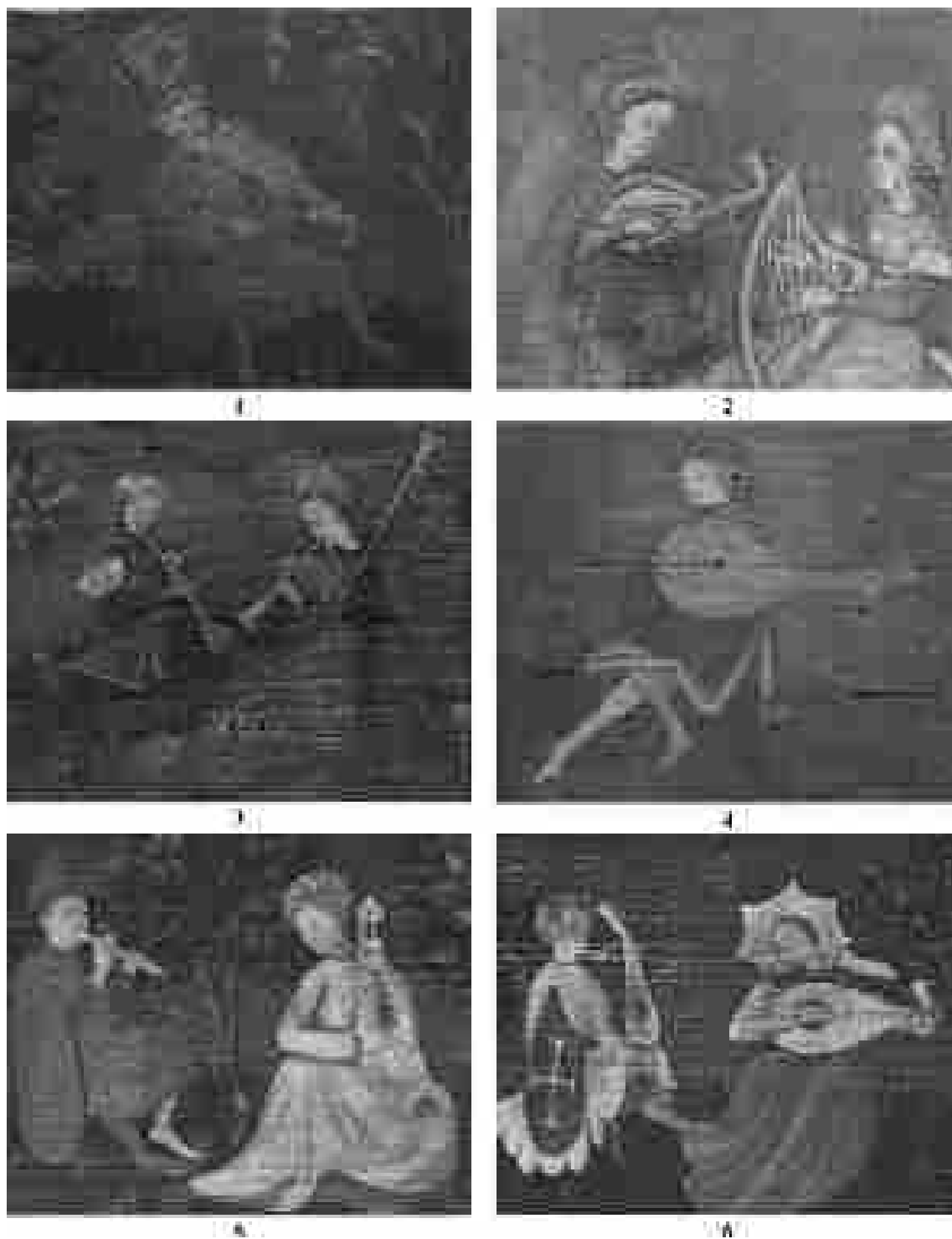


fig. 134: Strumenti musicali nelle pettenelle Bront (1, 2), Moretti (3, 4) e Moises (5, 6).

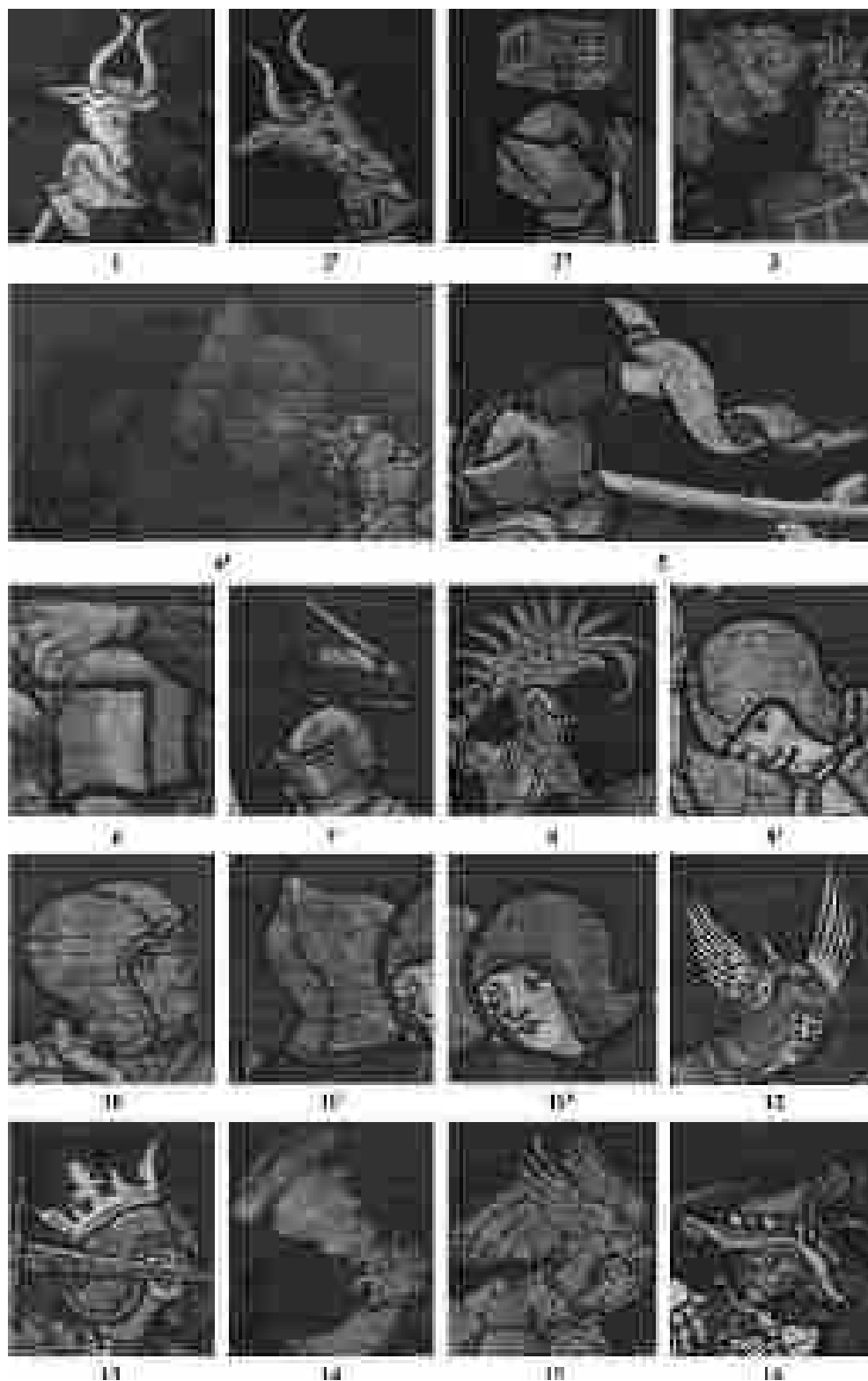


fig. 135: Protezioni per il capo, pettenelle Vanni degli Onesti.



fig. 136: Armamento difensivo I, pettenelle Vanni degli Onesti.



fig. 137: Armamento difensivo II, pettenelle Vanni degli Onesti.



fig. 138: Maître des Cleres Femmes de Jean de Berry, BnP, ms. fr. 120, f. 544r.



fig. 139: *San Giorgio*, Digione, Palazzo ducale, 1380.

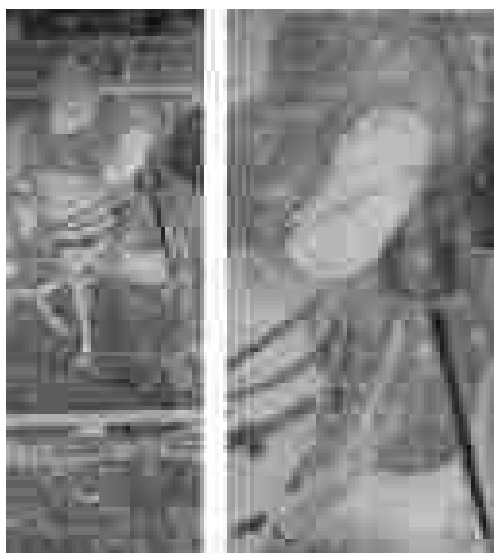


fig. 140: *Cavaliere*, San Vito al Tagliamento (Pn), Palazzo Altan.

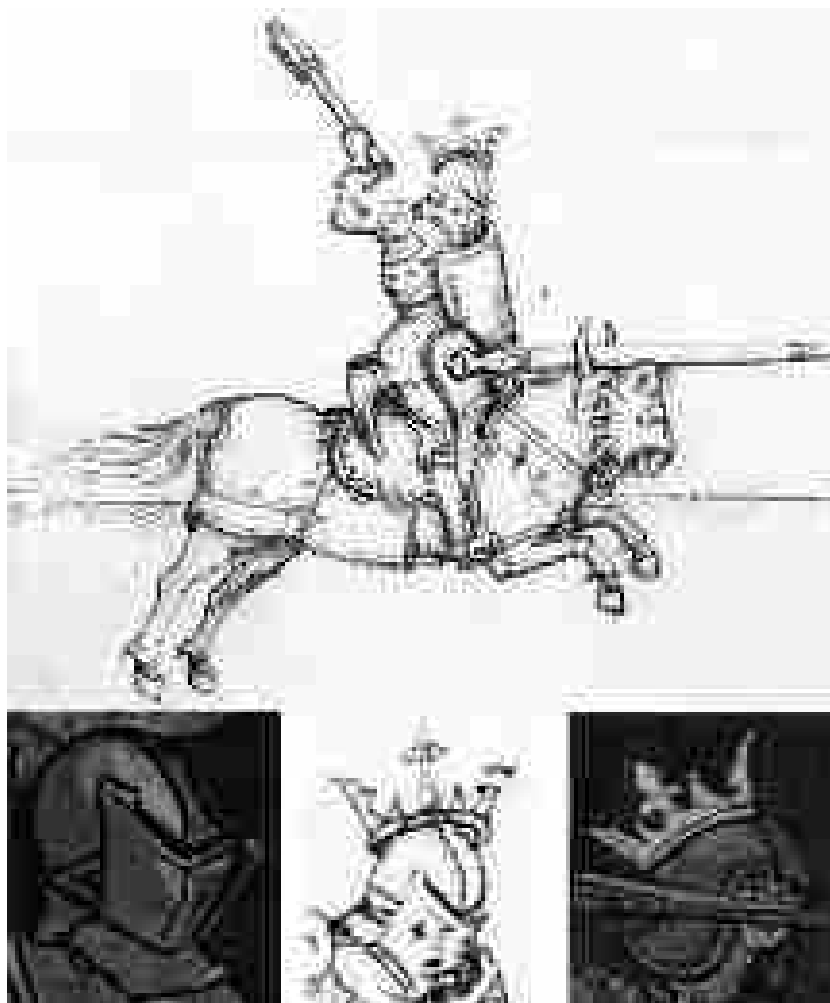


fig. 141: Mariano Taccola, *De rebus militaribus*, Cavaliere protetto da una corazza, su cavallo astigero, Monaco, Bayerische Staatbibliothek, CLM 28800, f. 74^v, 1449. Confronto con le pettenelle Vanni degli Onesti.

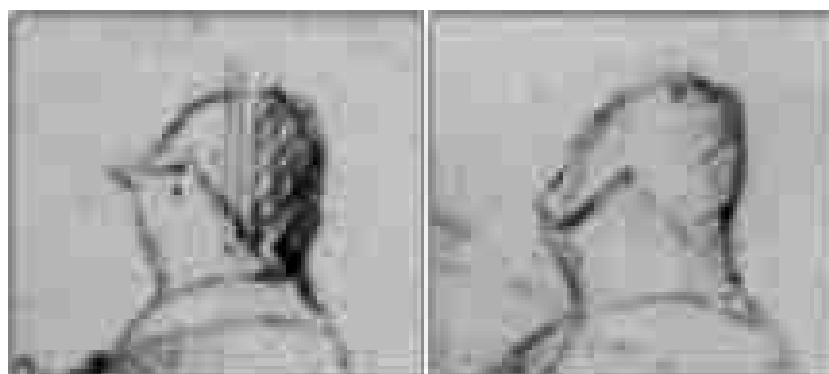


fig. 142: Fiore dei Liberi, *Flos duellatorum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, f. 33^r, 1409, part.

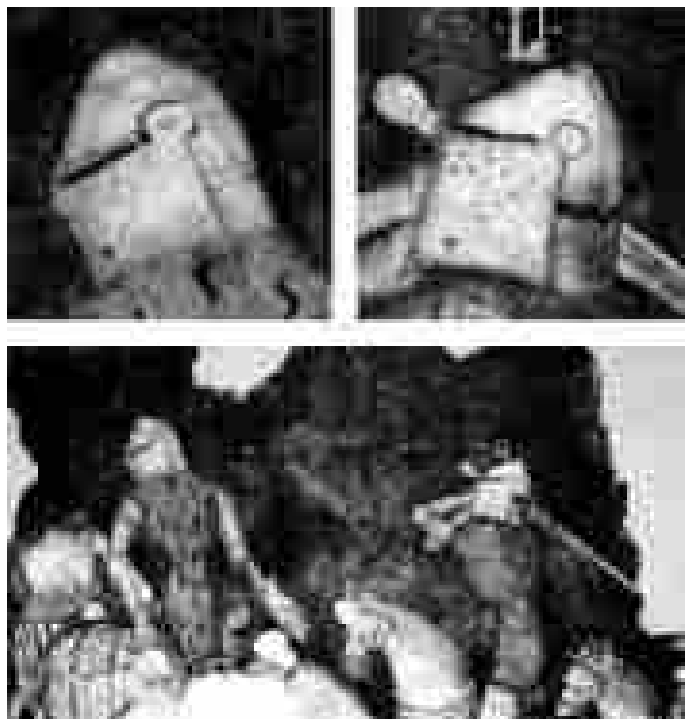


fig. 143: *Lancelot uccide un cavaliere uscito dalla Roche aux Saxons per sfidarlo*, artista lombardo, XIV ex. Alessandria, Museo civico e Pinacoteca, (*Le stanze di Artù* 1999, p. 148).



fig. 144: *Torneo fra Tristano e Palamede, in presenza di Isotta la Bionda e di Branduina*. Pordenone, Palazzo Ricchieri.



fig. 145; *Cavalieri in movimento*, XIV ex. Pordenone, Palazzo Ricchieri.



fig. 146: *Dama che toglie l'elmo al cavaliere*, pettenella Moises prima del restauro.



fig. 147: Particolare della scena di vestizione, pettenella Vanni degli Onesti.



fig. 148: Pisanello, Prima medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta (rovescio), 1445, particolare, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



fig. 149: Tommaso Missaglia, Armatura del conte Galeazzo d'Arco, Sludern, Churburg, n. 21 (c.1450).



fig. 150: Pier Innocenzo da Faero, Antonio Missaglia e Giovanni Negroli, Armatura di Ulrich von Matsch, Sludern, Churburg, n. 19 (c.1445-1450).

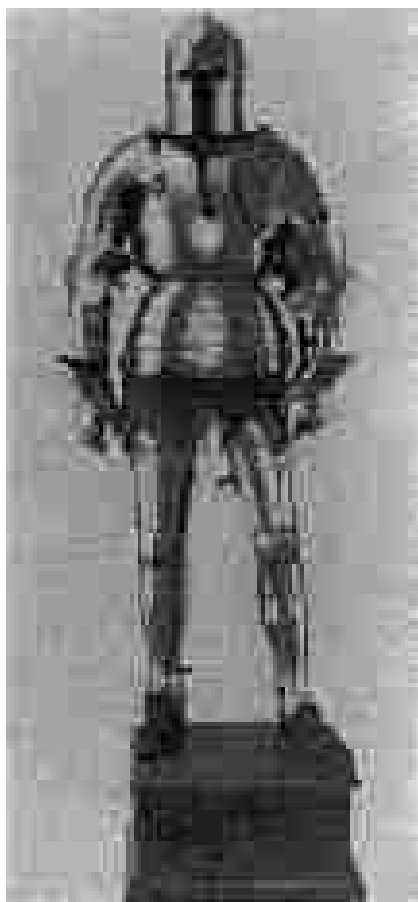


fig. 151: Ambrogio, Bellino e Giovanni Corio, Dionisio Corio, Giovanni da Garavalle, Damiano Missaglia e mastro PR, Armatura Avant, Glasgow, Art Gallery and Museum, n. 39.65e (c.1440).

fig. 152: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.

fig. 153: Tommaso Missaglia, Armatura del conte Galeazzo d'Arco, Sludern, castello di Churburg. 21 (c.1450).

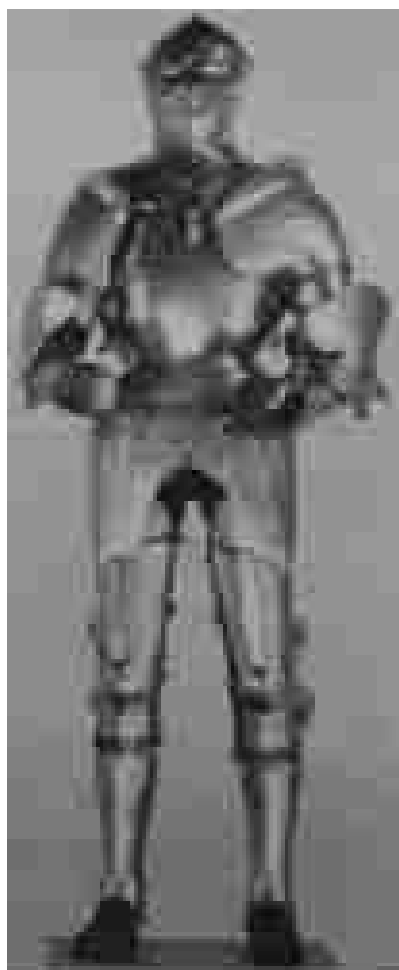


fig. 154: Armatura del secolo XV, Curtatone, Mantova, Santuario di S. Maria delle Grazie (c.1455).

fig. 155: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.

fig. 156: Armatura del secolo XV, Curtatone, Mantova, Santuario di S. Maria delle Grazie.

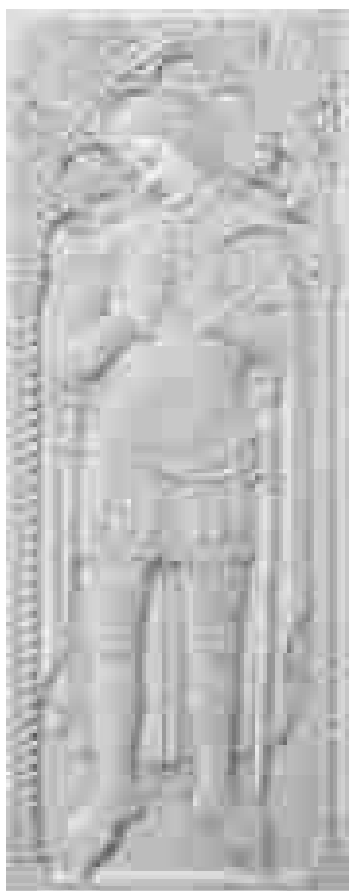


fig. 157: Lastra tombale di Niccolò Acciaiuoli, Firenze, Certosa del Galluzzo, c.1365-70.



fig. 158: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.



fig. 159: Giuda Maccabeo, Ciclo dei Prodi e delle Eroine, Saluzzo, Castello della Manta, c.1420-25.

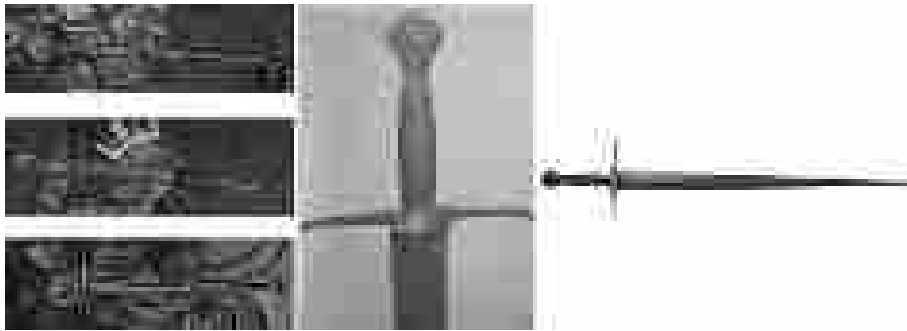


fig. 160: Confronto tra alcuni stocchi nelle pettenelle Vanni degli Onesti e la spada di Estorre Visconti, Monza, Museo del Tesoro e del Duomo, XIV secolo *ex.* XV secolo *in.*

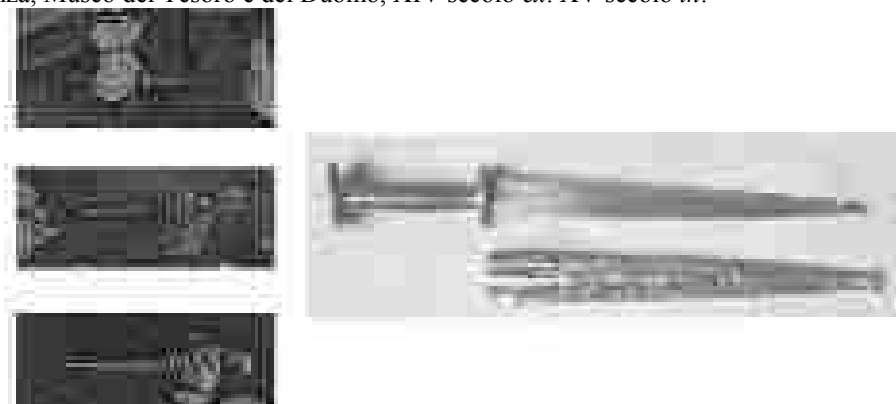


fig. 161: Confronto tra alcune daghe nelle pettenelle Vanni degli Onesti e l'esemplare originale datato al XV secolo, Dresda, Historisches Museum, nr. FD 261 873 40.

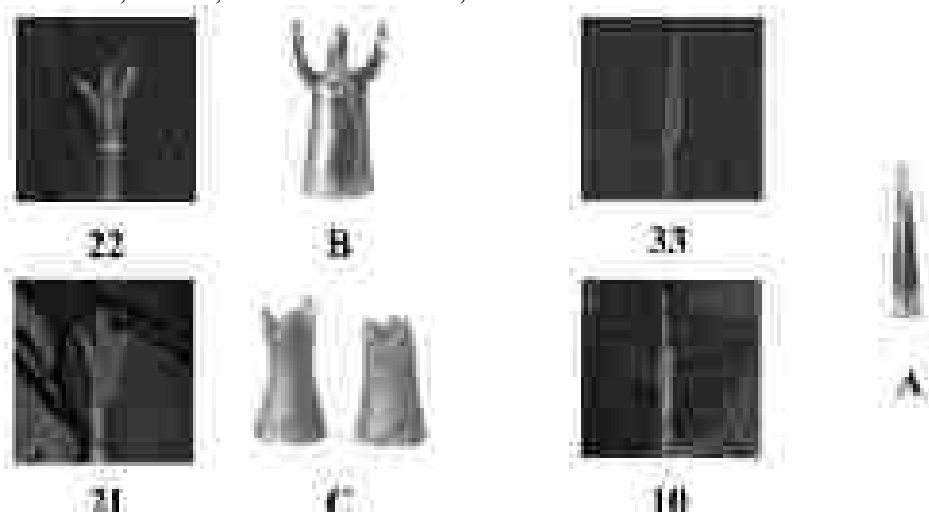


fig. 162: Confronto tra i particolari delle lance nelle pettenelle Vanni degli Onesti con gli esemplari originali B (Cuspide di lancia da giostra - roccio - fine del XV secolo, Vienna, Waffensammlung, B85) e C (Due lance da torneo, XIV secolo, Svizzera, Geslerburg Küssnacht).

fig. 163: Confronto tra i particolari delle lance nelle pettenelle Vanni degli Onesti con l'esemplare originale A (Cuspide di lancia da carriera, fine del XV secolo, Vienna, Waffensammlung, B119).



fig. 164: Cavaliero, privo di armatura, che regge un bastone con l'elmo decorato dal cimiero Vanni degli Onesti. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 165: Cavalieri giostranti. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 166: Cavaliere con lancia cortese che avanza verso destra. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 167: Scena di combattimento tra un cavaliere cristiano e uno orientale. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 168: Cavaliere con scudo e lancia cortese che galoppa verso sinistra. Come emblema porta il cartiglio d'argento in campo rosso. Udine palazzo Vanni degli Onesti.

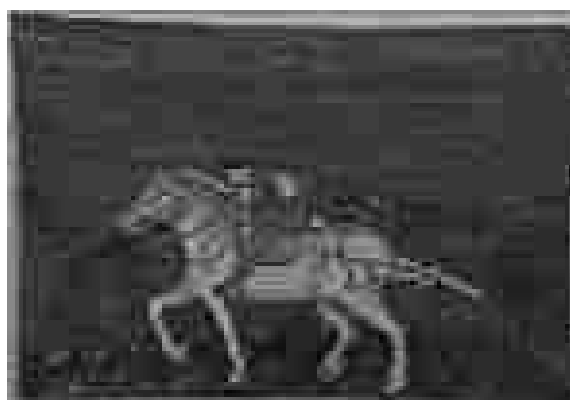


fig. 169: Cavaliere, privo di armatura, con lancia cortese, tiene l'elmo con una mano, appoggiandolo al busto. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 170: *Cavaliere che sta per lanciarsi al galoppo.* Sull'elmo grava un interessante cimiero a forma di gabbia, che compare anche sulla barda. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 171: *Cavaliere che galoppa con la mano destra sollevata.* Sull'elmo grava un cimiero piumato; a terra giace una lancia cortese, non tutta compresa nella raffigurazione. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 172: *Scena di gioco guerresco fra due cavalieri.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 173: *Cavaliere lanciato all'attacco;* con la destra regge una lancia da guerra mentre lo spallaccio destro è insolitamente rafforzato da una buffa a rotella. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

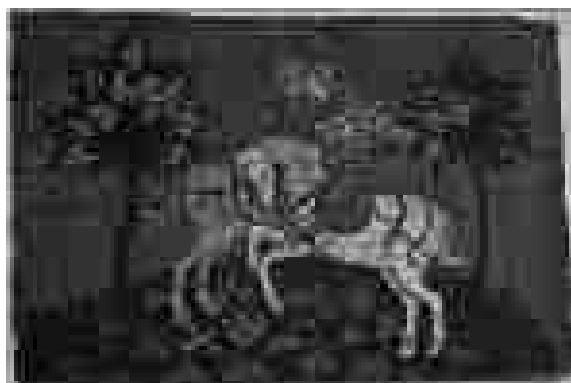


fig. 174: *Scena di gioco guerresco tra due cavalieri.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 175: *Cavaliere che avanza verso destra impugnando uno stocco.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

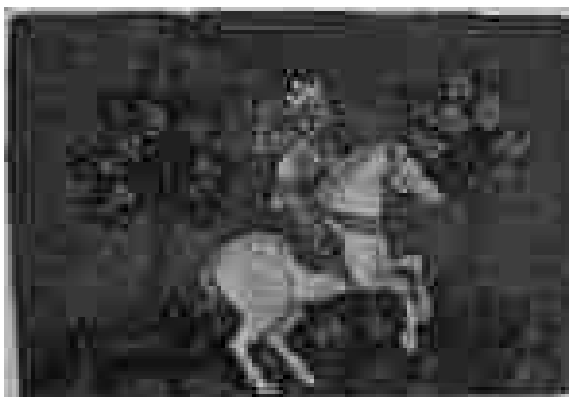


fig. 176: *Cavaliero lanciato all'attacco*. Impugna uno stocco e porta sopra la celata una corona o un cimiero con tale forma. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 177: *Cavaliero privo di armatura ma con vistoso cimiero su celata*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 178: *Cavaliero che lotta contro un leone*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 179: *Cavaliero con armatura da parata*, porta una bandiera, uno scudo e ginocchiere con l'arma Vanni degli Onesti. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 180: *Cavaliero senza elmo che si volge all'indietro*. Tiene nella mano destra una lancia cortese. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

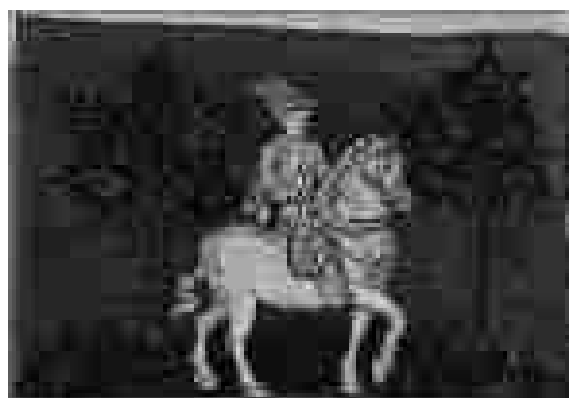


fig. 181: *Cavaliero che impugna con la destra il bastone di comando*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 182: Cavalier che lotta contro una creatura fantastica. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 183: Scena cortese. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 184: Sotto un ricco padiglione foderato di pelliccia e 'cifrato' con l'arma familiare, una fanciulla aiuta un uomo d'arme ad indossare - o a togliersi - l'armatura. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 185: Cavaliere senza armatura che impugna una lancia cortese. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 186: Cavaliere senza armatura che impugna una lancia la cui punta esce dai limiti della raffigurazione. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

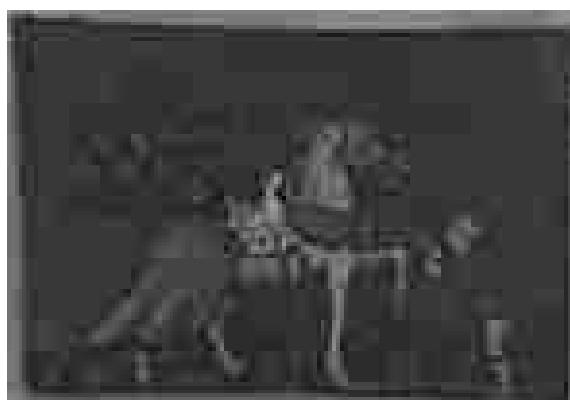


fig. 187: Palafriniere e cavallo; particolarmente elaborata la decorazione della sella. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

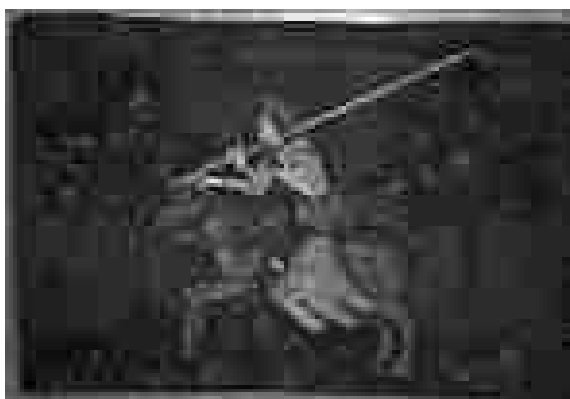


fig. 188: Cavaliero privo di armatura con lancia da battaglia e targa 'da torneo' sulle spalle. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 189: Cavaliere con vessillo. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 190: Scudo 'da torneo' con l'arma Vanni degli Onesti fra due suonatori. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 191: Scena cortese, dama e cavaliere attorno ad un albero con al centro un cane. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 192: Armigero, probabilmente orientale, che getta a terra una targa 'da torneo' ed una spada, forse in segno di resa. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 193: Armigero orientale che getta a terra una targa 'da torneo' ed una spada, forse in segno di resa. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 194: *Armigero orientale che avanza verso sinistra.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 195: *Armigero orientale che avanza verso sinistra protetto da un pavese.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 196: *Armigero orientale su cavallo lanciato al galoppo; impugna una lancia da battaglia e si protegge con un pavese.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 197: *Armigero orientale a cavallo che avanza verso destra, pronto a scoccare una freccia con il suo arco, sul fianco sinistro è appeso un pavese decorato con una figura di scorpione.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 198: *Armigero orientale su cavallo lanciato al galoppo.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 199: *Armigero su cavallo lanciato al galoppo.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 200: *Chimera vista di spalle che indossa parte di un'armatura all' 'eroica'*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 201: *Figura allegorica rappresentante probabilmente la nobiltà*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 202: *Chimera che impugna una spada con fornimento dalle forme particolarmente elaborate*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 203: *Altra chimera che impugna una spada con fornimento dalle forme particolarmente elaborate*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

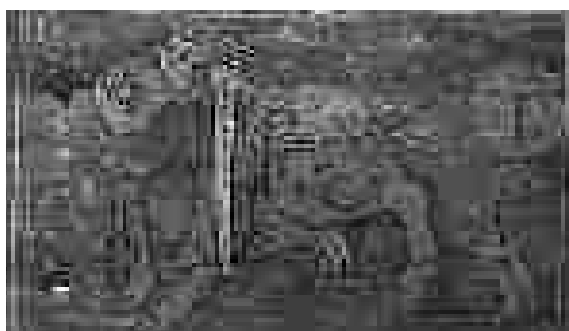


fig. 204: *Chimera che impugna una spada e un boccoliere*. Montpellier (Hérault), palazzo dei Carcassonne (oggi de Gayon, da *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 75).



fig. 205: *Chimera che impugna una spada e un boccoliere*. Capestang (Hérault), castello dell'arcivescovo di Narbonne.



fig. 206: *Stemma partito di rosso e d'azzurro su scudo appuntito con cimiero.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 207: *Raffigurazione di un artigiano della lana: 'cardatore'.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 208: *Raffigurazione di un artigiano della lana: 'scartezino'.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 209: *Raffigurazione di un artigiano della lana: 'vergezino'.* Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 210: *Caccia all'orso*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 211: *Caccia all'orso*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 212: *Cavaliere che lotta contro un leone*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 213: *Cavaliere che lotta contro un leone*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 214: *Cacciatrice che sale a cavallo*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 215: *Cacciatrice che sale a cavallo*. Venzone, palazzo Moretti.



fig. 216: *Dama con cartiglio*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 217: *Dama con cartiglio*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 218: *Scena di caccia*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 219: *Adamo e Eva, dopo aver preso coscienza della propria nudità, si coprono con foglie di fico*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 220: *Scena cortese: gioco degli scacchi*. Cividale del Friuli, collezione Fontana.



fig. 221: *Giovane con cartiglio*. Cividale del Friuli, collezione privata.

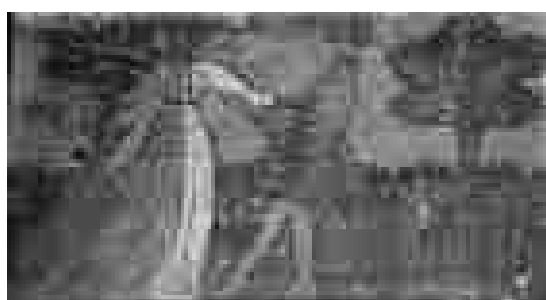


fig. 222: *Scena di corteggiamento*. Cividale del Friuli, collezione Fontana.

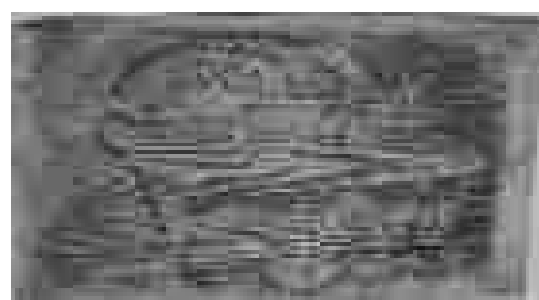


fig. 223: *Stemma che mostra due ruote di sei raggi poste nel capo e nella punta dello scudo collegate da una croce patente*. (Foto all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

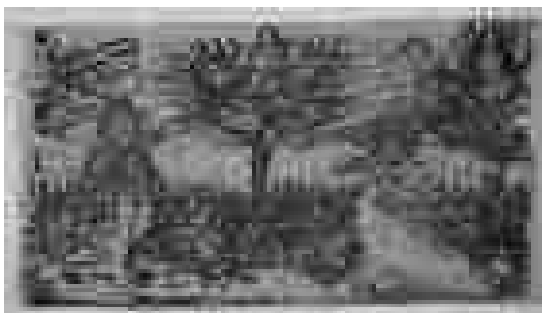


fig. 224: *Scena di corteggiamento* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.



fig. 225: *Cavaliere* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

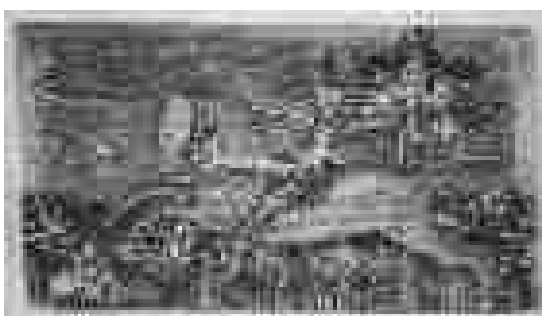


fig. 226: *Cavaliere* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

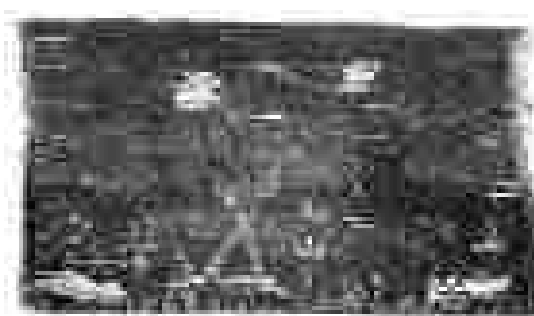


fig. 227: *Armati* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

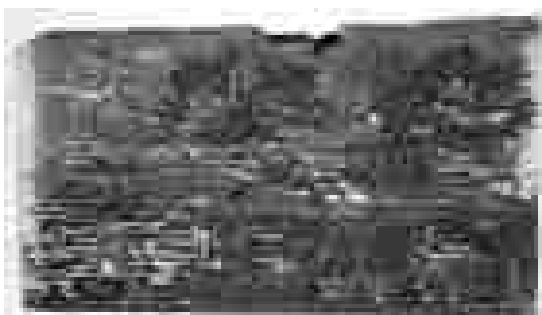


fig. 228: *Scena cortese* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

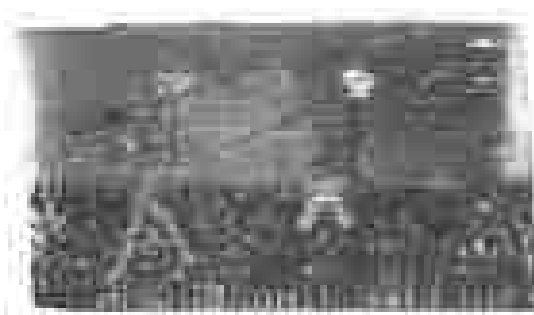


fig. 229: *Armati* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

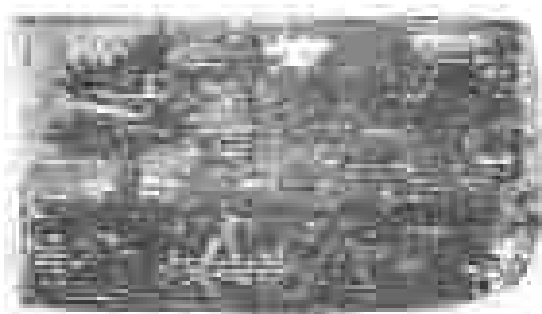


fig. 230: *Scena d'incontro* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.

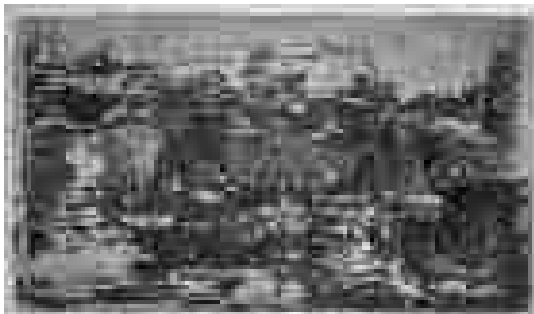


fig. 231: *Scena d'incontro* (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.



fig. 232: *Stemma Arcoloniani su scudo appuntato*. Udine, palazzo Caiselli.



fig. 233: *Stemma Bisetti su scudo 'da torneo'*. Udine, casa Cavazzini.



fig. 234: *Stemma Pisenti su scudo 'a testa di cavallo'*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.

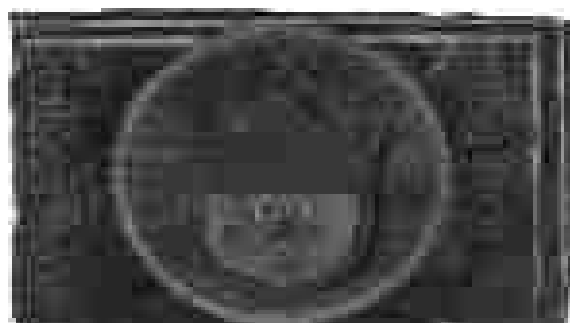


fig. 235: *Stemma Beccaris su scudo 'alla veneta'*. Già Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto A, collezione privata.



fig. 236: *Stemma de Portis su scudo 'accartocciato'*. Già Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto C, collezione privata.



fig. 237: *Stemma di Cividale su scudo appuntato*. Cividale del Friuli, palazzo de Brandis.



fig. 238: *Stemma ignoto su scudo appuntato*. Cividale del Friuli, casa Bront.



fig. 239: *Stemma Cucagna su scudo 'da torneo'*. Collezione privata.



fig. 240: Verso della medaglia dedicata a Eustachio Boiani nel 1525

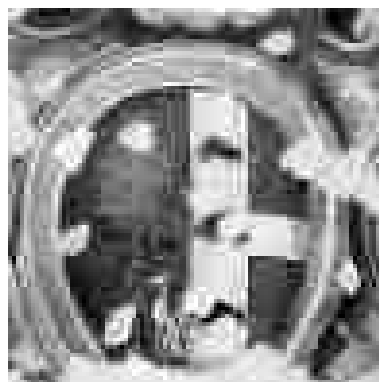


fig. 241: *Stemma di unione matrimoniale*. Cividale del Friuli, Duomo.



fig. 242: *Stemma Boiani*. Gagliano (Cividale del Friuli), collezione privata.

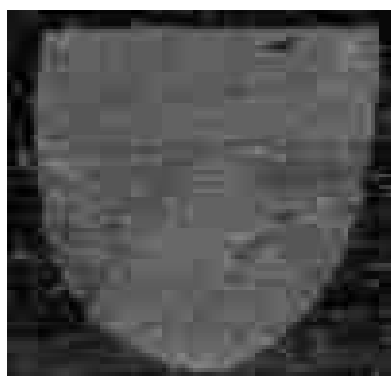


fig. 243: *Stemma Formentini di Cusano*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.

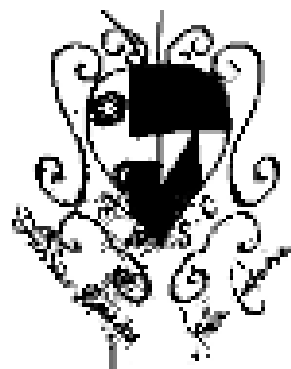


fig. 244: *Stemma Formentini di Cusano*. Cividale del Friuli (Ud), SBAE del Friuli Venezia Giulia, Archivi e Biblioteca, Fondo Boiani.

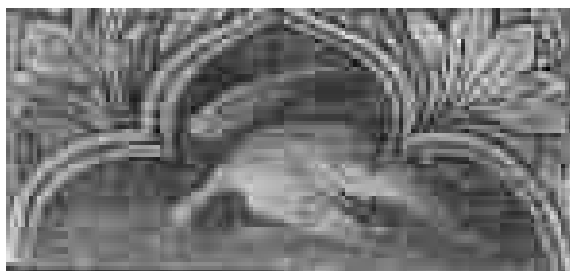


fig. 245: *Volatile*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 246: *Lupo*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 247: *Uomo a mezza figura con berretta*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 248: *Giovane a mezza figura*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 249: *Uomo a mezza figura con berretta*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 250: *Donna a mezza figura con balzo*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 251: *Donna a mezza figura con velo*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 252: *Armato*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 253: *Archeggiata*, ridipintura d'inizio Cinquecento. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 254: *Archeggiata dipinta seriormente che copre lo stemma de Nordis*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 255: *Archeggiata dipinta seriormente che copre la rappresentazione della Fortezza*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.



fig. 256: *Lepre*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.



fig. 257: *Volatile*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.



fig. 258: *Levriero*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.

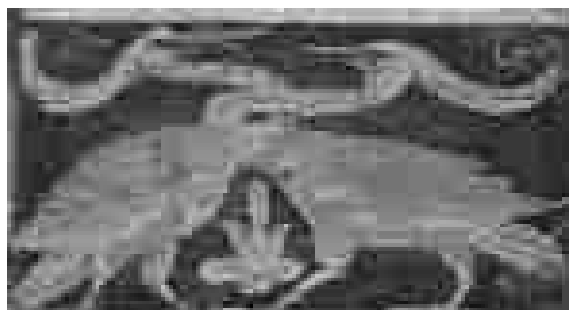


fig. 259: *Volatili con il collo intrecciato*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.



fig. 260: *Volatili dal collo intrecciato*. Viadana (Mn), palazzo Cavalcabò.

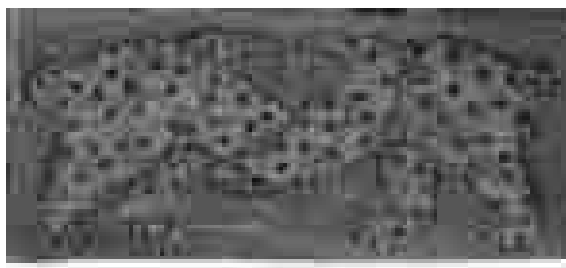


fig. 261: *Animali fantastici dal collo intrecciato*. Viadana (Mn), palazzo Gardani.



fig. 262: *Volatili dal collo intrecciato*. Crema, collezione privata.



fig. 263: *Pavoni dal collo intrecciato*, formella maiolicata, terzo quarto del XV secolo. Parma, Galleria Nazionale.



fig. 264: *Animali fantastici dal collo intrecciato*, metà del XV secolo. Montagnac, palazzo de Brignac.



fig. 265: *Cervi dal collo intrecciato*. Avignone, rue des Infirmières.



fig. 266: *Animale fantastico*. Pettenella d'ambito friulano, collezione privata.



fig. 267: *Animale fantastico: drago*. Pettenella d'ambito friulano, collezione privata.



fig. 268: *Animale fantastico*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 269: *Animale fantastico*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.



fig. 270: *Ghepardo che ghermisce una cerva*. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.

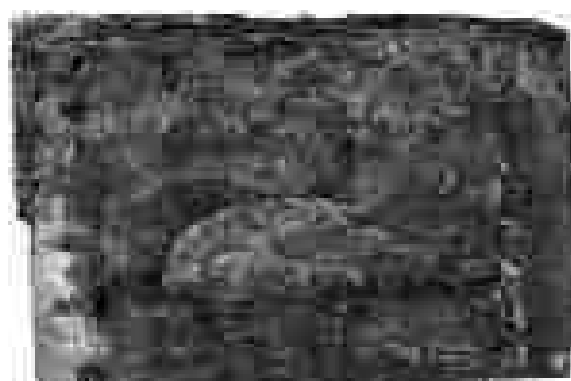


fig. 271: *Balena*. Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata.



fig. 272: *Pesce*. Crema, Museo civico Ala Ponzzone.



fig. 273: *Pesce*. Crema, collezione privata.



fig. 274: *Animale fantastico*. Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata.



fig. 275: *Animale fantastico*. Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata.
Ricostruzione della cromia originale in base alle tracce rilevate.

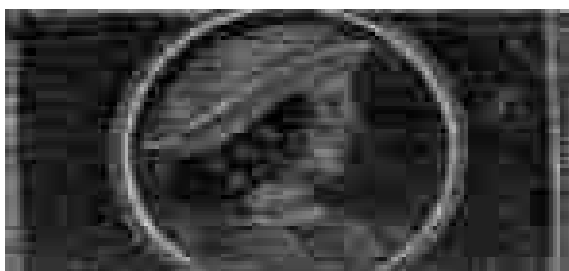


fig. 276: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 277: *Busto maschile*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 278: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.



fig. 279: *Busto maschile*. Udine, Fondazione Crup.



fig. 280: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 281: *Busto maschile*. Udine, Museo Etnografico.

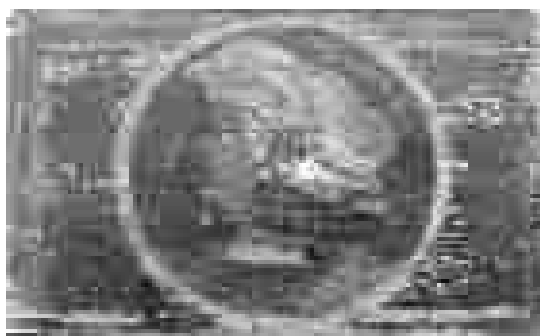


fig. 282: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.

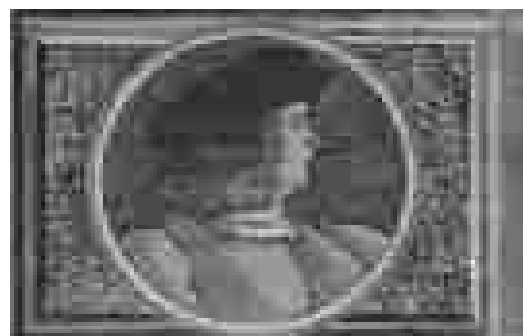


fig. 283: *Busto maschile*. Udine, palazzo Andriotti.



fig. 284: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 285: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.

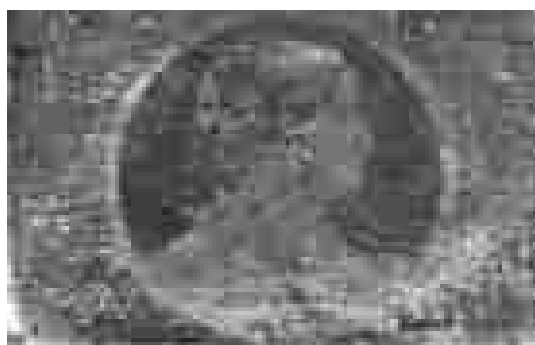


fig. 286: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, Modena De Sabbata.



fig. 287: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.



fig. 288: *Busto femminile*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 289: *Busto femminile*. Udine, Museo Etnografico.



fig. 290: *Busto maschile con celata*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.

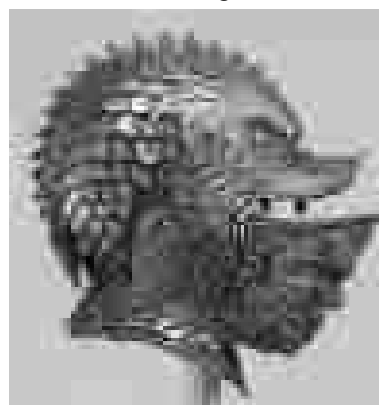


fig. 291: Giovan Paolo Negrolì (attribuito), *Celata alla borgognona*, 1540-1545 circa. Parigi, Musée de l'Armée.

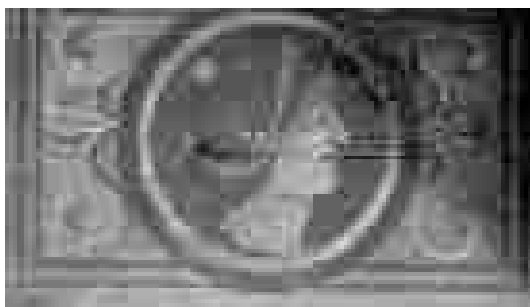


fig. 292: *Testa maschile con elmo*. Udine, casa Beltrame.



fig. 293: *Testa maschile con elmo*. Cividale del Friuli, palazzo Strassoldo Chiasottis.



fig. 294: *Testa maschile con elmo*. Udine, casa Beltrame.



fig. 295: *Testa maschile con elmo*. Cividale del Friuli, palazzo Strassoldo Chiasottis.



fig. 296: *Frate*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.



fig. 297: *Sirena*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.



fig. 298: *Volto maschile*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.



fig. 299: *Frate*. Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.



fig. 300: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.

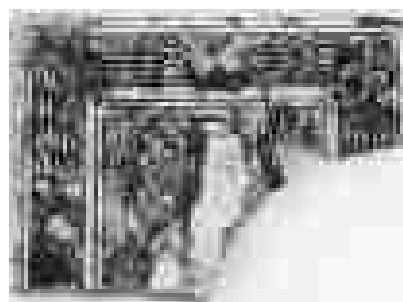


fig. 301: *Busto femminile*, mattonella, 1500 ca. Udine, palazzo Ottelio.



fig. 302: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.



fig. 303: *Busto maschile*, mattonella, 1500 ca. Udine, palazzo Ottelio.

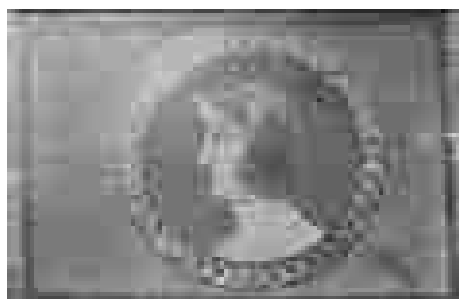


fig. 304: *Busto maschile con elmo*. Cividale del Friuli, palazzo Boiani.



fig. 305: *Busto maschile con elmo*, mattonella, 1500ca. Udine, palazzo Ottelio



fig. 306: *Busto maschile con elmo*. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.



fig. 307: Filippo Negroli, Borgognotta realizzata per Guidobaldo II della Rovere, 1532-1534 ca. San Pietroburgo, Ermitage.

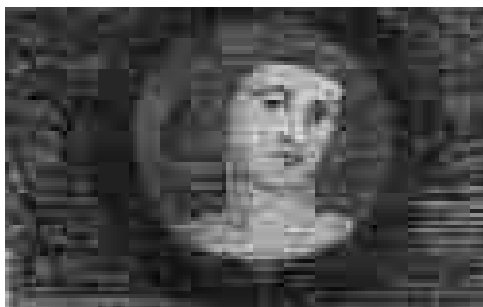


fig. 308: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 309: *Testa maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 310: *Busto maschile*. Valvasone, castello.



fig. 311: *Busto maschile*. Già Cividale del Friuli, ubicazione sconosciuta.



fig. 312: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto B.



fig. 313: *Busto maschile*. Già Cividale del Friuli, ubicazione sconosciuta.



fig. 314: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto C.



fig. 315: *Pietà*, part. Vivaro (Pn), chiesa parrocchiale.



fig. 316: *Apostolo*, part. Socchieve (Ud).



fig. 317: *Ingresso a Gerusalemme*, Castel d'Aviano (Pn), chiesa di San Gregorio.



fig. 318: *san Rocco*, part. Socchieve (Ud), chiesa di San Martino.

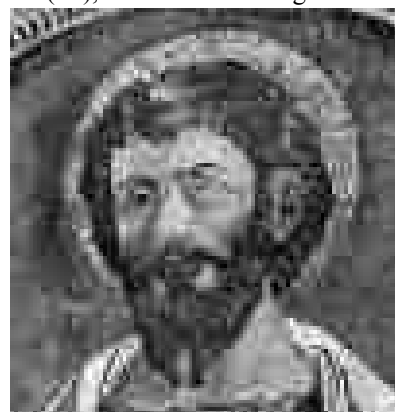


fig. 319: *san Bartolomeo*, part. San Nicolò di Comelico (Bl).



fig. 320: *Testa maschile*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.



fig. 321: *Testa maschile*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.



fig. 322: *Testa maschile*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.

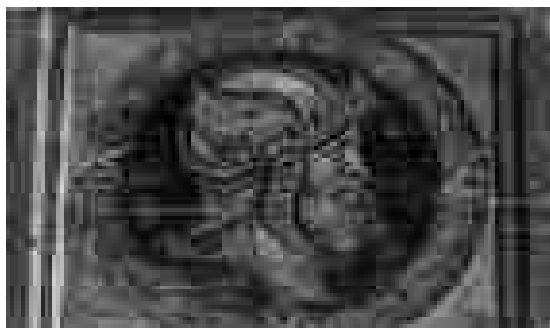


fig. 323: *Testa maschile*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.



fig. 324: Armeria milanese, *Borgognotta*, 1550-1555 ca. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd und Rüstkammer.



fig. 325: *Busto femminile*. Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano.



fig. 326: *Busto maschile*. Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano.

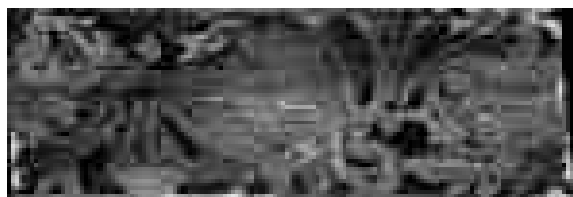


fig. 327: *Decorazione fitomorfa*. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.

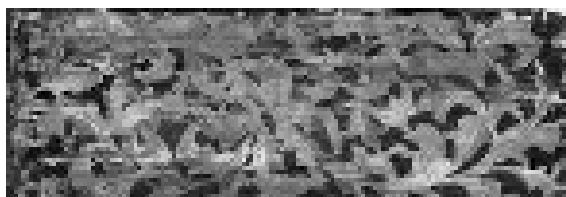


fig. 328: *Decorazione fitomorfa*. Udine, casa Beltrame, soffitto A.



fig. 329: *Giglio*. Cividale del Friuli, collezione Fontana.



fig. 330: *Decorazione fitomorfa*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 331: Matteo de' Pasti, medaglia, 1447.



fig. 332: *Fiore*. Cividale del Friuli, collezione Fontana (fotografia all'infrarosso).



fig. 333: Decorazione ad affresco. Treviso, palazzo da Noal, XV sec.



fig. 334: *Delfini affrontati*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 335: *Ippocampi affrontati*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 336: *Leopardi affrontati*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.



fig. 337: *Sirena vegetale*. Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.

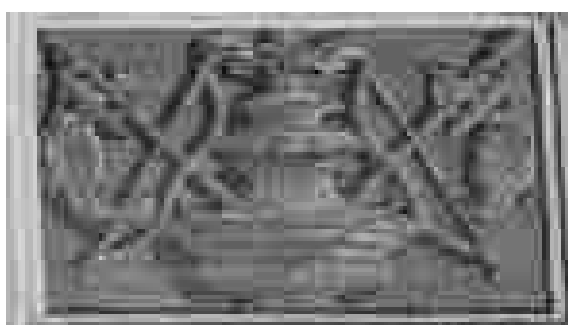


fig. 338: *Trofeo d'armi*. Udine, palazzo Andriotti.

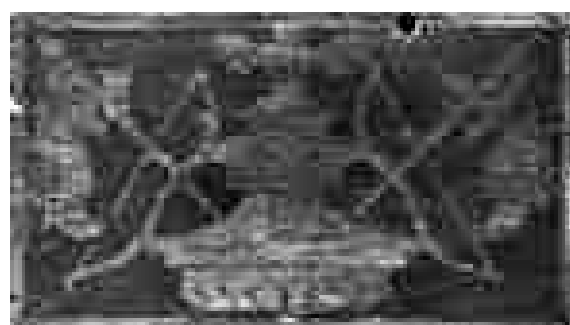


fig. 339: *Trofeo d'armi*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.



fig. 340: *Vasi ornamentali*. Udine, palazzo Andriotti.

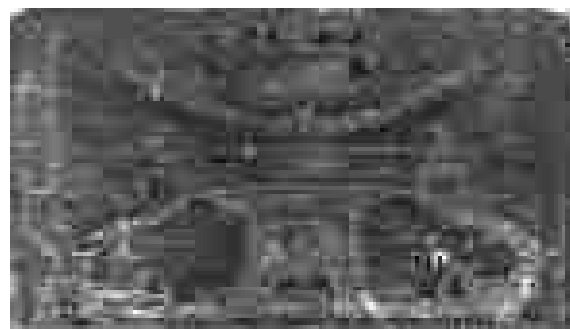


fig. 341: *Vasi ornamentali*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.



fig. 342: *Fontana con volatili*. Udine, palazzo Andriotti.



fig. 343: *Fontana con volatili*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 344: *Mascherone vegetale*. Udine, palazzo Andriotti.



fig. 345: *Mascherone vegetale*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 346: *Cornucopia*. Cividale del Friuli, palazzo Maseri.



fig. 347: *Cornucopia*. Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.



fig. 348: Giovanni Antonio da Brescia, *Grottesche*, part., 1513-1515.



fig. 349: *Grottesca*. Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.



fig. 350: *Grottesca*. Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.



fig. 351: *Fortuna*. Ambito fiorentino, 1460-80 (da Hind 1948a fig. [1978], tav. 175, figg. A.IV.37-A.IV.38).



fig. 352: Nicoletto da Modena, *Fortuna* (da Hind 1948b [1978], tav. 683, fig. 84).



fig. 353: *Fortuna*. Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.

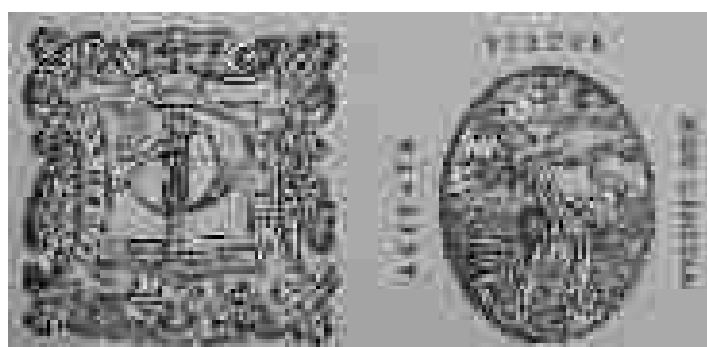


fig. 354: Marca tipografica di Giacomo Ruffinelli (da VACCARO fig. 1983, pp. 114-115, figg. 99-100).

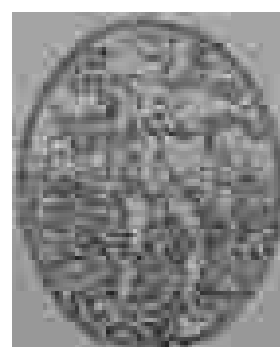


fig. 355: Marca tipografica di Giacomo Ruffinelli (da *Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento* 1986, fig. 1202).

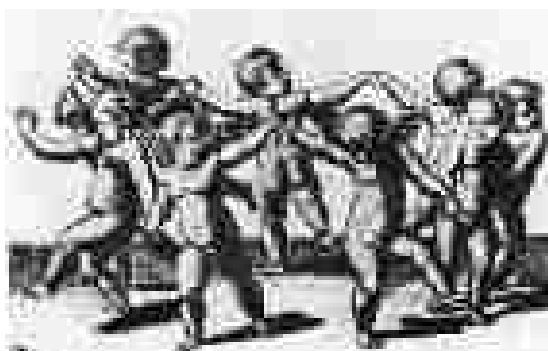
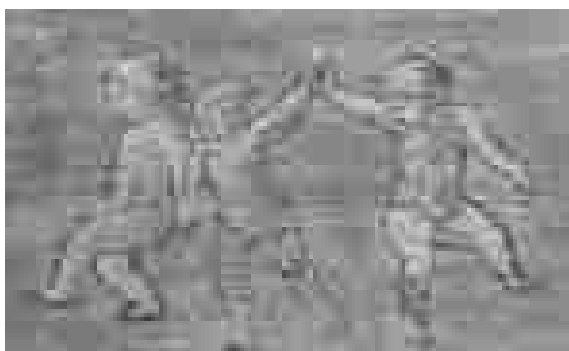


fig. 356: *Danza di putti*. Gagliano. Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano. fig. 357: Marco Dente, *Danza di putti* (da *Temî profani nell'Amalteo*1980, fig. 42 a p. 50) .

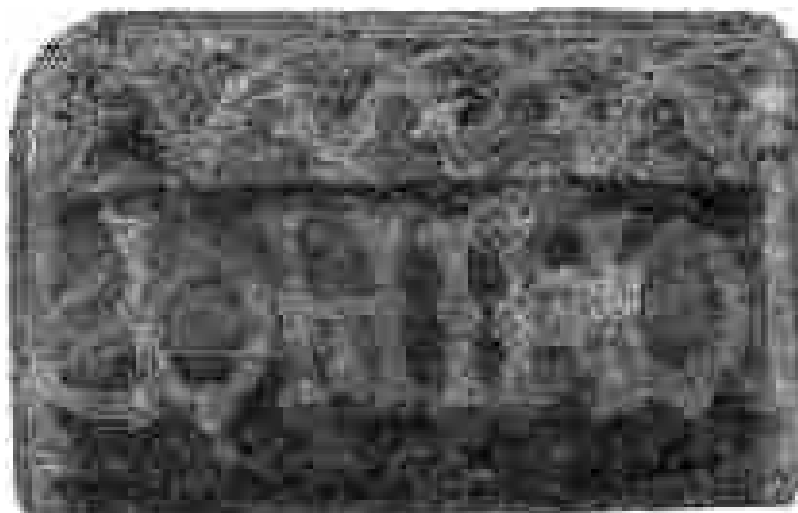


fig. 358: *Iscrizione «domino»*. Cividale del Friuli, edificio con ubicazione sconosciuta. Collezione Santini.

PARTE III

Cantinnelle e cornici

Dettagli apparentemente secondari dei solai, cantinnelle e cornici sono elementi di finitura posti lunga la linea di contatto tra gli elementi principali del soffitto che assolvono ad una funzione sia decorativa - grazie alla loro disposizione e alla quasi sempre presente dipintura - sia pratica, mascherandone le giunzioni ed evitando, ma solo nel caso delle cantinnelle, la caduta di polvere o altro materiale.

7. Cantinnelle

Le cantinnelle sono costituite da strette assicelle di legno che, in base alla misurazione dei campioni reperiti in area friulana, hanno uno spessore di circa 0,5÷1 cm, con lunghezza corrispondente a quella delle pettenelle dello stesso soffitto (dimensioni, infatti, in entrambi i casi vincolate alla distanza che intercorre tra le travi, comprese fra i 28÷44 cm), e larghezza che può variare tra i 4÷5 cm. Se il profilo delle cantinnelle friulane risulta essere piuttosto semplice e, in tutti i casi esaminati, sempre rettangolare, in altre aree geografiche può invece assumere forme più complesse e articolate. Così in ambito genovese e francese, per esempio, dove assieme al prevalente impiego di listelli con profilo trapezoidale si osserva, talvolta, l'utilizzo di forme più elaborate, come nel caso di palazzo Crosa a Genova, con «tondino centrale»⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ La forma trapezoidale «è adottata sistematicamente nei numerosi esempi della Francia meridionale databili ai secoli XIV e XV e rimane in uso, in tale territorio, fino al XVIII secolo», BERNARDI & AL. 2009, p. 137. Tra questi si vedano, per esempio, i palazzi avignonesi: il primo datato al 1320-30 (palazzo Arnoud de Via a Villeneuve-lès-Avignon (Gard), BOUTICOURT & GUIBAL 2011, pp. 84-85); il secondo risalente al XV secolo (edificio in rue Dorée a Avignone, GUYONNET 2011, p. 27). Si veda anche *Manuale del recupero del comune di Città di Castello* 1992, p. 108. La stessa forma è stata adottata anche per le cantinnelle di casa Valiga a Bienno (Bs) dove sono «decorati sul fronte con elemento fitomorfo stilizzato a quattro petali gialli inseriti in un tondo nero alternato a foglia obliqua nera su sfondo rosso; il fianco [...] presentava una greca a triangoli alternati gialli e neri», GAGGIOLI 2013, p. 63. Nel caso del soffitto di Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte (Bs) le cantinnelle sono costituite da un listello smussato a 45° sullo spigolo esterno (GHEROLDI 2004, p. 104).

7.1. Supporto ligneo, preparazione, pigmenti e tecnica pittorica

Le cantinelle sono sempre realizzate in legno di abete e quasi sempre dipinte. Lo strato pittorico, realizzato con colori a tempera, era steso direttamente sul supporto, dopo che quest'ultimo era stato levigato e successivamente impermeabilizzato solo mediante l'applicazione di colla animale: in nessuno dei casi analizzati in regione è stata infatti riscontrata la presenza di preparazione a base di gesso. Come nel caso delle pettenelle, il procedimento seguito era di tipo seriale e la decorazione, in questo caso realizzata sempre attraverso l'utilizzo di mascherine⁷⁶⁷ (o forse anche di tamponi secondo quanto avveniva nella dipintura a fresco⁷⁶⁸), avveniva prima della posa in opera⁷⁶⁹, pure se non è possibile stabilire se direttamente in cantiere o in bottega⁷⁷⁰. Dall'esame di rare cantinelle non più in opera ma rintracciate in collezioni private⁷⁷¹ è possibile osservare, infatti, come la decorazione si prolunghi anche oltre la parte che restava visibile all'osservatore, in quella porzione cioè che veniva appoggiata sull'incavo realizzato nelle travi, così come già verificato e descritto nel caso delle estremità dei lati corti delle pettenelle⁷⁷². È possibile ritenere, quindi, che la dipintura fosse di norma eseguita non

⁷⁶⁷ «Anche questo dato è caratteristico di una tipologia di manufatto che si contraddistingue in genere per la ricerca di una certa rapidità esecutiva: le stesure pittoriche ripetitive, ove possibile, erano così eseguite con l'utilizzo di mascherine per velocizzare i tempi», ARRIGHETTI 2013, p. 131. Tecnica confermata anche da Giuseppina Perusini, secondo la quale «la decorazione delle cantinelle veniva eseguita in modo meccanico con l'ausilio di 'mascherine' di cartone o di legno», PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120; e da Gianluca Poldi, secondo cui «l'uso di medesimi *pattern* e di una tecnica tipo *stencil* contraddistingue i listelli di raccordo, non solo in questi ma anche in altri cicli pordenonesi», POLDI 2008, p. 87.

⁷⁶⁸ Sulle bordure ad affresco in area friulana si veda PELLIZZONI 1999-00.

⁷⁶⁹ Così in Friuli. In altre aree geografiche è invece accertata anche l'esistenza di decorazioni realizzate su elementi già in opera: infatti, «documenti genovesi del XV secolo [...] forniscono testimonianza di decorazioni avvenute a solai già in opera» (BERNARDI & AL. 2009, p. 147).

⁷⁷⁰ Nel caso del Castell del Rei di Tarragona, per esempio, «documenti del 1313-1317 chiariscono che le travi si lavoravano e dipingevano a piè d'opera, avendo cura di portarle al riparo in caso di pioggia». Pur se non vengono citati i listelli coprigiunta, è plausibile tuttavia che anche questi elementi venissero preparati direttamente in cantiere (BERNARDI & AL. 2009, p. 147).

⁷⁷¹ A differenza delle pettenelle, le cantinelle sono state quasi sempre gettate dopo essere state smontate visto il carattere seriale e prettamente decorativo della loro dipintura. Gli unici esemplari rintracciati nel corso della ricerca - conservati in collezioni private dopo essere state smontati - sono quelli dei soffitti cividalesi Boiani B [cat. 32], Pisenti Stringher [cat. 30] e Modena De Sabbata [cat. 36].

⁷⁷² Così anche in ambito francese: secondo François Guyonnet, infatti, «après avoir été peints, ces couvre-joints sont disposés sans des encoches taillées au préalable dans les solives, puisque l'on retrouve des traces du décor à leurs extrémités», GUYONNET 2011, pp. 27-28.

solo prima della posa in opera delle cantinelle ma anche prima del loro taglio a misura⁷⁷³.

7.2. Messa in opera

Nella costruzione della tipologia di soffitti in esame, le cantinelle si prestavano a tre differenti impieghi:

1- Nei casi più semplici e di maggior riscontro in ambito friulano le cantinelle erano poste solo a chiusura della fessura in corrispondenza della linea di contatto tra le assi che costituiscono l'impalcato del soffitto, assolvendo in questo caso a una duplice funzione: ne mascheravano la giunzione ed evitavano la caduta di polvere o detriti dall'intercapedine esistente fra il tavolato di soffitto e quello di calpestio, se presente, o direttamente dall'ambiente soprastante. Per fare in modo che le cantinelle fossero parallele tra loro e perpendicolari alle travi - realizzando in tal modo uno schema lineare e partecipando così all'estetica complessiva del soffitto - era necessario che sia la larghezza delle tavole dell'assito, in genere di circa trenta cm, sia l'interasse delle travi, compreso tra i 28÷44 cm, fosse quanto più possibile costante⁷⁷⁴.

Come nel caso delle pettenelle, anche le cantinelle erano applicate al soffitto con un sistema a incastro in cui le estremità venivano poste dall'alto, prima della messa in opera del tavolato immediatamente soprastante, in apposite sedi realizzate nello spessore delle travi lungo il loro margine superiore⁷⁷⁵. Incassi che, molto probabilmente

⁷⁷³ Di questa stessa opinione anche François Guyonnet secondo il quale, riferendosi al soffitto quattrocentesco di un palazzo in rue Dorée a Avignone, «ces couvre-joints étaient vraisemblablement fabriqués et décorés 'aux mètres' pour ensuite être sectionnés par un outil tranchant en fonction des besoins», GUYONNET 2011, p. 28.

⁷⁷⁴ Condizioni che valgono anche in altri ambiti territoriali (BERNARDI & AL. 2009, pp. 136-137). A Montpellier, per esempio, «les aix des planchers sont [...] d'une largeur standard de 42 centimètres. Cette standardisation est nécessitée par le fait que les couvre-joints étaient posés avant les aix du plancher: il fallait donc en connaître d'avance, avec précision, la largeur», SOURNIA & VAYSSETTES 2009, p. 154.

⁷⁷⁵ Nel caso del soffitto di Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte (Bs) le cantinelle sono fissate con chiodi: «I travetti sono in legno di pino e non presentano le scanalature per l'alloggio dell'estremità dei listelli coprifilo che, in una esecuzione tecnica più accurata, sarebbero stati posti in opera prima del manto di tavole, mentre in questo caso sono stati inchiodati direttamente sulle tavole scessivamente alla posa di

e per motivi di opportunità, dovevano essere eseguiti dopo la messa in opera delle travi poiché, in caso contrario, una loro preliminare preparazione a una distanza costante avrebbe significato una faticosa e difficile movimentazione degli elementi fino al raggiungimento di un soddisfacente allineamento⁷⁷⁶. Operazione questa che era ulteriormente ostacolata non solo da un taglio delle teste delle travi che difficilmente poteva essere perfettamente piano e perpendicolare⁷⁷⁷ ma soprattutto da un non sempre perfetto allineamento delle murature. Se in ambito friulano si registra la sola presenza di incassi con forma in pianta rettangolare, in altre aree, per esempio a Genova, potevano avere forma trapezoidale per garantire un maggiore bloccaggio della cantinella: infatti, «dove l'incavo si restringe esso blocca, a modo di tenaglia, il listello, che vi viene inserito quasi a forza»⁷⁷⁸.

2- Questo sistema 'di base' poteva essere implementato con l'aggiunta di cantinelle anche lungo la linea di appoggio del tavolato con le travi sottostanti, questa volta assicurate alla struttura non con un sistema a incastro ma con chiodi. La loro funzione era esclusivamente di tipo formale, non dovendo coprire alcun giunto o vuoto: perpendicolari quindi a quelle sopra descritte (a copertura della giunzione tra le assi) delineavano in tal modo una trama più complessa, a comparti regolari per lo più quadrati. Una modalità comune in ambito lombardo, piemontese e ligure⁷⁷⁹ ma che in Friuli, in base ai dati raccolti, si riscontra solo in pochi casi: a Cividale nei soffitti de Claricini Dornpacher [cat. 18], de Puppi [cat. 17], de Brandis [cat. 21], Formentini di Cusano [cat. 14] e a Udine in quelli Caiselli [cat. 19], Giacomelli [cat. 66-67], Filittini [cat. 50], Vanni degli Onesti [cat. 6]. La presenza di questa ulteriore serie di cantinelle non sembrerebbe comunque avere né implicazioni cronologiche - essendo riscontrata

queste ultime» (COLONNELLO 2004, p. 122). Secondo Vincenzo Gheroldi, inoltre, «più raramente si osservano tracce di collanti, costituiti solitamente da un adesivo a base di caseinato di calcio» (GHEROLDI 2004, pp. 109-110); l'autore, tuttavia, non cita gli esempi ai quali si riferisce.

⁷⁷⁶ La disposizione delle cantinelle, infatti, «richiede un'accurata preparazione da parte del falegname che deve in primo luogo tirare i fili per assicurare gli allineamenti e la corretta divisione degli spazi; gli incavi, realizzati con lo scalpello sui travicelli già in opera, consentono di inserire regoli utilizzando il piano d'appoggio per le tavole di abete» (*Manuale del recupero del comune di Città di Castello* 1992, p. 108).

⁷⁷⁷ BERNARDI & AL. 2009, p. 146.

⁷⁷⁸ BERNARDI & AL. 2009, p. 144.

⁷⁷⁹ LAVRIANI 2008a, p. 7; BERNARDI & AL. 2009, p. 139.

sia in soffitti quattrocenteschi, più antichi (Vanni degli Onesti, 1437 [cat. 6]), sia in quelli cinquecenteschi (Giacomelli [cat. 66-67], Filittini [cat. 50]) - né geografiche.

Se, nelle aree sopra ricordate, l'aggiunta di questa seconda serie di cantinelle poteva essere facoltativa, perché rispondente solo a motivazioni di tipo estetico, in altre realtà geografiche era resa invece obbligatoria dall'utilizzo di un diverso tipo di listello, più lungo, e da una differente modalità di posa in opera. Infatti, come nel caso di soffitti della Francia meridionale (castello di Capestang, palazzo Arcivescovile di Narbonne, castello di Tarascon, palazzo des Carcassonne a Montpellier)⁷⁸⁰ e in esemplari italiani⁷⁸¹, il listello coprigiunta era appoggiato sopra le travi; il vuoto che si creava tra queste ultime e il soprastante tavolato doveva essere perciò obbligatoriamente colmato con l'inserimento di ulteriori listelli, perpendicolari ai primi⁷⁸².

3- Infine, sempre con funzione di copertura della linea di contatto tra elementi diversi, le cantinelle potevano essere applicate, spesso con colla⁷⁸³ altre volte con chiodi, anche alle pettenelle, in genere dopo che la tavola era stata allogata nella sua sede⁷⁸⁴: o in corrispondenza dei lati corti nel punto in cui si inserivano nelle travi - consuetudine comune in area lombarda⁷⁸⁵; si vedano per esempio le tavolette cremonesi attribuite alla

⁷⁸⁰ BERNARDI & AL. 2009, p. 138; FRONTON-WESSEL 2003a; FRONTON-WESSEL 2003b. Significativo il caso di palazzo Carcassonne: «L'on observe en particulier que le décors de rinceaux des couvre-joints se poursuivent même dans le parties non visibles de la charpente. Car, en effect, les charpentiers ne se sont même pas donné la peine de recouperer les lattes des couvre-joints pour les adapter aux intervalles des solives. Ils les ont fait courir sans interruption sur toute la largeur des pièces et donc, à intervalles réguliers, les décors se trouvent masqués et protégés par le passage des solives», SOURNIA & VAYSETTES 2009, p. 157. Si veda inoltre il caso di un edificio in rue de Verdun a Carcassonne (Aude) dove «le merrain [porzione orizzontale della trave del soffitto] propement di test recouvert de couvre-joints décorés places perpendiculairement aux solives», MARTIN 2009, p. 217.

⁷⁸¹ *Manuale del recupero del comune di Roma* 1997, p. 304-307.

⁷⁸² TAMPONE 1996, p. 66. Va inoltre osservato come «l'adozione di un sistema di regoli e controregoli sovrapposti ai travicelli corrisponde, evidentemente, ad un diverso sistema di trasmissione dei carichi: i coprigiunto infatti, divengono veri e proprio elementi portanti, benché di limitata importanza strutturale»; BERNARDI & AL. 2009, p. 138.

⁷⁸³ COLOMBETTI 1996, p. 189.

⁷⁸⁴ Come nel caso del ciclo *Storie del Genesi* (bottega dei Bembo, metà del XV secolo) al Museo Ala Ponzone di Cremona, si veda MARUBBI 2004a, p. 158.

⁷⁸⁵ «Nella bottega del pittore si compiva il lavoro di decorazione delle tavolette: è interessante ricostruire come venivano suddivisi i compiti fra marangone e bottega artigianale, per quanto riguarda la fornitura con cornici, che nella maggior parte dei soffitti quattrocenteschi veniva posta tutto attorno alle tavolette. Queste strisce lignee dello spessore fra 3 e 5 cm, avevano lo scopo quasi essenzialmente ornamentale, di coprire i bordi della tavoletta in cui il disegno sfumava, come testimoniano le superfici rinvenute sotto cornicette ancora *in loco*. Il motivo decorativo è a dente di lupo, a greca semplice, nei colori rosso,

bottega dei Bembo⁷⁸⁶, o i nuclei di pettenelle cremonesi⁷⁸⁷ e cremasche⁷⁸⁸ ora in collezioni private - oppure lungo linea di contatto tra queste ultime e il tavolato soprastante - come si osserva comunemente in soffitti d'area francese⁷⁸⁹. Modalità queste praticamente assenti in area friulana, essendo ipotizzabile solo nel caso di un nucleo di tavolette di origine cividalese non più in opera e ora in collezione privata⁷⁹⁰. In queste pettenelle, infatti, è possibile osservare la presenza di segni incisi lungo i lati corti la cui ragione si spiega solamente con la possibilità di lasciare uno spazio sufficiente tra il campo destinato a essere decorato e la linea di taglio della tavoletta, area nella quale non era necessario dipingere giacché al momento della posa in opera sarebbe stata opportunamente coperta da una cantinella, oggi non più presente. Ipotesi che trova conferma anche dai fori lasciati dai chiodi utilizzati per fissare le cantinelle alle pettenelle. Una soluzione voluta, in questo caso, anche per sottolineare e isolare lo spazio della decorazione, in genere inquadrata invece da elementi dipinti quali quinte architettoniche, archi, motivi vegetali o semplici cornici geometriche⁷⁹¹.

bianco, azzurro e bruno, seguendo un gusto tipicamente trecentesco, che talvolta contrastava con la modernità dei soggetti illustrati nella tavoletta, vuoi ritratti, scene di animali o altro. Alcune cornici erano dipinte con più raffinati motivi rinascimentali a girali o a nastro avvolgente», CESERANI ERMENTINI 1999, p. 183.

⁷⁸⁶ COLOMBETTI, 1996, pp. 187-196; AGLIO 2010a, pp. 16-24.

⁷⁸⁷ VISIOLI 2003, pp. 6-7.

⁷⁸⁸ CESERANI ERMENTINI 1999, p. 175.

⁷⁸⁹ *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 19.

⁷⁹⁰ Si veda la scheda relativa al soffitto in collezione privata [cat. 12].

⁷⁹¹ In area friulana si registra l'utilizzo sia di archi, in genere comprendenti l'intera tavoletta (come nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13] a Cividale del Friuli), e archeggiate (come in questo caso), sia di elementi vegetali, per esempio gli alberi nei cicli attribuiti alla bottega dei Baietto (a Udine palazzi Vanni degli Onesti [cat. 6] e Moises [cat. 5], a Venzone palazzo Moretti [cat. 3], a Cividale casa Bront [cat. 4]). Sono assenti invece quinte architettoniche più complesse, spesso con illusioni prospettiche, caratteristiche invece di molti cicli lombardi databili attorno al terzo quarto del XV secolo (AGLIO 2013, p. 17 nt. 21). Sulla funzione di queste cortine come limitazione di *loci memoriae* si veda AGLIO 2005a, pp. 289-297: 289 e 292; AGLIO 2013, p. 17.

7.3. Motivi decorativi

Nel caso di soffitti con pettenelle decorate, le cantinnelle erano quasi sempre dipinte e se in genere nelle iconografie risultano essere a tinta unita, spesso di colore rosso, come si può osservare per esempio nelle rappresentazioni d'interno nel polittico con *Incoronazione della Vergine e Miracoli di san Nicolò*⁷⁹² o come risulta dalla lettura di documenti - «item per chantinnelle de zenaprio»⁷⁹³ - tuttavia, nella totalità dei soffitti friulani ancora in opera, le cantinnelle presentano decorazioni figurative, spesso comuni ad altre aree geografiche. Data la loro forma, caratterizzata da una ridotta dimensione in larghezza, sono sede di più o meno elaborate decorazioni modulari, di tipo geometrico o di ispirazione vegetale, che si sviluppano ripetendosi nel senso della lunghezza, facendo risaltare in questo modo ancor più la linearità dell'elemento. Le tipologie di ornato sono comuni a quelle che ricorrono anche in altri media - nell'ambito della maiolica, della pittura ad affresco, della miniatura o della tarsia lignea - e che testimonia l'interscambio di modelli tra manufatti di tipologie diverse⁷⁹⁴. Nonostante la difficoltà dovuta al fatto che minori - rispetto alle pettenelle - sono le testimonianze di cantinnelle, giacché queste ultime si sono conservate quasi esclusivamente in soffitti ancora in opera e in genere sempre gettate, invece, quando smontate, è possibile tuttavia registrare la prevalenza di alcuni modelli rispetto ad altri e determinarne il periodo di impiego. Nell'arco cronologico compreso tra il terzo e il nono decennio del Quattrocento, è di maggior riscontro il motivo costituito dal ripetersi di foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali, mentre tra la fine del XV secolo e i primi decenni del successivo è più diffuso l'utilizzo di una fascia costituita da una linea sinuosa a stretti meandri.

Le cantinnelle presenti nei soffitti friulani possono essere suddivise - in base al loro ornato - in sei tipologie principali, suscettibili al loro interno di ulteriori differenziazioni:

⁷⁹² Udine, Museo dell'Opera del Duomo, terzo quarto del XIV secolo.

⁷⁹³ ACAU, confraternita di Santa Maria del Castello, XXVI, c. 137^v. Il documento, trovato da Gianpaolo Trevisan, mi è stato segnalato da Elisabetta Scarton.

⁷⁹⁴ MALISANI 2000, p. 40; COSTANTINI 2000, pp. 71-84; GUERZI 2008, p. 38.

1- decorazioni costituite dalle diverse possibili combinazioni tra una serie continua di foglie accartocciate o nastri più o meno larghi avvolti lungo un perno lineare o un fusto di ramo orizzontali, che trovano riscontro in soffitti datati tra la seconda metà del XV secolo ai primi decenni del successivo.

1.1- La soluzione più semplice, costituita da un nastro di colore rosso da un lato e bianco dall'altro - largo circa quattro cm - avvolto a spirale lungo un perno bianco, ricorre unicamente nel soffitto di palazzo de Puppi a Cividale [cat. 17], pure se di difficile lettura (poco, infatti, si è conservato dell'originale dipintura, versando oggi in pessime condizioni conservative), decorazione del tutto simile a quella presente nell'arco trionfale dell'antica cappella dell'ospedale dei Battuti a Udine (ora sede di uffici comunali) risalente ai primi anni del Quattrocento⁷⁹⁵. Tipologia che, nella decorazione di cantinelle, si riscontra anche in area cremasca - per esempio nei soffitti dei palazzi Colleoni e Gambazocca e in una collezione privata⁷⁹⁶ - e in area trevigiana, pure se più semplice, senza perno centrale⁷⁹⁷.



1.2- Costituita da un nastro - ma in questo caso bianco e decisamente più sottile e largo poco più di un cm - avvolto su un perno grigio è la soluzione adottata per i soffitti udinesi di palazzo Giacomelli [cat. 66-67] e di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60].

⁷⁹⁵ FURLAN 1996b, p. 42; PELLIZZONI 1999-00, p. 338.

⁷⁹⁶ Si veda: per palazzo Gambazocca AGLIO 2005a, p. 291; per palazzo Colleoni CESERANI ERMENTINI 1999, p. 166; per la cantinella in collezione privata CESERANI ERMENTINI 1999, p. 166.

⁷⁹⁷ RENUCCI 2006, p. 52.



1.3- Nelle cantinelle di palazzo della Torre [cat. 31] e di Manzano Cudicio [cat. 24], entrambi a Cividale, il nastro è sostituito con una sequenza continua di foglie stilizzate, probabilmente di quercia, sempre avvolte attorno a un perno lineare centrale bianco. Se in entrambi i casi il fondo è rosso, diversa è invece la colorazione delle foglie: mentre nel primo sono realizzate alternativamente con verde e marrone per simularne il *recto* e il *verso*, nel secondo sono bianche.



1.4- L'ultimo sottotipo, più articolato, presente nei soffitti Boiani B a Cividale [cat. 32] e Beltrame (B e C) a Udine [cat. 28-29], è costituito da un fusto centrale sul quale è avvolta una serie continua di foglie - sempre alternate di verde e marrone - su fondo rosso. Nello spazio libero lasciato tra una foglia e l'altra, sono disegnati tre puntini bianchi disposti a triangolo. Un riempitivo che trova un modello più elaborato nel rametto con due foglie e una melagrana che si può osservare, per esempio, nel decoro a festone vegetale posto nella parte superiore dell'*Ultima Cena* (nota anche come *Cena dei gamberi*) nell'oratorio di San Giorgio a San Polo di Piave (Tv) realizzata nel 1446 e attribuita a Giovanni di Francia⁷⁹⁸.

⁷⁹⁸ CANDIANI 2002, p. 88 e fig. 37 a p. 85. Attribuito allo stesso autore e con lo stesso motivo decorativo è l'affresco proveniente dalla parete di fondo della chiesa di San Pietro in Vincoli a Zoppè di San

Un tipo di ornato che è del tutto simile a quello che si riscontra, per esempio, in alcune mattonelle ritrovate a palazzo Ottelio a Udine e datate all'anno 1500⁷⁹⁹ oppure alla decorazione - di fine Quattrocento - dei costoloni (volta del coro) della chiesa di San Leonardo a Cavalicco di Tavagnacco (Ud)⁸⁰⁰. Un motivo che ricorre frequentemente quale decoro nell'ambito della maiolica faentina, probabilmente mutuato dalla pittura, dalla miniatura o dalla tarsia lignea⁸⁰¹.



2- Decorazione fitomorfa a foglie di quercia, bianche e rosse, raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo nero, con una serie di otto puntini allineati lungo la nervatura delle foglie e altri tre disposti a triangolo a riempimento degli spazi di risulta tra una foglia e l'altra (come già visto nel caso precedente). Si tratta di una decorazione di probabile origine miniatoria, infatti Maria Nosella⁸⁰² ha individuato infatti una puntuale corrispondenza con una bordura che orna uno dei fogli della *Historia plantarum*⁸⁰³ attribuita a Giovannino de' Grassi⁸⁰⁴. Soluzioni che sono state impiegate nei soffitti Vanni degli Onesti [cat. 6], Moises [cat. 5] e Beltrame (A) [cat. 20] a Udine, de Brandis [cat. 21] e de Nordis Fontana [cat. 13] a Cividale, Polacco Barbarich

Vendemiano (Tv), staccato e ora conservato nel Museo civico del Castello a Conegliano (Tv), con *Deesis, consegna delle chiavi a Pietro, martirio di San Pietro* (COZZI 1989a, p. 114).

⁷⁹⁹ *Le mattonelle rinascimentali* 2000, p. 232.

⁸⁰⁰ I costoloni della volta sono decorati, a mano libera, con «un motivo simulante una lunga foglia, marrone da un lato, verde dall'altro, che avvolge un fusto di colore bianco e ocra, il tutto su campo grigio» (PELLIZZONI 1999-00, p. 340). Si veda anche RIZZI 1979, p. 55; VENUTI 1982, pp. 65-68; BERGAMINI 1990, p. 407. Sempre realizzata a mano libera, tale decorazione ricorre anche nei costoloni della chiesa parrocchiale di Reana del Roiale (Ud) risalenti all'ultimo quarto del XV secolo (RIZZI 1979, pp. 54-55; VENUTI 1979, pp. 137-139; BERGAMINI 1990, p. 307; PELLIZZONI 1999-00, p. 341).

⁸⁰¹ R. COSTANTINI, in *Le mattonelle rinascimentali* 2000, p. 230, nota 44.

⁸⁰² NOSELLA 1988-1989, p. 88, nota 9.

⁸⁰³ Roma, Biblioteca Casanatense, ms 459, f. 125v.

⁸⁰⁴ ROSSI 1995, p. 134.

Scaramuzza [cat. 11] a Pordenone e per il soffitto della sala capitolare del convento di San Giorgio a Polcenigo (Pn) [cat. 25]. Tipologia d'ornato che ricorre anche nei soffitti di Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte (Bs), nella cosiddetta Sala del Consiglio nella Casa del Negromante a Locarno (CH) e nella loggia del Palazzo della Comunità di Serravalle (Tv)⁸⁰⁵. Tipologia che è attestata - nel caso della dipintura di cantinelle d'ambito friulano - in un arco cronologico compreso tra il secondo e l'ottavo decennio del Quattrocento.



3- Decorazione costituita da un nastro bianco, a fascia sinuosa a stretti meandri⁸⁰⁶, su fondo nero e con le anse campite alternativamente di rosso e blu, utilizzata dalla seconda metà del XV secolo ai primi decenni del successivo. Presente nei soffitti cividalesi di palazzo Pisenti Stringher [cat. 30], Modena De Sabbata [cat. 36], e in quelli udinesi di palazzo Filittini [cat. 50], Andriotti [cat. 38-39, 54-56] e Caiselli [cat. 19] e che, almeno in un caso (palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza a Pordenone [cat. 11]), è stata ripresa anche nella decorazione di pettenelle⁸⁰⁷. Questo tipo di decorazione si riscontra anche nella dipintura di travi portanti, come nel caso del soffitto della rocchetta del castello di Vicolungo (Novara)⁸⁰⁸. Si tratta di un motivo che - oltre a ricorrere nella dipintura di cantinelle proprie di altre aree geografiche, per esempio Alessandria, Brescia Crema, Cremona, Lodi, Treviso⁸⁰⁹ - è presente sia nella pittura ad

⁸⁰⁵ Per il soffitto bresciano si veda *Echi del rinascimento in Valle Camonica* 2004; BONFADINI 2005, p. 27; per quello di Locarno CARDANI VERGANI 2005, pp. 154-156; per quello di Serravalle MAZZA 2002.

⁸⁰⁶ CROSATO 2008, p. 71.

⁸⁰⁷ CROSATO 2008, p. 71, fig. 10.

⁸⁰⁸ BORLANDELLI 1994, p. 22.

⁸⁰⁹ Nel palazzo Marengo ad Acqui Terme (Al) risalente alla seconda metà del XV secolo (LAVRIANI 2008a, p. 7). Nel palazzo Fodri (CESERANI ERMENTINI 1999, p. 51) a Cremona e in quelli cremaschi Gambazocca (CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 150-151; AGLIO 2005a, p. 291) e Colleoni (CESERANI ERMENTINI 1999, p. 166). A Brescia a palazzo Bona (Averoldi) (BONFADINI 2005, pp. 56-59), nella Casa

affresco sia nella tarsia lignea. Nel primo caso impiegato per separare le diverse scene che compongono cicli più ampi, come nelle volte dell'oratorio dei santi Lorenzo e Marco dei Battuti di Serravalle (Tv) realizzate tra il 1434 e il 1466⁸¹⁰, ma anche quale elemento indipendente utilizzato nella decorazione di interni, come si può osservare nell'affresco con la *Cura degli infermi* di Domenico di Bartolo nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena (1440-43)⁸¹¹. Nella tarsia lignea si può osservare invece nel *Coretto*, un'edicola a pianta quadrata con cuspide piramidale a base esagonale, del terzo quarto del XV secolo, proveniente dalla cappella di San Nicomede nel Castello di Torrechiara (Parma) e oggi esposto nel Museo delle Arti Decorative al Castello Sforzesco di Milano⁸¹².



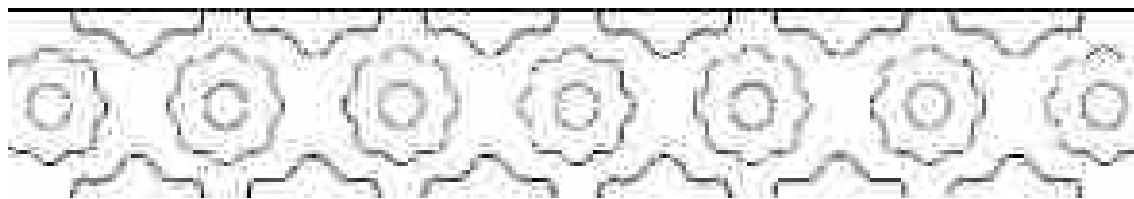
4- Motivo costituito da un fiore azzurro stilizzato a otto petali e stame giallo su fondo bianco che si ripete intervallato da figure trilobate rosse poste nei limiti superiore e inferiore della cantinella. Ricorre unicamente nel soffitto di palazzo Formenti di Cusano a Cividale [cat. 14].

del Podestà a Lonato (BONFADINI 2005, pp. 87-93; SILVA 2004-05), nel palazzo Colleoni (BONFADINI 2005, pp. 43-49) e della Prepositura (BONFADINI 2005, pp. 51-55). A Lodi nel soffitto dell'antico Ospizio dei pellegrini, ora conservato al museo cittadino (FARAONI 1998). Nel trevigiano nel già ricordato soffitto a Serravalle (MAZZA 2002) e nel palazzo del Podestà a Treviso (RENUCCI 2006, p. 55).

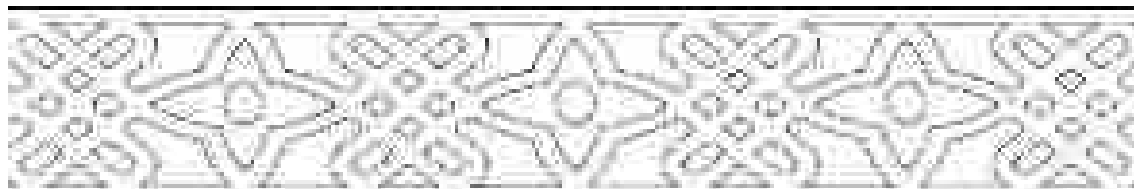
⁸¹⁰ COZZI 1989a, pp. 118-122.

⁸¹¹ Siena. *La Fabbrica del Santa Maria della Scala* 1986, tav. XV.

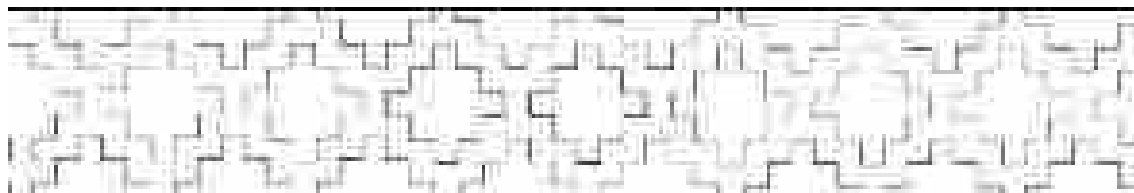
⁸¹² TERNI DE GREGORY 1981b, p. 52; *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco a Milano* 2006, pp. 32-34.



5- Decorazione tra le più complesse, costituita da nodi alternati a figure quadrilobe nere su campo rosso, presente unicamente nel soffitto di palazzo Caiselli a Udine [cat. 19]. Un esempio del tutto simile si osserva nella chiesa di San Lorenzo a Vacile (Spilimbergo, Pn) datata al XV secolo⁸¹³.



6- Decorazione di tipo geometrico a losanghe rosse e azzurre, presente nei nuclei conservati nel Museo civico d'Arte di Pordenone [cat. 1-2] e nel soffitto ancora in opera di palazzo Ricchieri [cat. 10]. Un motivo decorativo utilizzato anche per le cornici degli affreschi di palazzo Ricchieri (inizi del XV secolo) con scene allegoriche e cavalleresche⁸¹⁴.



⁸¹³ PELLIZZONI 1999-00, p. 82.

⁸¹⁴ COZZI 1976, pp. 60-67; FURLAN 1987a, p. 211; FURLAN 1996a, p. 177; FURLAN 1996b, p. 39; PELLIZZONI 1999-00, p. 172; DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 16; COZZI 2006, p. 33-34 e 44.

La decorazione presente nelle cantinelle potrebbe avere, secondo quanto ipotizzato da Maria Nosella e poi da Chiara Guerzi⁸¹⁵, valenza di ‘firma’ della bottega realizzatrice. Se una parziale conferma può arrivare dal caso dei soffitti Vanni degli Onesti [cat. 6] e Moises [cat. 5], entrambi a Udine e, come detto, ascrivibili alla stessa bottega - assieme a quelli Moretti di Venzone [cat. 3] e Bront di Cividale [cat. 4], dei quali però non si sono conservati i listelli - e dove le cantinelle presentano il medesimo motivo ornamentale, tuttavia le diverse tipologie decorative presenti nei soffitti friulani trovano, come visto, corrispondenza anche in altri ambiti territoriali. Se è probabile, quindi, che una bottega impieghi sempre lo stesso motivo nella dipintura delle cantinelle - proprio perché queste venivano realizzate in serie e mediante l’uso di mascherine - sembra tuttavia da escludere la possibilità che si tratti di «un *pattern* utilizzato solo ed esclusivamente all’interno di un’unica bottega»⁸¹⁶.

⁸¹⁵ NOSELLA 1988-1989, p. 77; GUERZI 2008, p. 41.

⁸¹⁶ GUERZI 2008, p. 41. L’uso di «*pattern* e di una tecnica tipo *stencil*» nella realizzazione di cantinelle è stata osservata anche da POLDI 2008, p. 87.

8. Cornici

Le cornici⁸¹⁷ sono listelli con funzione decorativa e di raccordo tra elementi diversi, posti lungo il margine superiore delle travi ‘di banchina’ e ‘rompitrattra’, nella linea di appoggio dei travetti a queste ortogonali, costituiti, in ambito friulano, sempre da un unico elemento sagomato avente sezione a forma di trapezio rettangolo.

8.1. Supporto ligneo, preparazione, pigmenti e tecnica pittorica

Come per le cantinelle, le cornici sono sempre realizzate in legno di abete e la dipintura eseguita direttamente sulla superficie del supporto, dopo che questo era stato levigato e impermeabilizzato con colla di origine animale. Anche in questo caso il procedimento seguito era di tipo seriale e la decorazione avveniva sempre prima della loro posa e tramite l'uso di mascherine. Se, come detto, in ambito friulano la cornice è costituita da un unico elemento, in altre aree geografiche (Provenza e Genova per esempio) - spesso però associata a solai privi di decorazione pittorica - può avere, invece, forme più o meno elaborate costituite dall'unione di «elementi principali (in genere tavole), di modanature applicate e di elementi coprigiunto (in genere listelli)»⁸¹⁸. Associate a soffitti con pettenelle e cantinelle sono invece, per esempio, le cornici composite di Casa Zitti (Bs) e quelle intagliate presenti nei palazzi Colleoni e della Mercanzia a Brescia⁸¹⁹.

⁸¹⁷ «Item expendit pro petenellis et curnixii ac cantinellis pictis», G.B. della Porta, s.v «petenel(la)», in DELLA PORTA, *Voci e cose del passato in Friuli 1919-1940*, pp. 569-570. Il documento originale non è stato reperito.

⁸¹⁸ Le cornici del soffitto di Casa Zitti sono «formate dalla congiunzione di una cornice superiore più aggettante e stondata, dipinta a fasce bicolore, con una cornice inferiore rettangolare dipinta a fuso e perle» (COLONNELLO 2004, p. 120). Per le cornici intagliate d'area bresciana si veda BERNARDI & AL. 2009, pp. 141-142.

⁸¹⁹ BONFADINI 2005, pp. 26-36.

8.2. Messa in opera

A differenza di pettenelle e cantinelle che, come visto, in Friuli erano applicate al soffitto esclusivamente tramite sistemi a incastro, le cornici venivano invece fissate alle travi ‘di banchina’ e alle ‘rompitratte’ con chiodi, avendo cura che la base maggiore del trapezio si trovasse a contatto con queste ultime mentre l’altezza fosse aderente ai travetti. La base minore era posta sempre sopra il lato obliquo, così che entrambe le facce fossero visibili all’osservatore: essendo quasi sempre dipinte in serie con motivi decorativi ripetitivi.

8.3. Motivi decorativi

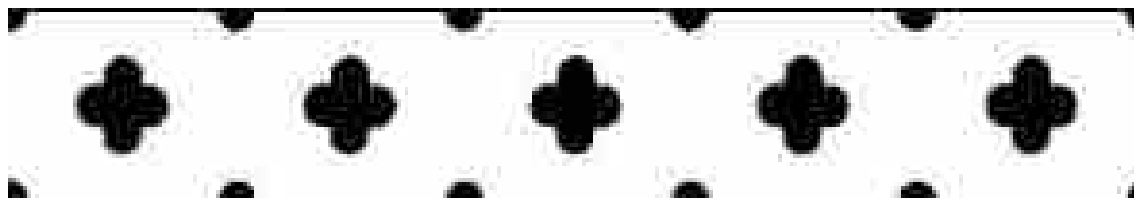
Grazie alla loro particolare forma trapezoidale - che lasciava a vista due lati, il primo perpendicolare al soffitto e il secondo obliquo - le cornici permettevano di realizzare una doppia ornamentazione pittorica a sviluppo lineare: simile a quella utilizzata per le cantinelle - da cui viene ripreso tuttavia solo il tipo a fascia sinuosa a stretti meandri - ma articolata su due registri sovrapposti e costituita dall’accostamento di due differenti tipologie decorative che possono essere costituite da:

1- una serie continua di motivi quadrilobati neri su campo bianco. Decoro che si ritrova per esempio a separazione degli episodi mariani nella parete sinistra della Chiesa di Sant’Antonio Abate a San Daniele del Friuli (Ud)⁸²⁰ dell’inizio del XV secolo e - sempre dello stesso ambito cronologico - nella Chiesa di San Nicolò a Coccau di Tarvisio (Ud)⁸²¹ oppure nella *Madonna col Bambino, donatore e angeli* di pittore trevigiano datata al 1430 circa⁸²²;

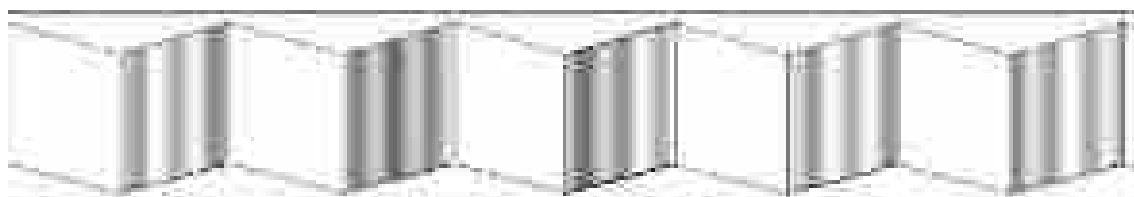
⁸²⁰ BERGAMINI 1990, p. 337; FURLAN 1996b, p. 39; PELLIZZONI 1999-00, p. 30.

⁸²¹ MARCHETTI 1958, pp. 13-16; *Affreschi del Friuli* 1973, pp. 108-109; BERGAMINI 1990, pp. 404-406; PELLIZZONI 1999-00, p. 30.

⁸²² Affresco staccato da una parete di un edificio (non più esistente) che in origine faceva parte dell’ospizio dei Battuti di Conegliano (Tv), oggi conservato nel Museo civico del Castello (COZZI 1989a, p. 114).



2- una sequenza di scaglioni alternati di bianco e di rosso su fondo nero; motivo utilizzato nella tarsia lignea, come nel caso del dossale, un frammento del coro della basilica di Sant’Ambrogio a Milano (ora nel Museo delle Arti Decorative al Castello Sforzesco), realizzato tra il 1469 e il 1471 da tre maestri milanesi: Lorenzo di Origgio, Giacomo da Torre e Giacomo del Maino⁸²³;

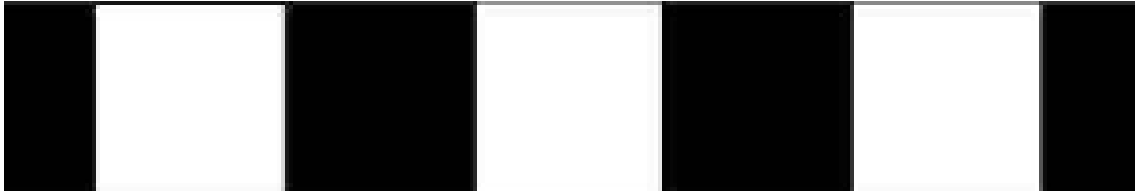


3- un nastro bianco, a fascia sinuosa a stretti meandri, su fondo nero e con le anse riempite alternativamente di rosso e blu, lo stesso utilizzato anche nel decoro delle cantinelle;

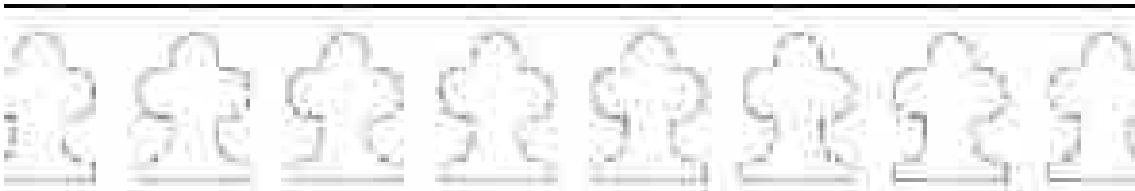


⁸²³ *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco a Milano* 2006, pp. 34-36.

4- una serie di scacchi bianchi e neri;



5- una decorazione costituita dal ripetersi in senso lineare di un elemento rosso su fondo bianco che riprende la forma, semplificandola, dell'ermellino araldico;



6- ripetizione di un motivo di tipo architettonico costituito dall'alternanza di foglie lisce grigie in primo e secondo piano, con gli apici rivolti verso l'alto, e compreso tra due linee rosse, secondo una soluzione molto simile a quella che si può osservare nella chiesa parrocchiale di San Martino a Topogliano (Ud)⁸²⁴. In altri ambiti geografici si può osservare, per esempio, nella dipintura delle cornici del soffitto ligneo in un palazzo bresciano datato tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo⁸²⁵ e in quello della sala Greca nel Museo di San Marco a Firenze⁸²⁶.

⁸²⁴ TAVANO 1971, pp. 88-89; FURLAN 1987b, pp. 163-166; BERGAMINI 1990, p. 398; PELLIZZONI 1999-00, p. 124.

⁸²⁵ BONFADINI 2005, p. 128.

⁸²⁶ MARCOLONGO 2005, p. 219.



7- motivo costituito da elementi verticali di colore grigio con margini rilevati bianchi e neri. Simulano una modanatura di tipo architettonico a baccelli che si ritrova anche nella decorazione di mobili e ceramiche. In ambito friulano una decorazione del tutto simile ricorre nella chiesa di Pignano di Ragogna (Ud), datata al 1502 e attribuita a Gianfrancesco da Tolmezzo⁸²⁷.



Come detto, questi motivi decorativi erano realizzati sulle due facce a vista delle cornici e che, in Friuli, ricorrono associati secondo le seguenti combinazioni:

- serie continua di motivi quadrilobati neri su campo bianco con la sequenza di scaglioni alternati di bianco e di rosso su fondo nero. La soluzione con motivi quadrilobati posti sul registro superiore e scaglioni su quello inferiore è presente nei soffitti udinesi di palazzo Moises [cat. 5] e Beltrame A [cat. 20] e della sala capitolare del convento di San Giorgio di Polcenigo (Pn) [cat. 25]. L'inverso ricorre unicamente nel soffitto cividalese di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13].

⁸²⁷ BERGAMINI 1988, pp. 487-488; BERGAMINI 1990, p. 303; FURLAN 1991, p. 11; PELLIZZONI 1999-00, p. 124.

- Fascia sinuosa a stretti meandri associata alla sequenza di scaglioni. In quest'ordine è presente nelle cornici di palazzo Stringher [cat. 30] e Boiani A [cat. 26] di Cividale e di palazzo Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56]. La soluzione opposta si osserva invece nei soffitti cividalesi di palazzo della Torre e di Manzano Cudicio.

- Scacchi bianchi e neri ricorrono associati con la sequenza di scaglioni nel soffitto di palazzo de Puppi a Cividale [cat. 17].

- La decorazione a ermellino araldico assieme alla serie di scacchi bianchi e neri è presente nel soffitto di palazzo Caiselli a Udine [cat. 19] e con serie continua di motivi quadrilobati neri su campo bianco, nel soffitto di palazzo Ricchieri a Pordenone [cat. 10].

- Infine, la riproduzione di un elemento scultoreo costituito, nel registro superiore, dalla ripetizione di foglie grigie sovrapposte compreso tra due linee rosse e, in quello inferiore, da un motivo a baccelli sempre di colore grigio si può osservare nei soffitti di palazzo Giacomelli [cat. 66-67] e del castello di sotto a Strassoldo (Ud) [cat. 61-64], dove ricorre anche lungo la campata, e di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60].

PARTE IV

Catalogo

9.1. Premessa

I soffitti qui considerati furono realizzati a partire dai primi decenni del XV secolo fino alla metà del successivo. Molti provengono da dimore appartenute a famiglie importanti e influenti - Boiani [cat. 26, 32], ministeriali del patriarca, de Portis [cat. 23, 35, 57-58], de Nordis [cat. 22, 48], di Manzano [cat. 24], Andriotti [cat. 38-39, 54-56], Valvasone [cat. 41-45], Strassoldo [cat. 61-65] - che spesso decidono di abbellire i propri palazzi con più soffitti dipinti e in momenti diversi, a volte aggiornandoli alle nuove esigenze dettate dai cambiamenti del gusto. Si tratta di famiglie che possedevano le risorse necessarie per intraprendere opere che sicuramente non erano alla portata di tutti e che spesso rappresentavano anche un veicolo di ascesa e affermazione sociale, soprattutto nel caso di cicli interamente composti da stemmi, nei quali, infatti, venivano dichiarati i rapporti di alleanza con altre famiglie nobili. Un'esigenza che non verrà più sentita nel momento in cui la posizione sociale risulterà ormai affermata. Nei soffitti di palazzo Boiani, infatti, non troviamo nessuno stemma, così come in quelli cinquecenteschi nel palazzo cividalese de Portis (soffitti B e C) e in quelli udinesi di palazzo Andriotti, dove sono presenti solo pochi stemmi ripetuti e la cui funzione è quella di celebrare un matrimonio.

Se tra i committenti compaiono personalità di spicco, anche tra gli artefici emergono figure di rilievo: conosciute - come Antonio Baietto e la sua bottega [cat. 3-6] - oppure non ancora identificate, ma che mostrano assoluta perizia e modi aggiornati - come nel caso dei palazzi Boiani (soffitto B) e de Portis (soffitto B) - lontani quindi da un'idea secondo la quale la decorazione dei soffitti lignei in Friuli sia stata affidata a una pittura per lo più di tipo artigiano.

Ciò che emerge è anche lo stato attuale in cui versano i soffitti: spesso in precarie condizioni di conservazione, altre volte oggetto di un restauro improprio o addirittura di

ridipintura. Molti sono stati smontati, smembrati e le pettenelle esitate anche singolarmente. Nel corso della ricerca, per esempio, sono state ritrovate alcune tavolette che in origine decoravano un ambiente di palazzo de Portis (soffitto C) [cat. 57] - una parte del quale è conservata tuttora a Cividale - in una collezione a Pordenone [cat. 58]. Di seguito si analizzerà il fenomeno dei soffitti lignei friulani esaminando ogni ciclo. Le schede sono state ordinate per tipologie iconografiche e in senso cronologico: prima i cicli più antichi, a scene narrative e isolate e a singole figure, poi quelli a carattere araldico, infine i soffitti che ai ritratti alternano stemmi e decorazioni, prima floreali poi a trofei, vasi ornamentali e grottesche.

Le misure sono espresse in centimetri (precede la base) e sono riferite a tutti gli esemplari del medesimo ciclo; le differenze significative (> 1 cm) sono state segnalate.

9.2. Indice dei soffitti

Cicli con scene narrative

- 01 Pordenone, già 'Osteria del Moro', collezione Banca popolare FriulAdria p. 300
02 Pordenone, già in un palazzo di via Vittorio Emanuele, Museo civico d'Arte p. 303

Cicli con scene isolate

- 03 Venzone (Ud), già palazzo Moretti, collezioni Moretti e Forgiarini p. 306
04 Cividale del Friuli (Ud), già casa Bront, collezioni Bront (A, B) e Rossi (A) p. 310
05 Udine, palazzo de Brandis (già Moises) p. 313
06 Udine, già palazzo Vanni degli Onesti (A, B), collezione privata p. 320
07 Cividale del Friuli (Ud), provenienza sconosciuta, collezione Fontana (A) p. 324
08 Cividale del Friuli (Ud), provenienza sconosciuta, collezione privata p. 327
09 Friuli, Museo Etnografico di Udine p. 328

Cicli con figure animate isolate

- 10 Pordenone, palazzo Ricchieri p. 330
11 Pordenone, palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza p. 332
12 Cividale del Friuli (Ud), collezione Santini (A) p. 335
13 Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Nordis Fontana p. 340
14 Cividale del Friuli (Ud), palazzo Formentini di Cusano p. 343
15 Udine, palazzo Manin p. 345
16 Friuli, collezione Santini (B) p. 347

Cicli a carattere araldico

- 17 Cividale del Friuli (Ud), casa de Puppi p. 348
18 Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Claricini Dornpacher p. 350
19 Udine, palazzo Caiselli p. 353
20 Udine, casa Beltrame (A) p. 355
21 Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Brandis p. 357
22 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Nordis (A), Museo di palazzo de Nordis p. 359
23 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Portis (A), collezione Rossi (B) p. 361
24 Cividale del Friuli (Ud), palazzo di Manzano Cudicio p. 363

Cicli con ritratti e figure animate

- 25 Polcengo (Pn), convento di San Giacomo p. 365

Cicli con ritratti, stemmi e decorazioni

- 26 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo Boiani (A), collezione privata p. 370
- 27 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo Strassoldo-Chiasottis, collezione Rossi (C) p. 374
- 28 Udine, casa Beltrame (B) p. 376
- 29 Udine, casa Beltrame (C) p. 378
- 30 Cividale del Friuli (Ud), palazzo Pisenti Stringher p. 380
- 31 Cividale del Friuli (Ud), palazzo della Torre (A, B) p. 384
- 32 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo Boiani (B), collezione privata p. 387
- 33 Cividale del Friuli (Ud), collezione Santini (C) p. 391
- 34 Cividale del Friuli (Ud), collezione privata p. 393
- 35 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Portis (B), collezione privata p. 395
- 36 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo Modena De Sabbata, collezione privata p. 397
- 37 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo Maseri, collezione privata p. 400
- 38 Udine, palazzo Andriotti (A) p. 403
- 39 Udine, palazzo Andriotti (B) p. 405
- 40 Colloredo di Montalbano (Ud), già castello, collezione privata p. 408
- 41 Valvasone (Pn), castello (A) p. 409
- 42 Valvasone (Pn), castello (B) p. 411
- 43 Valvasone (Pn), castello (C) p. 412
- 44 Valvasone (Pn), castello (D) p. 414
- 45 Valvasone (Pn), castello (E) p. 416
- 46 Venzone (Ud), già palazzo Marzona, Museo Etnografico di Udine p. 418
- 47 Venzone (Ud), già palazzo Mistruzzi, collezione Fondazione Crup p. 420
- 48 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Nordis (B), Museo di palazzo de Nordis p. 422
- 49 Cividale del Friuli (Ud), già villa suburbana a Gagliano, collezioni private p. 425
- 50 Udine, palazzo Mantica (già Filittini) p. 428

Cicli con decorazioni fitomorfe

- 51 Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Nordis Fontana, collezione Fontana (B) p. 430
- 52 Cividale del Friuli (Ud), collezione Fontana (C) p. 431
- 53 Udine, casa Cavazzini (A) p. 432

Cicli con stemmi e decorazioni

54	Udine, palazzo Andriotti (C)	p. 434
55	Udine, palazzo Andriotti (D)	p. 436
56	Udine, palazzo Andriotti (E)	p. 438
57	Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Portis (C), collezione Costantini	p. 440
58	Cividale del Friuli (Ud), già palazzo de Portis (C), collezione Santini (D)	p. 442
59	Udine, casa Cavazzini (B)	p. 444
60	Udine, edificio nel complesso Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'	p. 446
61	Strassoldo (Ud), castello di sotto (A)	p. 449
62	Strassoldo (Ud), castello di sotto (B)	p. 452
63	Strassoldo (Ud), castello di sotto (C)	p. 453
64	Strassoldo (Ud), castello di sotto (D)	p. 454
65	Strassoldo (Ud), castello di sotto (E)	p. 455
66	Udine, palazzo Giacomelli (già Codroipo) (A)	p. 457
67	Udine, palazzo Giacomelli (già Codroipo) (B)	p. 459

9.3. Schede

Scheda n. 1

Provenienza: Pordenone, da un ambiente dell'antica 'Osteria del Moro'
Collocazione: Pordenone, Museo civico d'Arte, collezione Banca popolare FriulAdria
Pettenele: abete; 30x20; scene a carattere narrativo
Cantinnelle: abete; tipologia 6
Cornici: -
Fine del XIV secolo - inizi del successivo

Il soffitto, non più in opera, è costituito da novantatré pettenelle dipinte a tempera su legno di abete che misurano in media 30x20 cm e con spessore di 3 cm. Fanno eccezione quattro tavolette di dimensioni più piccole e di forma quadrata, forse perché collocate alle estremità del soffitto⁸²⁸. Il ciclo fa parte della collezione d'arte della Banca popolare FriulAdria ed è attualmente esposto al Museo civico di Pordenone. Il soffitto, decorato con scene a carattere narrativo, proviene da un ambiente al piano terra dell'antica 'Osteria del Moro', che - prima della divisione seicentesca - era parte di un edificio contiguo al più famoso palazzo Ricchieri di Pordenone. Le cantinnelle che si conservano presentano una decorazione di tipo geometrico a losanghe rosse e azzurre, lo stesso motivo utilizzato anche per le cornici degli affreschi di palazzo Ricchieri (inizi del XV secolo) con scene allegoriche e cavalleresche⁸²⁹.

Le pettenelle vennero recuperate negli anni 1970-72 durante i lavori di ristrutturazione dello stabile, fino ad allora occultate dalla più tarda copertura ad incanniccato⁸³⁰. In base ad affinità sia stilistiche che iconografiche, queste pettenelle furono prodotte molto probabilmente dalla stessa bottega di pittori responsabile

⁸²⁸ GUERZI 2008, p. 40.

⁸²⁹ COZZI 1976, pp. 60-67; FURLAN 1987a, p. 211; FURLAN 1996a, p. 177; FURLAN 1996b, p. 39; PELLIZZONI 1999-00, p. 172; DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 16; COZZI 2006, p. 33-34 e 44.

⁸³⁰ GUERZI 2002, p. 125.

dell'esecuzione di un altro gruppo di tavolette recuperate da un palazzo in corso Vittorio Emanuele a Pordenone e conservate anch'esse presso il Museo civico della città⁸³¹.

Entrambe queste imprese decorative andrebbero cronologicamente collocate tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, ipotesi supportata dalla tipologia dell'abbigliamento dei personaggi che, seppur sommariamente descritto, lascia intravedere i dettagli alla moda, quali «gli ampi manicotti dagli orli mossi da contorni arrotondati, o le giubbe con calzamaglia dei cavalieri»⁸³². Il soggetto della decorazione è costituito dalla materia cortese-cavalleresca: Enrica Cozzi aveva notato come «chiari indizi scenici paiono rimandare a contesti letterari»⁸³³ e successivamente come «dal punto di vista iconografico, rimane la sensazione precisa che alle spalle dell'impresa di abbellimento policromo di tali soffitti lignei ci debba essere la volontà di illustrare uno o più testi letterari»⁸³⁴.

Ipotesi ripresa da Chiara Guerzi secondo la quale «le immagini ad una prima analisi sembrano rappresentare la narrazione di una vicenda d'amore-morte tra un cavaliere ed una regina»⁸³⁵ e che suggerisce come «non è difficile pensare che la bottega responsabile della realizzazione dei due soffitti pordenonesi avesse a disposizione, per la trasposizione della *historia* sulle cantinelle, manoscritti miniati corredati da una illustrazione molto dettagliata e precisa, come appunto quella che contraddistingueva i romanzi cavallereschi, opere di cui tutte le biblioteche signorili erano più o meno provviste»⁸³⁶.

Nel soffitto compare infatti, tra le altre, l'illustrazione della favola ovidiana di Piramo e Tisbe⁸³⁷, storia narrata da Ovidio⁸³⁸ (**fig. 71 - fig. 92** a pp. 217-219) e rielaborata nel XII secolo dalla lirica cortese d'ispirazione classica e che risulta molto

⁸³¹ COZZI 1996a, p. 81; COZZI 1999, p. 123.

⁸³² COZZI 1999, p. 81. Gilberto Ganzer (GANZER 2000, p. 37), considerando la ridotta gamma cromatica - dove prevalgono i colori cupi - ma soprattutto l'esecuzione veloce delle figure, li giudica tardotrecenteschi mentre Chiara Guerzi (GUERZI 2002, p. 131; GUERZI 2008, p. 45), riprendendo le considerazioni sul tipo di abbigliamento, ma considerando il tipo di maniche - frappate - li colloca all'interno del primo decennio del XV secolo e, comunque, non oltre il secondo⁸³².

⁸³³ COZZI 1996a, p. 81.

⁸³⁴ COZZI 1999, p. 124. Dello stesso avviso Gilberto Ganzer (GANZER 2000, p. 37) che giudica i cicli pordenonesi come «forse legati al genio combinatorio tra la storia di Tristano e Lancillotto».

⁸³⁵ GUERZI 2002, p. 126.

⁸³⁶ GUERZI 2008, p. 44.

⁸³⁷ La prima a riconoscere la fonte è stata Maria Nosella, NOSELLA 1993, p. 111, nota 10.

⁸³⁸ *Metamorfosi*, IV, 55-166.

diffuso anche nell'iconografia profana di soggetto simbolico-allegorico e d'argomento amoroso⁸³⁹. Nel soffitto vengono illustrati altri episodi, come la lotta contro un drago (**fig. 58** e **fig. 59** a p. 215) oppure la caccia alla Cerva bianca⁸⁴⁰ (**fig. 61** e **fig. 67** a p. 216): si comprende quindi come il racconto illustrato sia composto da spunti narrativi diversi⁸⁴¹, ispirati alla tematica cortese, secondo una consuetudine che, tra le fine del Trecento e il secolo successivo, trovava una delle sue maggiori espressioni nella decorazione di arazzi e di cofanetti eburnei.

L'ambientazione delle scene si svolge quasi sempre all'aperto - su un prato con alcuni alberelli sullo sfondo - e in cui talvolta sono presenti alcuni elementi funzionali al racconto, quali piccoli edifici (**fig. 57** a p. 215; **fig. 64**, **fig. 65** e **fig. 67** a p. 216; **fig. 80** a p. 218), torri, padiglioni (**fig. 74 - fig. 76** a p. 217) e fontane (**fig. 78**, **fig. 81**, **fig. 83**, **fig. 84** a p. 218).

Bibliografia

CANTARUTTI 1983; NOSELLA 1988-89; CASADIO & TIOZZO 1991, p. 400; NOSELLA 1993, pp. 107-110; COZZI 1996a; FURLAN 1996a, nota 12 a p. 193; COZZI 1999, pp. 123-124; GANZER 2000, p. 34 e 37; GUERZI 2002; COZZI 2006, pp. 65-69; BATTAGLIA RICCI 2008; FRANCESCUTTI 2008, pp. 76-78; GANZER 2008a; GUERZI 2008; *Le favolose historie di palazzo Ricchieri* 2008, pp. 93-104; POLDI 2008; AURIGEMMA 2011, pp. 359-360; FRATTA 2013c, pp. 100-101.

⁸³⁹ NOSELLA 1993, p. 111, nota 10; GUERZI 2002, pp. 129-130.

⁸⁴⁰ Vero e proprio topos narrativo: si veda CIGADA 1965; DONÀ 1997; DONÀ 1998.

⁸⁴¹ Un tentativo di riconoscere e ricostruire il discorso narrativo affidato alle pettenelle è stato affrontato da Lucia Battaglia Ricci (BATTAGLIA RICCI 2008, pp. 51-65).

Scheda n. 2

Provenienza: Pordenone, da un palazzo in corso Vittorio Emanuele
Collocazione: Pordenone, Museo civico d'Arte
Pettenelle: abete; 36x18; scene a carattere narrativo
Cantinelle: abete; tipologia 6
Cornici: -
Fine del XIV secolo - inizi del successivo

Il soffitto è costituito da ottantadue pettenelle dipinte a tempera su legno di abete di cm 36x18, il cui recupero è avvenuto negli anni Settanta in un palazzo in corso Vittorio Emanuele⁸⁴². Queste pettenelle furono prodotte molto probabilmente dalla stessa bottega responsabile dell'esecuzione di un altro gruppo di tavolette provienti da un ambiente al piano terra dell'antica 'Osteria del Moro' e conservate anch'esse presso il Museo civico della città (si veda quanto detto alla scheda precedente)⁸⁴³. Il momento della realizzazione andrebbe collocato, in base anche alla tipologia degli abiti, tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Le cantinelle che si conservano presentano una decorazione di tipo geometrico a losanghe rosse e azzurre, lo stesso motivo utilizzato anche per le cornici degli affreschi di palazzo Ricchieri (inizi del XV secolo) con scene allegoriche e cavalleresche⁸⁴⁴.

Nel soffitto viene messa in opera l'illustrazione di un romanzo di difficile interpretazione. Ai fini dell'identificazione del soggetto, tuttavia, soccorrono due tavolette nelle quali è possibile leggere la iniziale «T», allusiva molto probabilmente a Tristano⁸⁴⁵. Nella prima l'iniziale è facilmente leggibile ed è posta su una bandiera di una imbarcazione, nella seconda compare, con il trattino di sinistra parzialmente cancellato, su uno scudo imbracciato da un personaggio maschile che sta per salire su una barca⁸⁴⁶.

⁸⁴² COZZI 1996a, p. 79. Per quanto riguarda queste pettenelle si veda in particolare NOSELLA 1988-89, COZZI 1996a, COZZI 1999, GUERZI 2002, COZZI 2006, pp. 65-69; BATTAGLIA RICCI 2008 e GUERZI 2008.

⁸⁴³ COZZI 1996a, p. 81; COZZI 1999, p. 123.

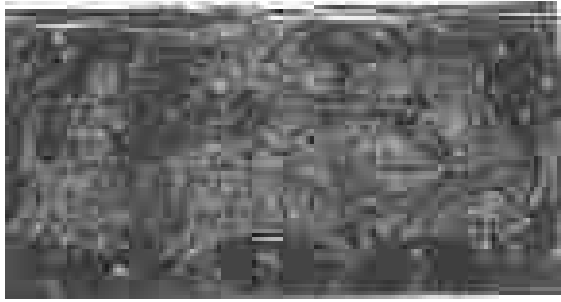
⁸⁴⁴ COZZI 1976, pp. 60-67; FURLAN 1987a, p. 211; FURLAN 1996a, p. 177; FURLAN 1996b, p. 39; PELLIZZONI 1999-00, p. 172; DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 16; COZZI 2006, p. 33-34 e 44.

⁸⁴⁵ COZZI 2006, p. 67.

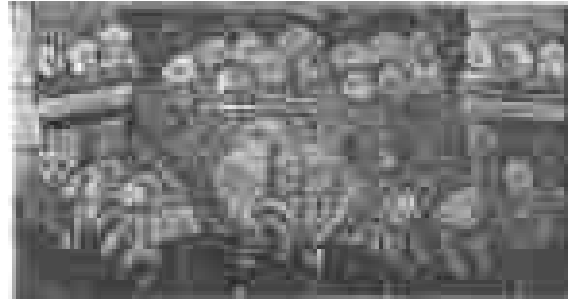
⁸⁴⁶ COZZI 2006, p. 67.

Bibliografia

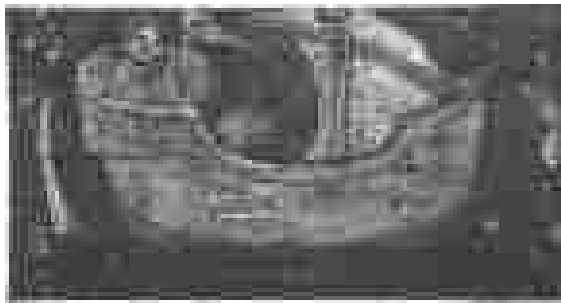
NOSELLA 1988-89; NOSELLA 1993, pp. 107-110; COZZI 1996a; COZZI 1996b, pp. 117-118; COZZI 1999, pp. 123-124; GANZER 2000, p. 37; BERGAMINI 2001, p. 90; GUERZI 2002, p. 131; BERGAMINI 2004, p. 84; ZANICHELLI 2005, pp. 32-33; COZZI 2006, pp. 65-69; GANZER 2008a; GUERZI 2008, pp. 41-42; *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri* 2008, pp. 105-123; POLDI 2008; FRATTA 2013c, pp. 100-101.



Scena di battaglia.



Torneo.



Viaggio in mare.



Riposo dopo lo sbarco.



Cavaliere e creatura fantastica a cavallo.



Cavaliere presenta alla regina la sua preda.



Scena di caccia.



Cavaliere lotta contro un drago.

Scheda n. 3

Provenienza: Venzone (Ud), palazzo Moretti
Collocazione: Venzone (Ud), collezioni Moretti e Forgiarini
Pettenelle: abete, 39x20; scene isolate e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo decennio del XV secolo

Si tratta di un nucleo di circa quaranta tavolette⁸⁴⁷ in legno di abete - con misure di cm 39x20 e spessore 2 - che in origine decorava un ambiente di palazzo Moretti a Venzone. Per la maggior parte è conservato ancora nel medesimo edificio, seppur smontato, tranne due pettenelle, recentemente rintracciate in altra collezione privata a Venzone (Forgiarini). Le pettenelle sono caratterizzate da una rigorosa organizzazione dello spazio, resa possibile grazie alla scelta di alleggerire le scene che qui, a differenza di quelle di Pordenone, ruotano attorno ad uno o al massimo due protagonisti. In questo modo le figure possono essere più grandi ed è possibile concentrarsi maggiormente sui particolari che qui assumono un valore primario: se, infatti, i romanzi di ambito cavalleresco erano stati guida nella decorazione dei soffitti pordenonesi per l'illustrazione di un racconto, ora si traducono in un repertorio dal quale estrapolare singole scene per raffigurare gli svaghi prediletti alla fine del Medioevo. Nelle pettenelle che è stato possibile visionare sono presenti, infatti, scene di caccia e cortesie, con incontri d'amore e piccoli concerti campestri (**fig. 134** a p. 232): dal punto di vista compositivo, iconografico, stilistico e soprattutto dall'esame del *ductus* pittorico, la realizzazione di questo ciclo può essere ragionevolmente assegnata alla bottega di Antonio Baietto. Quest'ultimo, in particolare, risulta essere attivo a Venzone tra il 1410 e il 1420 circa, impegnato nella decorazione a fresco della cappella del Gonfalone del duomo. La realizzazione delle pettenelle andrebbe ragionevolmente collocata verso la fine del secondo decennio del Quattrocento⁸⁴⁸: si tratta di un ciclo che - rispetto a quelli

⁸⁴⁷ Comunicazione orale avuta dal restauratore Roberto Forgiarini (Venzone). Non è stato possibile accedere direttamente all'intero ciclo. Alcune pettenelle (quindici) sono state pubblicate in CICERI 1976. Si veda anche NOSELLA 1988-89; NOSELLA 1993; BERGAMINI 2004.

⁸⁴⁸ La datazione agli anni venti del Quattrocento trova una parziale conferma anche da uno stemma presente nelle pettenelle. Secondo Luigi Ciceri, che ha avuto la possibilità di vedere l'intero ciclo, vi

udinesi di palazzo Moises [cat. 5] e Vanni degli Onesti [cat. 6], attribuibili alla stessa bottega - costituisce i primi passi, la fase iniziale e sperimentale, dell'attività della bottega. Queste pettenelle presentano, infatti, una costruzione che è più incerta, meno precisa e che stilisticamente è più vicina alle tavolette realizzate per casa Bront a Cividale [cat. 4] (attribuite alla stessa bottega) e in cui alcune scene si ripetono in modo identico (**fig. 214** e **fig. 215** a p. 253).

Bibliografia

CICERI 1976; BERGAMINI 1986, pp. 49- 50; NOSELLA 1988-89, pp. 180-193; NOSELLA 1993, pp. 107-110; COZZI 1996a, p. 81; GUERZI 2002, p. 131; BERGAMINI 2004, pp. 83-84; COZZI 2006, p. 68; GUERZI 2008, p. 45; FRATTA 2013c, pp. 101-105; ZERBINATTI 2013, p. 184.

sarebbero anche tre stemmi, uno dei quali sarebbe di un certo «Bonaquist fiol di Jacum Franish 1421», (CICERI 1976, p. 27).



Due figure, una maschile e una femminile, a cavallo.



Figure maschili a cavallo.



Due figure maschili di cui una coronata, la seconda sembra attendere l'arrivo della dama coronata raffigurata nella pettenella successiva.



Due figure, una maschile e una femminile a cavallo, quest'ultima coronata.



Araldi a cavallo.



Scena di caccia.



Scena di caccia.



Scena di caccia.



Scena di caccia.



Cacciatrice che sale a cavallo.



Lotta contro un leone.



Lotta contro un leone.



Cacciatore recupera una preda portata dal cane.



Scena cortese.



Scena cortese.

Scheda n. 4

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), casa Bront
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezioni Bront (A, B) e Rossi (A)
Pettenele: abete; 39x18; scene isolate e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Terzo decennio del XV secolo

Questo ciclo ornava il soffitto di un ambiente di casa Bront in piazza Paolo Diacono (già 'della Fontana') a Cividale del Friuli. Attualmente risulta smembrato in tre collezioni diverse (una conta quattro pettenelle, le altre sette ognuna) e di queste soltanto un nucleo è tuttora conservato, sia pur smontato, nel luogo originario. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 39x18 cm con uno spessore di circa 2,3 cm. La decorazione è realizzata a tempera su fondo trattato soltanto con colla. Le tavolette sono conservate discretamente, anche se alcune presentano forti abrasioni nella dipintura e pesanti ritocchi. Sono raffigurate scene di carattere venatorio e cortese incorniciate da due alberelli ai lati: non è stato possibile ricostruire la sequenza originale delle scene in quanto le tavolette furono smontate senza essere poi numerate. In due pettenelle è riconoscibile una caccia all'orso (nella prima un cavaliere è colto nell'atto di colpire l'animale con una lancia, nella seconda si assiste al trasporto della bestia uccisa sul dorso del cavallo; **fig. 210 - fig. 211** a p. 253), in altre due un cavaliere che lotta contro un leone (**fig. 212 - fig. 213** a p. 253). Non solo cavalieri, ma anche personaggi femminili sono protagonisti di scene venatorie: in tre pettenelle sono raffigurate altrettante dame - caratterizzate da abiti sempre diversi, circostanza che induce a pensare non si tratti dello stesso personaggio - impegnate in diverse fasi della caccia con il falcone. Nella prima una fanciulla a cavallo sostiene con la mano destra, protetta da un guanto, un falco; nella seconda è raffigurato il momento nel quale il rapace sta per ghermire la preda - un piccolo uccello - inseguita da un cane; l'ultima segna il momento conclusivo - o iniziale, difficile dirlo - dell'azione: la protagonista è colta nel momento di montare a cavallo, al fianco porta una scarsella da caccia, il falco è fermo sull'arcione della sella. Anche in altre quattro pettenelle i protagonisti - due figure femminili e due maschili, una per tavoletta - sono rappresentati a cavallo. Nelle

ultime due sono invece descritti piccoli concerti campestri: nel primo un suonatore di viella, nel secondo un giovane con liuto è accompagnato da una dama con arpa. Concludono il ciclo cinque pettenelle in cui ricorrono due stemmi che non è stato possibile riconoscere: il primo - «d'argento alla croce accompagnata nei due cantoni superiori da due stelle di otto raggi il tutto di rosso»⁸⁴⁹ - si ripete su tre tavolette mentre in due compare un'insegna con le iniziali «M» e «S» che potrebbe corrispondere o a un simbolo di tabellionato oppure far riferimento a una confraternita. Gli stemmi sono inseriti in scudi appuntati e occupano tutta la porzione centrale della tavoletta mentre ai lati la decorazione è completata da eleganti e sottili racemi vegetali e da quattro fiori - probabilmente rose - di colore alternato, rosso e bianco (**fig. 238** a p. 256). Il soffitto è stilisticamente collocabile nel terzo decennio del XV secolo. In base a considerazioni iconografiche - dal punto di vista compositivo, infatti, non solo attingono al medesimo repertorio di immagini, ma alcune scene si ripetono addirittura in modo pressoché identico - e, soprattutto, dall'esame del *ductus* pittorico, sono attribuibili alla medesima bottega che realizzò i cicli Vanni degli Onesti [cat. 6] e Moises [cat. 5] di Udine e Moretti [cat. 3] di Venzone, quindi alla cerchia dei Baietto. Se finora l'attività del pittore e della sua bottega era documentata a Udine e Venzone, la sua presenza potrebbe essere ragionevolmente attestata anche a Cividale. Nei registri dei camerari della città si fa infatti riferimento a un «Antonio pittore», chiamato nella seconda metà del 1422 a dipingere l'insegna della Repubblica di Venezia⁸⁵⁰: potrebbe trattarsi di Antonio Baietto, che già nel 1420 aveva realizzato un analogo soggetto (un «san Marco») per il comune di Udine⁸⁵¹.

Bibliografia

BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124; BONESSA 2013, p. 166; FRATTA 2013b, pp. 137-138; FRATTA 2013c, pp. 101-105; MARTIN 2013, pp. 169-172; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 115; ZERBINATTI 2013, pp. 186-187.

⁸⁴⁹ BONESSA 2013, p. 166.

⁸⁵⁰ BCC, AMC, G06-04, Cameraria 1421-1431, ff. XLVIIIv-Lv (*post* 10.XI.1422).

⁸⁵¹ JOPPI 1894, p. 10. Nel 1421 è inoltre impegnato assieme al pittore Antonio di Leonardo nella realizzazione delle «figure di santa Maria e di san Marco e di due armi da farsi sotto la loggia grande del comune di Udine» (JOPPI 1894, pp. 10-11).



Stemma su scudo appuntato.



Scena di caccia con il falco.



Stemma su scudo 'appuntato'.



Figura maschile a cavallo.



Cacciatrice che sale a cavallo.



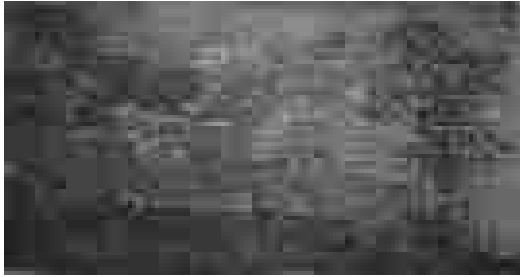
Suonatore di viola.



Dama a cavallo.



Dama a cavallo.



Cavaliere lotta contro un leone.



Cavaliere lotta contro un leone.



Caccia all'orso.



Ritorno da una caccia all'orso.



Suonatori di liuto e arpa.



Figura machile a cavallo.



Cacciatrice con falco.

Scheda n. 5

Provenienza: Udine, palazzo de Brandis (già Moises)
Collocazione: ricomposto
Pettenelle: abete; 40x28; scene isolate e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 1 - registro inf. tipologia 2
1435 circa

Si tratta di un nucleo⁸⁵² composto da ventotto pettenelle, oggi in una collezione privata, non più *in situ* ma ricomposto nella seconda metà del Novecento in un edificio adiacente a quello originario. Le cantinelle sono dipinte con una decorazione fitomorfa a foglie di quercia, bianche e rosse, raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo nero, con una serie di otto puntini allineati lungo la nervatura delle foglie e altri tre disposti a triangolo a riempimento degli spazi di risulta tra una foglia e l'altra. Le pettenelle, dipinte a tempera direttamente sul supporto preparato solo con una stesura di colla, sono state oggetto in anni recenti di un intervento piuttosto pesante: più che di un restauro si è trattato di un rifacimento che ne ha compromesso in parte la corretta lettura. Nella decorazione del soffitto di possono identificare tre temi principali: scene di caccia (in dieci pettenelle), esercizi di combattimento (in sette), scene cortesi quali incontri tra una dama e un cavaliere (in cinque) e piccoli concerti campestri (in due). Le scene venatorie hanno quasi sempre per protagoniste una dama: in tre pettenelle si possono seguire le diverse fasi di una caccia al cinghiale, in una il recupero di una preda catturata da un falco, in altre tre una caccia a un cervo. Nelle scene di gioco guerresco incontriamo soggetti che sono analoghi a quelli presenti nelle illustrazioni del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi da Premariacco⁸⁵³: non solo la costruzione delle scene ma anche le posizioni e i gesti degli armati sono ripresi puntualmente. L'attribuzione della committenza si basa sull'esame delle pettenelle nelle quali, in quattro esemplari, si ripete il medesimo scudo araldico: una ruota di sperone a sei punte, stemma antico dei

⁸⁵² Alcune pettenelle sono state pubblicate in NOSELLA 1988-89; NOSELLA 1993; *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri* 2008; *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia* 2008.

⁸⁵³ Si veda MALIPIERO 2006.

Moises⁸⁵⁴, la cui forma (simile alla stella a sei punte) probabilmente ricorda le origini ebraiche della famiglia. Se dalla genealogia della famiglia⁸⁵⁵ risulta come Moises, figlio del capostipite Ottilio, sia il primo esponente a stabilirsi a Udine (nel 1388), da un altro documento è possibile affermare come i Moises abitassero in borgo Gemona almeno dal 1406⁸⁵⁶. Dallo stesso emerge un altro dato significativo: se in genere la famiglia viene indicata come proveniente da Villaco in Carinzia e di probabile origine ebraica⁸⁵⁷ in questo caso Moises viene indicato come «Tuscum». Una possibile spiegazione potrebbe dipendere dagli stretti rapporti di parentela con i Vanni degli Onesti, famiglia di origine toscana, e la scelta, da questi rapporti forse condizionata, di eleggere a propria residenza un palazzo in una zona nella quale già risiedevano molti toscani⁸⁵⁸. Elementi che potrebbero aver contribuito a favorire la traslazione dell'indicazione di appartenenza geografica dalla moglie di Moises, Girarda (nata Vanni), a tutto il nucleo familiare. Nei casi dei soffitti Vanni degli Onesti e Moises è quindi possibile ricondurre le committenze a uno stesso ambito. Il soffitto Moises [cat. 5] può essere datato al 1435-1436 in base all'atto (6 febbraio 1435) con il quale Candido Moises affida al venzonese Stefano Scarnaz (o Scarniz) il compito di edificare la propria abitazione⁸⁵⁹, che va identificata con una porzione dell'attuale palazzo de Brandis in piazzetta Palladio a Udine, giacché le pettenelle dovevano essere necessariamente poste in opera contestualmente alla realizzazione strutturale del solaio. Fra i testimoni dell'atto compare «Nicolao pictore filio Thomasini Baetti», fratello del più famoso Antonio⁸⁶⁰, presenza che difficilmente può essere casuale, ma che suggerisce invece la possibilità che questo artista fosse stato coinvolto nella realizzazione della parte decorativa del palazzo. Ipotesi che è sostenuta anche da considerazioni iconografiche e, soprattutto, dall'esame del *ductus* pittorico: il soffitto è perciò attribuibile alla medesima bottega che realizzò i cicli Vanni degli Onesti di Udine [cat. 6], Moretti [cat. 3] di Venzone e Bront [cat. 4] a Cividale, quindi alla cerchia dei Baietto.

⁸⁵⁴ DEL TORSO *Stemmario*, f. 2296^r.

⁸⁵⁵ BCU, fondo del Torso, *Genealogie*, Moisesso.

⁸⁵⁶ ASU, Arch. confraternita dei Calzolari, b. 33.72, Libro rosso P.S.T. 425 (1357-1510), III, f. 42^r.

⁸⁵⁷ BCU, fondo del Torso, *Genealogie*, Moisesso; «Moisè de Viglaco», *Carte friulane del Quattrocento* 2001, p. 211.

⁸⁵⁸ TILATTI 2010, pp. 13-14.

⁸⁵⁹ ASU, ANA, 5181, III, 1435, cc. 15^{r-v} (notaio Antonio Fabris).

⁸⁶⁰ P. CASADIO, s.v. «Baietto (Baietti) Antonio», in *Nuovo Liruti* 2009, I, pp. 357-359.

Bibliografia

NOSELLA 1988-89, pp. 174-179; NOSELLA 1993, pp. 107-110; GANZER 2008a, pp. 98-99 e 102; GANZER 2008b, pp. 19-20; FRATTA 2013c, pp. 101-105; ZERBINATTI 2013, pp. 185-186.



Stemma Moises sorretto da una coppia di orsi.



Caccia al cinghiale.



Riposo dopo la caccia al cinghiale.



Ritorno dalla caccia al cinghiale.



Caccia con falco.



Recupero della preda cacciata dal falco.



Dama che toglie l'elmo al cavaliere.



Dama.



Giovane che offre un frutto (?) ad una dama.



Giovane che offre (o ha ricevuto?) un calice ad una dama.



Dama.



Suonatore di strumento a fiato e suonatrice di organo portativo.



Suonatore di ribeca e suonatrice di liuto.



Stemma Moises sorretto da una coppia di orsi.



Stemma Moises sorretto da una coppia di orsi.



Dama che abbraccia (?) un orso aggredito da un cane.



Combattimento con spada e boccoliere.



Combattimento con lancia, spada e boccoliere.



Combattimento con spada e boccoliere.



Combattimento con spada e boccoliere.



Combattimento con spada e boccoliere.



Combattimento con spada e boccoliere.



Combattimento con lance.



Dama con cane corrente.



Dama con corno e spiedo da caccia con tre cani.



Balestriere che insegue una leonessa.



Caccia al cervo.



Stemma Moises sorretto da una coppia di orsi, rifacimento secolo XX.

Scheda n. 6

Provenienza: Udine, palazzo Vanni degli Onesti (proprietà Puppini)
Collocazione: Udine, collezione Puppini
Pettenelle: abete; 40x28; scene isolate e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: -
1437 circa

Il nucleo, proviente da palazzo Vanni degli Onesti in via Mercatovecchio a Udine, è costituito da novantotto pettenelle in legno di abete (con dimensioni di 40÷41 cm di base e 27÷28 cm di altezza) ed era distribuito su due piani: cinquantacinque appartenevano al primo, quarantatré al secondo⁸⁶¹. La decorazione è realizzata a tempera su fondo trattato soltanto con colla mentre le cantinelle sono dipinte con una decorazione fitomorfa a foglie di quercia, bianche e rosse, raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo nero, con una serie di otto puntini allineati lungo la nervatura delle foglie e altri tre disposti a triangolo a riempimento degli spazi di risulta tra una foglia e l'altra (**fig. 101** a p. 222). I soffitti, occultati da interventi successivi, vennero scoperti agli inizi degli anni novanta del Novecento nel corso di interventi di restauro⁸⁶². Le iconografie sono assai varie: oltre ad esseri fantastici (**fig. 200 - fig. 203** a p. 251; **fig. 268** e **fig. 269** a p. 261), compaiono numerose scene con figure umane, singole o in coppia. Protagonisti di queste ultime sono cavalieri e armigeri occidentali e orientali, che compaiono in quasi metà delle pettenelle (**fig. 164 - fig. 199** a pp. 245-250), artigiani impiegati in diverse attività legate all'arte della lana (**fig. 207 - fig. 209** a p. 252), scene cortesi e piccoli concerti campestri (**fig. 133** a p. 231). La committenza è stata individuata grazie all'esame degli stemmi presenti nelle pettenelle: infatti, si ripete

⁸⁶¹ Queste pettenelle sono state parzialmente esposte nella mostra *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e Dolfin* (Passariano (Codroipo, UD), Villa Manin, 28 set. 1996 - 6 gen. 1997). Alcune sono state pubblicate in: *In domo habitationis* 1996, pp. 24, 106, 144, 153; COZZI 1999, p. 126; *Castel Roncolo* 2000, pp. 414, 642, 643, 645, 651, 652, 654, 655, 657-661, 663-666; *Imperatori e condottieri* 2000; BERGAMINI 2001, pp. 90-91; BERGAMINI 2004, pp. 77-78 e 83; *Le favolose storie di Palazzo Ricchieri* 2008, pp. 14, 15; *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia* 2008, p. 148; *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008, p. 38; *I Toscani nel Patriarcato* 2010, pp. 128, 129, 131.

⁸⁶² D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 127.

più volte l'arma della famiglia Vanni degli Onesti: d'azzurro alla testa di bue d'oro con le corna d'argento⁸⁶³ (**fig. 190** a p. 249).

In base a considerazioni stilistiche, che investono soprattutto la tipologia degli abiti, è possibile ipotizzare come l'impresa decorativa dei soffitti sia stata realizzata tra il secondo e il quinto decennio del Quattrocento⁸⁶⁴, mentre dall'analisi degli armamenti difensivi è possibile circoscriverne ulteriormente l'ambito cronologico tra il terzo e il quarto decennio del XV secolo. Un altro elemento, citato in una fonte documentaria, aiuta a restringerne ancora l'arco temporale, fissando il 1437 quale termine ultimo entro il quale vennero realizzati i soffitti. A quest'anno risale infatti l'inventario, redatto in seguito alla morte di Filippo Vanni degli Onesti a tutela dei figli minori, nel quale - nel magazzino presente nell'abitazione di Mercatovecchio - sono ricordate 167 cantinelle in legno di abete che il notaio specifica «non depictas» e, alla voce precedente, se ne trovano 1150 che, prive di alcuna specificazione, si suppone essere dipinte. La menzione di un numero così elevato di cantinelle fa pensare che ci si trovi in presenza dei resti di un cantiere: i listelli dipinti potrebbero essere stati recuperati dal precedente soffitto, mentre quelli non dipinti potrebbero essere avanzati dalla posa del nuovo⁸⁶⁵. Che proprio in quegli anni l'abitazione fosse stata oggetto di importanti lavori si deduce anche dal fatto che il 9 ottobre di quello stesso anno, al momento di dettare le sue ultime volontà, Filippo si trovava «in domo habitationis domine Nide, uxoris relicte olim ser Francisci Lumarint et in camera cubiculari ubi languebat infrascriptus testator»⁸⁶⁶: non nella sua dimora ed «è quindi probabile che nel corso dei lavori la famiglia si sia trasferita in quella abitazione e che, alla conclusione degli stessi, Filippo, ormai gravemente malato, abbia preferito rimanervi»⁸⁶⁷. Per quanto riguarda la realizzazione delle pettenelle, questa va assegnata, in base a considerazioni iconografiche, stilistiche e al *ductus* pittorico, alla bottega di Antonio Baietto. Nei lineamenti di alcuni personaggi rappresentati nelle pettenelle si possono cogliere, infatti, stringenti affinità con alcuni

⁸⁶³ DEL TORSO *Stemmario*, f. 3938^v.

⁸⁶⁴ D'ARCANO GRATTONI 1996, p. 15; COZZI 1999, p. 128; GUERZI 2008, p. 45; D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 130.

⁸⁶⁵ «Queste cantinelle non furono dipinte probabilmente perché o in esubero o non ancora messe in opera», D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 130. Maurizio d'Arcano Grattoni è stato il primo ad intuire la presenza di un cantiere e in base ad esso suggerire il 1437 quale termine ultimo per l'esecuzione dei soffitti e, quindi, della decorazione.

⁸⁶⁶ *Testamentum ser Philippi* 1437; riportato integralmente in TILATTI 1992, pp. 109-111.

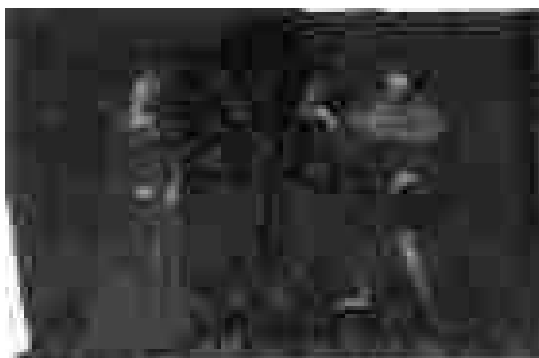
⁸⁶⁷ D'ARCANO GRATTONI 2010, p. 130.

volti presenti negli affreschi della cappella del Gonfalone del duomo di Venzone, realizzati tra il 1410 e il 1420 circa da Antonio Baietto (**fig. 111** e **fig. 112** a p. 225). Non solo, sia nella decorazione a fresco sia nelle pettenelle sono presenti una notevole quantità e varietà di strumenti musicali: tra questi colpisce in particolare la presenza di uno strumento musicale insolito, una viella dotata di un vistoso cavigliere ‘a falcetto’⁸⁶⁸ (**fig. 109**, **fig. 110** a p. 225). A sostegno di questa attribuzione sta anche il fatto che il padre Tomasino fosse di famiglia originaria di Siena e di professione armaiolo: elementi questi in linea con l’ipotesi - fondata sull’esame dei numerosi armamenti difensivi raffigurati nelle pettenelle - secondo cui l’autore doveva essere di origine toscana e consapevole dei contemporanei esiti dell’‘industria’ delle armi propri di quel territorio.

Bibliografia

D’ARCANO GRATTONI 1996c, p. 15; COZZI 1996a, p. 81; *In domo habitationis* 1996, pp. 24, 106, 144, 153; ANTONELLO 1998, p. 38; COZZI 1999, p. 124; *Castel Roncolo* 2000, pp. 414, 642, 643, 645, 651, 652, 654, 655, 657-661, 663-666; GANZER 2000, pp. 30-31 e 36-37; BERGAMINI 2001, pp. 90-91; GUERZI 2002, p. 131; BERGAMINI 2004, p. 83; COZZI 2006, p. 68; D’ARCANO GRATTONI 2008; GANZER 2008b, pp. 17-19; GUERZI 2008, p. 45; *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia* 2008, p. 148; *Testimonianze d’arte in Friuli* 2008, p. 38; FRATTA 2013a, pp. 177-180; FRATTA 2013c, pp. 101-105; ZERBINATTI 2013, pp. 187-190.

⁸⁶⁸ ZERBINATTI 2013, p. 188.



Dama e falconiere.



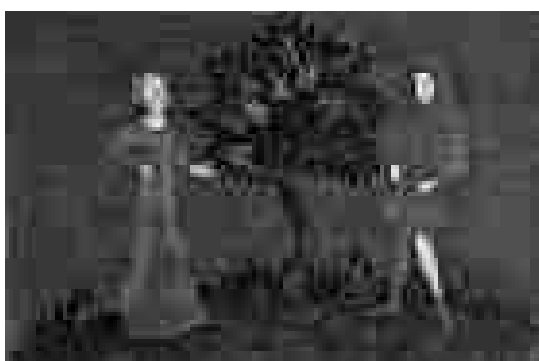
Scena di saluto.



Scena di corteggiamento.



Dama e gentiluomo a passeggio.



Scena di conversazione.



Scena di saluto.



Scena di conversazione.



Scena di conversazione con cane.

Scheda n. 7

Provenienza: sconosciuta
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Fontana (A)
Pettenelle: abete; 32x19; scene isolate e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Si tratta di undici pettenelle con scene isolate realizzate in legno di abete e che misurano mediamente 32x19 cm con uno spessore di circa 2,7 cm (**fig. 220 - fig. 231** a pp. 254-255). Due di esse attualmente sono montate tra le tavolette del ciclo al primo piano di palazzo de Nordis Fontana a Cividale [cat. 13], pure se furono molto probabilmente messe in opera in epoca successiva, probabilmente moderna (**fig. 220 e fig. 222** a p. 254). Nella stanza che le ospita, infatti, la copertura del soffitto è realizzata in pannelli di multistrato nobilitato, in sostituzione delle assi originali: è in occasione di questo intervento che, probabilmente, vennero inserite le due pettenelle. A questo ciclo va sicuramente assegnata, sulla base di considerazioni stilistiche, una terza pettenella, smontata (**fig. 224** a p. 255). Sono raffigurate scene di carattere cortese, realizzate a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla. In queste, come nel caso delle pettenelle di palazzo Vanni degli Onesti [cat. 6], dame e cavalieri s'incontrano all'aperto, sopra un prato erboso e al centro di una scena limitata ai lati da due alberelli. In due pettenelle sono rappresentate scene di corteggiamento che vedono, nella prima, i protagonisti incontrarsi nei pressi di un albero (**fig. 224** a p. 255) e, nella seconda, un giovane trattenere il braccio di una fanciulla per tirarla a sé, mentre questa si aggrappa a un albero nel tentativo, concreto o solo simulato, di resistergli (**fig. 222** a p. 254). Nella terza compare una coppia intenta a giocare a scacchi, motivo che compare anche in altre pettenelle sia di ambito friulano sia lombardo⁸⁶⁹ (**fig. 220** a p. 254). Lo sfondo, trattato uniformemente con la stesura di un colore rosso, ricorda le pettenelle udinesi già citate, pure se in queste ultime il colore scelto è di un tono meno acceso. Il carattere 'arcaico' della composizione e la presenza di spesse linee di contorno potrebbe indurre a

⁸⁶⁹ *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri* 2008, p. 44, figg. 12-13.

considerare il ciclo come primoquattrocentesco, ma l'esame degli abiti sposta la datazione alla seconda metà, se non alla fine, del XV secolo. Una datazione che trova ulteriore conferma dall'esame di un'altra pettenella, pure se molto deteriorata, nella quale è dipinto uno stemma (**fig. 223** a p. 254): lo scudo 'da torneo' su cui è posto conferma l'ipotesi cronologica, in quanto si tratta di una tipologia diffusa in ambito friulano in particolare tra il settimo e il nono decennio del Quattrocento. Lo stemma, la cui lettura è stata resa possibile solo grazie a immagini realizzate all'infrarosso, è composto da due ruote di sei raggi, rispettivamente poste nel capo e nella punta dello scudo collegate da una croce patente e in cui il campo probabilmente in origine era rosso: uno stemma molto simile alla 'ruota di Magonza', termine araldico usato per indicare il blasone dell'Elettore di Magonza, costituita da una ruota d'argento, con sei raggi, su fondo rosso.

A queste quattro tavolette ne vanno aggiunte altre sette, conservate nella medesima collezione, la cui lettura è però del tutto compromessa da uno strato di fuliggine che ne copre l'intera superficie. Foto realizzate all'infrarosso hanno rivelato come in esse siano rappresentate scene in linea con quelle presenti negli esemplari sopra considerati: in due sono rappresentati cavalieri a cavallo (**fig. 225** e **fig. 226** a p. 255) nelle altre scene di incontro e di soldati che, armati di lance, camminano a coppie (**fig. 227** e **fig. 229** a p. 255). Sempre a questo soffitto va assegnata un'altra pettenella rintracciata in una collezione privata cividalese (si veda la scheda seguente). Anche in questo caso, come già visto per i cicli della bottega di Antonio Baietto, si assiste all'evocazione di un mondo cortese e idealizzato, che potrebbe trovare la sua ragione dall'esigenza del committente di affermare un recente passaggio di ceto. Pure se l'identificazione della committenza non è sicura, è possibile comunque assegnarla ragionevolmente a un esponente dei de Nordis, giacché in questo palazzo si trovano le pettenelle, pure se smontate forse proprio a causa dell'incendio che le ha annerite. Una famiglia originaria di Treviso, trasferitasi in Friuli solo da poche generazioni con Nicolò, ricordato come fisico salariato della Comunità nel 1396 mentre il figlio Nordio sarà eletto prima cameraro - nel 1422 - e l'anno successivo consigliere⁸⁷⁰. Sarà uno dei figli di quest'ultimo, Beraldino o Berardino, che nel 1470 - proprio nel periodo in cui

⁸⁷⁰ GRION 1899 [1990], p. 318.

vennero probabilmente realizzate le pettenelle - ottenne dall'imperatore Federico III il titolo di conte⁸⁷¹.

Bibliografia

BENEDETTI 2013, p. 272; BONESSA 2013, p. 164; FRATTA 2013b, p. 140; MARTIN 2013, pp. 172-173; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 118.

⁸⁷¹ DEL TORSO *Genealogie*, de Nordis.

Scheda n. 8

Provenienza: sconosciuta
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata
Pettenelle: abete; 32x19; scene isolate
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Si tratta di una pettenella (**fig. 221** a p. 254), rintracciata presso un collezionista cividalese, che va ragionevolmente assegnata al nucleo oggi in collezione Fontana (A) [cat. 7]: un giovane uomo di profilo, in piedi su di un prato fiorito, è circondato da un lungo cartiglio su cui sta una massima affidata a un verso di otto sillabe scritto in francese «parlés de vous he non de moi», parlate di voi e non di me. Per la descrizione dell'intero ciclo si veda la scheda precedente.

Bibliografia

BENEDETTI 2013, p. 272; FRATTA 2013b, p. 140.

Scheda n. 9

Provenienza: Friuli
Collocazione: Udine, Museo Etnografico
Pettenelle: abete; 44x24; scene isolate
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Si tratta di quattro pettenelle con scene isolate realizzate in legno di abete che misurano in media 44x24 cm con uno spessore di circa 2,7 cm (**fig. 216 - fig. 219** a p. 254). Provenienti dalla collezione Ciceri e attualmente conservate presso il Museo Etnografico di Udine, non è nota quale fosse la collocazione originaria⁸⁷².

In due pettenelle altrettante figure femminili tengono nelle mani, e ne sono circondati, un lungo cartiglio dalla forma sinuosa in cui compare una scritta in caratteri gotici (**fig. 216** e **fig. 217** a p. 254). Pure se una risulta di difficile decifrazione in quanto molto rovinata (**fig. 216**), nell'altra è possibile leggere «la fin fa il tuto»⁸⁷³ (**fig. 217**), una frasi che si inserisce nella tradizione medievale dei motti e proverbi moralizzanti⁸⁷⁴.

Nelle altre due tavolette sono raffigurate scene: nella prima (**fig. 218**) un cinghiale viene azzannato alla zampa posteriore da un cane; nella seconda, caso unico in regione, è raffigurato un episodio biblico, il momento in cui Adamo e Eva, dopo aver preso coscienza della propria nudità, si coprono con foglie di fico (**fig. 219**).

In queste pettenelle non solo lo sfondo è trattato uniformemente con la stesura dello stesso colore - un rosso aranciato - usato per le tavolette cividalesi della collezione Fontana [cat. 7], ma viene ripresa anche la stessa organizzazione dello spazio, così come identico è il modo di dipingere gli alberi e il prato. I fili d'erba in primo piano sono resi con sottili linee verdi, il piano centrale è occupato da piantine con foglie verdi e un fiore rosso mentre quello di fondo è dipinto uniformemente di nero. Anche i

⁸⁷² Si veda MORETTI 2014, p. 423.

⁸⁷³ MORETTI 2014, p. 423.

⁸⁷⁴ Pure se in Friuli l'attestazione di pettenelle con iscrizioni risulta essere piuttosto rara, in altre aree geografiche l'utilizzo di un repertorio composto da motti o iscrizioni - «spesso di tono moraleggiante o con funzione apotropaica» - risulta essere più diffuso; si veda LAVRIANI 2008, p. 7; CESERANI ERMENTINI 1999, p. 184.

cartigli sono del tutto simili, così come l'esame della grafia sembrerebbe far pensare che i motti siano realizzati dalla stessa mano.

In base a queste considerazioni è possibile ipotizzare come queste quattro pettenelle siano state prodotte nello stesso periodo - seconda metà del XV secolo - e dalla stessa bottega che ha realizzato il nucleo ora in collezione Fontana [cat. 7].

Bibliografia

MORETTI 2014.

Scheda n. 10

Provenienza: Pordenone, palazzo Ricchieri
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; figure animate isolate
Cantinelle: abete; tipologia 6
Cornici: abete; registro sup. tipologia 1, registro inf. tipologia 5
Fine del XIV secolo - inizi del successivo

Si tratta del soffitto che orna una delle sale con affreschi gotici al primo piano di palazzo Ricchieri in corso Vittorio Emanuele a Pordenone. Delle pettenelle originali⁸⁷⁵ restano soltanto sette esemplari, le altre sono state rifatte durante gli interventi di restauro dell'edificio effettuati nel corso degli anni Sessanta del Novecento⁸⁷⁶. Strette analogie si riscontrano con il soffitto della loggia comunale, pure se anche in questo caso fu completamente rifatto durante i lavori di ristrutturazione compiuti nel 1928 dal restauratore Tiburzio Donadon⁸⁷⁷.

Le cantinelle sono dipinte con un decoro di tipo geometrico a losanghe rosse e azzurre - utilizzato anche nei nuclei conservati nel Museo civico d'Arte di Pordenone [cat. 1-2] - un motivo impiegato anche per le cornici degli affreschi con scene allegoriche e cavalleresche, presenti nello stesso ambiente e datati all'inizio del XV secolo⁸⁷⁸. Le cornici sono dipinte, nella fascia superiore, con una serie continua di motivi quadrilobati neri su campo bianco e, in quella inferiore, con una decorazione costituita dal ripetersi in senso lineare di un elemento rosso su fondo bianco che riprende la forma, semplificandola, dell'ermellino araldico.

Le pettenelle, in legno di abete, sono dipinte a tempera con una gamma coloristica caratterizzata dalla prevalenza dei gialli, rossi e marroni. Nelle tavolette sono raffigurati in modo ripetitivo e seriale elementi zoomorfi - draghi con i colli intrecciati e pappagalli affrontati o contrapposti - e fitomorfi stilizzati inseriti in un arco trilobo.

⁸⁷⁵ Riconoscibili grazie a una puntina da disegno messa per distinguerle da quelle completamente rifatte, COZZI 2006, nota 80 a p. 68.

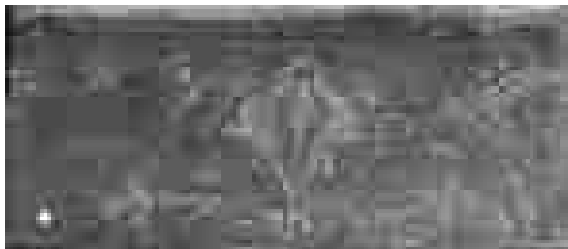
⁸⁷⁶ COZZI 2006, p. 65.

⁸⁷⁷ COZZI 2006, p. 65; CROSATO 2008, p. 68.

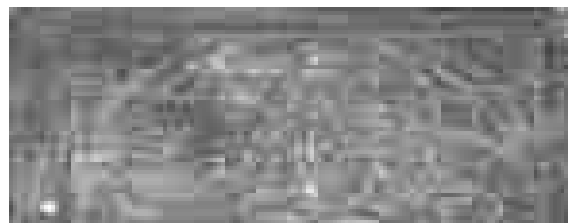
⁸⁷⁸ COZZI 1976, pp. 60-67; FURLAN 1987a, p. 211; FURLAN 1996a, p. 177; FURLAN 1996b, p. 39; PELLIZZONI 1999-00, p. 172; DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 16; COZZI 2006, p. 33-34 e 44.

Bibliografia

COZZI 2006, p. 65; CROSATO 2008, pp. 68-69; GUERZI 2008, pp. 36-37.



Pappagalli contrapposti.



Pappagalli affrontati.



Elemento fitomorfo.



Elemento fitomorfo.



Draghi con i colli intrecciati.

Scheda n. 11

Provenienza: Pordenone, palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 42x20; figure animate isolate
Cantinelle: -
Cornici: -
Prima metà del XV secolo

Il soffitto orna un ambiente del piano nobile di palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza in corso Vittorio Emanuele a Pordenone. Un edificio che in origine faceva parte della cosiddetta *insula Richeria*, un complesso immobiliare esteso e complesso di proprietà della famiglia Ricchieri tra la fine del Trecento e la seconda metà del Quattrocento⁸⁷⁹. L'orditura del soffitto è formata da travi poste su altre di 'banchina' - sorrette da semplici mensoline in pietra - e da 'rompitratta' su mensoloni lignei sagomati. Cantinelle e cornici non sono originali ma furono rifatte dal restauratore Tiburzio Donadon nel 1952 con una decorazione costituita da foglie di quercia realizzate a stampo⁸⁸⁰. Le pettenelle, in legno di abete, sono in buono stato di conservazione⁸⁸¹, dipinte a tempera, prive di preparazione sottostante, con una cromia giocata su toni gialli, rossi e marroni.

Nel soffitto si alternano quattro motivi: draghi, volatili, decori vegetali e nastri. I primi sono raffigurati in varie forme e posizioni, sempre comunque con atteggiamento aggressivo e minaccioso ed espresso soprattutto attraverso le fauci aperte. Un atteggiamento che si riscontra anche nella rappresentazione dei volatili, caratterizzati talvolta da zampe leonine oppure da terminazioni fitomorfe. Una soluzione quest'ultima che, nella rappresentazione di animali, si registra anche nel soffitto della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25].

Le decorazioni vegetali sono realizzate con semplici fiori a cinque petali, in genere raggruppati in coppie di tre, posti su un prato costituito da sottili fili d'erba e

⁸⁷⁹ Sulla famiglia e sulla suddivisione del patrimonio immobiliare si veda BRUNETTIN 2008.

⁸⁸⁰ CROSATO 2008, p. 69.

⁸⁸¹ Le pettenelle, infatti, rimasero nascoste fino alla prima metà del Novecento da una controsoffittatura che le ha protette da polvere e fuliggine, si veda CROSATO 2008, p. 69.

inseriti all'interno di una bifora ad archi trilobi e colonnine binate realizzata a stampo. Una soluzione simile a quella che si può osservare in una pettenella in collezione privata a Pordenone (cat. 12), dove l'intero spazio è decorato solo con un prato fiorito al di sotto di un'archeggiata dipinta, costituita da una sequenza di quattro archetti trilobi.

L'ultimo motivo è costituito da una decorazione formata da un nastro bianco, a fascia sinuosa a stretti meandri⁸⁸², su fondo nero e con le anse campite alternativamente di rosso e blu, lo stesso utilizzato per la dipintura di cantinelle e cornici [si veda a pp. 285-286 e 291].

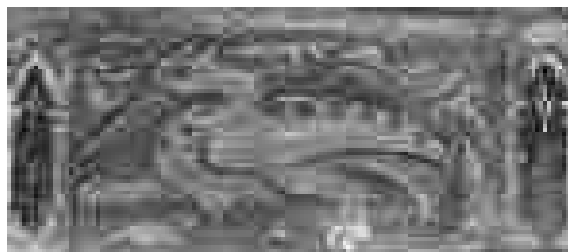
Bibliografia

FURLAN 1996a, p. 179; CROSATO 2008, pp. 68-72; GUERZI 2008, p. 38.

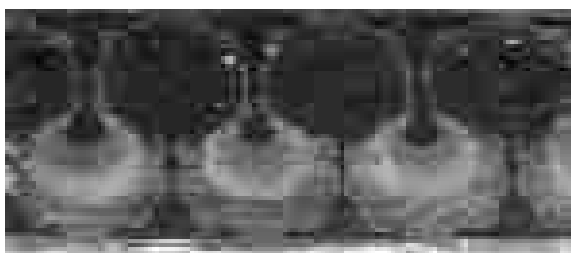
⁸⁸² CROSATO 2008, p. 71.



Drago.



Volatile.



Elemento a nastro.



Archeggiata.



Soffitto di palazzo Polacco Barbarich Scaramuzza.

Scheda n. 12

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud)
Collocazione: Pordenone, collezione Santini (A)
Pettenelle: castagno; 32x21; figure animate isolate
Cantinelle: -
Cornici: -
Prima metà del XV secolo

Si tratta di un nucleo costituito da sei pettenelle, proveniente probabilmente da Cividale del Friuli⁸⁸³, attualmente in collezione privata. Il soffitto è databile, sia per considerazioni iconografiche e stilistiche sia per caratteristiche tecniche, alla prima metà del Quattrocento. Non è stato possibile identificare il palazzo dal quale provengono le pettenelle, circostanza che avrebbe potuto portare elementi utili per individuarne la committenza che, in questo caso, non trova possibili indizi nemmeno nella decorazione, vista l'assenza di elementi araldici, piuttosto comuni nella produzione delle tavolette da soffitto. Le pettenelle hanno dimensioni variabili di 31,3÷32,5 cm, altezza di 20,3÷21 e spessore di 2÷2,3. Una pettenella presenta dimensioni minori, dovute probabilmente a una riduzione in opera⁸⁸⁴: circostanza che ha trovato una plausibile spiegazione nell'ipotesi che le tavolette siano state applicate a un soffitto trecentesco già esistente, operazione forse dovuta a un abbellimento - avvenuto in epoca successiva - di un soffitto costituito da travi di pezzatura in sorte e disposte ad intervalli non regolari. Se forma e dimensioni rientrano nella norma per questa tipologia di manufatti, la scelta della specie legnosa, il castagno, si discosta invece dalla consuetudine, costituita dall'uso di materiali meno pregiati e, soprattutto, di più facile e rapida lavorazione quali l'abete o, pure se con minore frequenza, pioppo e tiglio⁸⁸⁵. La dipintura è realizzata a tempera, per la maggior parte stesa direttamente sul supporto privo di preparazione ma impermeabilizzato probabilmente solo con un sottile strato di colla dopo essere stato levigato con una larga sgorbia, i cui segni sono perfettamente visibili a luce radente. Solo gli elementi principali della composizione, figure e fiori, sono state realizzate su

⁸⁸³ La provenienza cividalese è attestata dall'antiquario presso il quale le pettenelle furono acquistate.

⁸⁸⁴ Infatti il margine superiore mostra la consueta smussatura inclinata e così anche i due lati corti.

⁸⁸⁵ ARRIGHETTI 2013, p. 130; PERUSINI & FAVARO 2013, p. 120.

strato preparatorio, secondo una modalità operativa già riscontrata, per esempio, nel soffitto cividalese di casa Bront [cat. 4], risalente al terzo decennio del XV secolo, dove buona parte del supporto rimane a vista. La pittura è gestita su una gamma di colori piuttosto ridotta, con prevalenza di verdi, azzurri, grigi, bruni e rossi. Il registro cromatico risulta oggi nel suo complesso ancor più appiattito sia a causa dell'accumulo di polvere e fuliggine, sia per l'applicazione, in epoca moderna, di uno strato di vernice che ha notevolmente scurito l'insieme. Le figure principali della composizione sono delineate, come di consueto, mediante una spessa linea nera di contorno così da facilitarne la visione a distanza, tratto reso ancor più evidente dalle indagini all'infrarosso, dalle quali si evince l'assenza di disegno preparatorio e di segni di pentimento: tutti indizi che suggeriscono la presenza di un artefice capace. Sulla superficie di alcune tavolette è ancora possibile osservare lungo i quattro lati le linee incise utilizzate come guida per circoscrivere lo spazio da dipingere e le diagonali per centrarne il soggetto. La presenza di segni incisi lungo i lati corti va spiegata con la necessità di lasciare uno spazio sufficiente tra il campo destinato a essere decorato e la linea di taglio della pettenella: in quest'area non era necessario dipingere giacché al momento della posa in opera della tavoletta sarebbe stata opportunamente coperta da una cantinella, oggi non più presente, seguendo una prassi finora non documentata in ambito friulano ma che si riscontra spesso in area lombarda⁸⁸⁶. Ipotesi che trova conferma anche dai fori dei chiodi utilizzati per fissare le cantinelle alle pettenelle. Nelle pettenelle in esame è presente un'archeggiata dipinta, realizzata tramite l'uso di una mascherina e costituita da una sequenza di quattro archetti trilobi tra i quali si inserisce un motivo a traforo, che limita solo il margine superiore della tavoletta, lasciando 'aperti' i due lati corti che sarebbero stati 'chiusi' poi da due cantinelle. Nella prima pettenella l'intero spazio è decorato solo con un prato fiorito, unico protagonista della composizione secondo una soluzione che si ripete anche in una tavoletta d'ambito lombardo, parte di un nucleo anteriore alla metà del Quattrocento, ora conservato al Museo civico di Lodi⁸⁸⁷. Difficile giudicare il motivo di questa scelta, che in un ciclo a

⁸⁸⁶ Si vedano per esempio le tavolette cremasche attribuite alla bottega dei Bembo (COLOMBETTI 1996; AGLIO 2010a). Sempre con cantinelle ai lati ma nelle quali l'arco limita solo il margine superiore, come nel caso in esame, sono un gruppo di pettenelle cremonesi ora in collezione privata (VISIOLI 2003, pp. 6-7) e una cremasca (CESERANI ERMENI 1999, p. 175).

⁸⁸⁷ Si veda FARAONI 1998.

carattere narrativo potrebbe essere interpretata come una cesura del racconto. Pure se talvolta il fondale può essere esso stesso portatore di significato, come nel soffitto di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mantova), nel quale il melograno si ripete insistentemente⁸⁸⁸, nel caso in esame è tuttavia impossibile riconoscere il tipo di specie floreale e con esso l'eventuale messaggio. Nella tavoletta successiva è rappresentato un uomo d'arme di profilo che impugna con la mano sinistra uno scudo a mandorla scapezzato mentre con la destra regge un giavellotto, arma inastata da lancio, pronto per essere scagliato. Nella produzione di tavolette da soffitto, la raffigurazione di uomini in arme si riscontra in particolare nella prima metà del XV secolo, rivestendo un ruolo privilegiato per la rappresentazione degli ideali cortesi propri del mondo aristocratico cui i committenti molto spesso appartenevano o del quale desideravano partecipare. La pettenella nella quale è rappresentato un volto di profilo dai tratti maschili risulta invece di difficile interpretazione: sarebbe da escludere l'ipotesi di un ritratto celebrativo essendo praticamente assente ogni caratterizzazione. Nella quarta pettenella (**fig. 274** a p. 262) trova spazio una creatura fantastica di probabile ispirazione miniatoria, ibrido in questo caso costituito da un corpo di uccello con coda e grandi ali e in cui a una prima testa antropomorfa se ne innesta, su lungo collo crestato, un'altra con corna, teste entrambe caratterizzate da orecchie caprine. La rappresentazione di animali fantastici costituisce un motivo piuttosto comune nella decorazione di tavolette da soffitto: sia in cicli a carattere narrativo, si veda per esempio le pettenelle del Museo civico di Pordenone [cat. 1-2], sia in quelli a scene isolate (palazzi Vanni degli Onesti [cat. 6] e Manin [cat. 15] a Udine). Talvolta costituisce l'unico soggetto di interi soffitti, in particolare d'ambito lombardo, emiliano-romagnolo e francese⁸⁸⁹. Segue una tavoletta (**fig. 271** a p. 261) con una balena semi-emersa dall'acqua, interessante in quanto la fauna acquatica costituisce un motivo non comune nella decorazione di pettenelle. Nella tavoletta in esame la balena è in parte sovrastata da una sorta di lungo tentacolo squamato che potrebbe essere interpretato come una specie di mostro marino serpentiforme contro il quale il cetaceo sta lottando. Potrebbe tuttavia trattarsi di una parte anatomica dello stesso cetaceo raffigurata per scarsa informazione: la fauna ittica, infatti, perché meno conosciuta, sia nella descrizione - tanto in opere di scienze naturali

⁸⁸⁸ AGLIO 2013, p. 17 nt. 23.

⁸⁸⁹ AGLIO 2013; CAPITANIO 2009; BOURIN 2011.

che in quelle con finalità edificanti⁸⁹⁰ - sia nelle sue rappresentazioni iconografiche, si prestava a un maggior numero di alterazioni e fraintendimenti⁸⁹¹, talvolta tanto gravi da far assumere alla balena addirittura due zampe, persino nei luoghi dove la sua presenza è più familiare⁸⁹². L'ultima tavoletta (**fig. 358** a p. 274) presenta la scritta «domino» costruita utilizzando un alfabeto misto, con alcuni caratteri propri delle scritture umanistiche, tanto maiuscoli che minuscoli (si veda a p. 212). Resta difficile sia formulare un'ipotesi circa il suo significato, dovendo molto probabilmente essere stata in origine affiancata da altre tavolette fino a costituire una frase, sia stabilire l'ambito per il quale era stata pensata. Potrebbe forse riferirsi a un contesto ecclesiastico, vista anche la compresenza di almeno una pettenella a carattere ammonitivo tratta dal repertorio dei bestiari e di una con un animale fantastico, entrambe tipologie che talvolta si trovano anche in ambienti a destinazione religiosa come nel caso del soffitto della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25]. Pure se poche sono le pettenelle superstiti, è evidente tuttavia l'eterogeneità nella scelta dei soggetti che animano il soffitto in esame. Infatti, presupponendo un'iterazione tipologica degli *unica* pervenuti, a scene reali avrebbero fatto da contrappunto figure fantastiche, esotiche, teste, scritte, secondo una modalità che ricorre non solo in altri soffitti lignei policromi ma anche nella decorazione parietale ad affresco⁸⁹³, testimoni del gusto tipico del tardo gotico per la contrapposizione tra naturale e meraviglioso.

Bibliografia

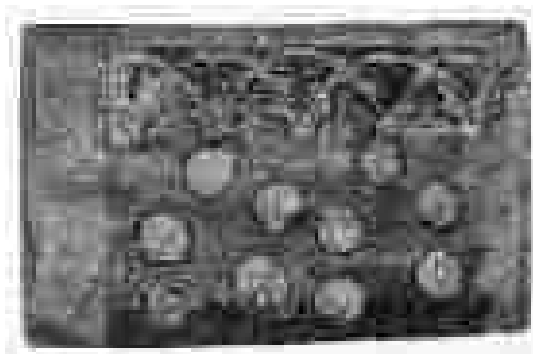
FRATTA 2013b, pp. 136-137; FRATTA 2014.

⁸⁹⁰ Si vedano, a titolo di esempio: ALBERTUS MAGNUS, *De animalibus libri XXVI*, Münster 1916; THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, Berlin/New York 1973.

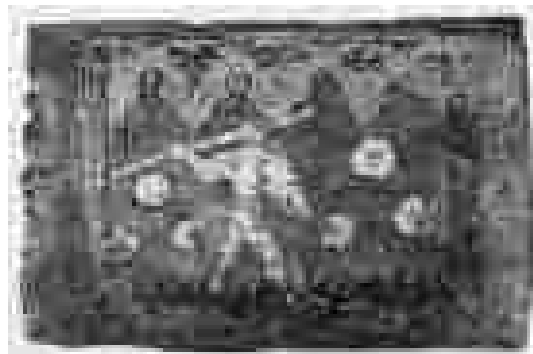
⁸⁹¹ ZUG TUCCI, *Il mondo medievale* cit., pp. 330-332.

⁸⁹² Copenhagen, Arnamagnæanske Institut, AM 673a 4°, *Icelandic Physiologus*, f. 5^v; Oxford, Merton College Library, ms. 249, *Bestiaire of Philippe de Thaon*, f. 8^r.

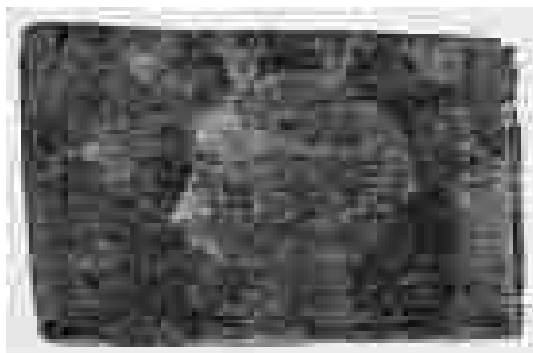
⁸⁹³ Si veda, per esempio, il caso della dimora dei Brittoni (o Bertoni) a Treviso; COZZI 1999, pp. 120-121.



Prato fiorito.



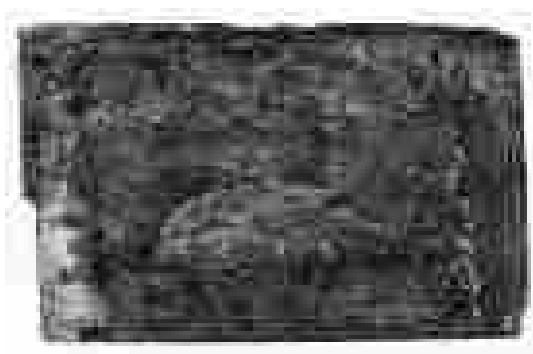
Uomo d'arme.



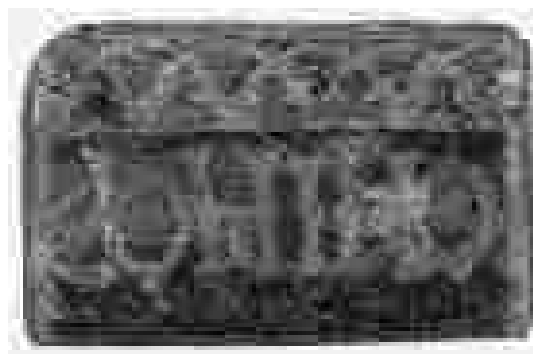
Testa maschile di profilo.



Animale fantastico.



Balena.



Iscrizione «domino».

Scheda n. 13

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Nordis Fontana
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 36x18,5; figure animate isolate e decorazioni
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 1
Seconda metà del XV secolo

Si tratta di due soffitti posti al primo e al secondo piano di palazzo de Nordis Fontana in corso Mazzini (già 'contrada del Fieno') a Cividale del Friuli. Realizzati simultaneamente e secondo la medesima tipologia decorativa, sono tuttora in opera, tranne per alcune pettenelle smontate. In parte del soffitto le tavolette - forse perché troppo danneggiate - sono state sostituite, quasi sicuramente in epoca moderna, con pettenelle dipinte con la stessa decorazione presente in alcuni degli esemplari originali e costituita da una serie di cinque archi trilobi sostenuti da colonne. L'orditura di entrambi i soffitti, posti a un'altezza di 323 cm, comprende travi di 13x16,5 cm a distanza di 36 cm, con rompitratta di 20x31 cm sorrette da mensoloni sagomati e intagliati. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 36x18,5 cm con uno spessore di circa 2,3 cm, sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione e probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla. Le cantinelle presentano una decorazione fitomorfa a foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali; le cornici sono costituite da un motivo a scaglioni bianco-rossi su fondo nero nella parte superiore e da motivi quadrilobati neri su fondo bianco in quella inferiore. La committenza è da attribuire ai nobili de Nordis: l'edificio fu infatti residenza della linea secondogenita della famiglia e a quest'ultima fa riferimento uno dei due stemmi presenti nel soffitto al primo piano (**fig. 254** a p. 259) mentre il secondo - troncato, al primo di rosso al secondo d'argento incappato di rosso (**fig. 243** a p. 257) - è da attribuire alla famiglia Formentini (**fig. 244** a p. 257)⁸⁹⁴.

⁸⁹⁴ Pur non comparando nei repertori araldici d'ambito friulano, il suo riconoscimento è stato possibile grazie all'esame di un breve brano genealogico della famiglia Boiani dove compare lo stesso stemma presente nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana: nella partitura destra di quello di 'unione matrimoniale' tra Federico Boiani (fratello di Eustachio) e Stella Formentini di Cusano (Cividale del

Le pettenelle sono dipinte con figure e decorazioni, queste ultime di tipo sia floreale sia geometrico e realizzate mediante l'uso di mascherine. Nelle pettenelle con figure lo spazio è circoscritto da un arco trilobo (quello centrale inflesso) - simile al tipo utilizzato nelle tavolette cividalesi di palazzo de Nordis (ora museo; soffitto A) [cat. 22] e Formentini di Cusano [cat. 14] e in quelle di palazzo Manin [cat. 15] a Udine - realizzato tramite l'uso di una 'mascherina', seguendo quindi la stessa tecnica utilizzata per le decorazioni. All'interno dell'arco è posta una singola figura - quasi sempre un uomo o una donna, in pochi casi un animale (**fig. 245 - fig. 252** a p. 258) - sempre diversa e disegnata a mano libera, mentre lo spazio esterno è occupato da elementi vegetali su fondo rosso: una soluzione che si può riscontrare anche in pettenelle provenienti da altri ambiti - fra cui Crema, Brescia e Salò⁸⁹⁵ - e nelle quali compaiono iconografie del tutto simili. A differenza di quanto accade nel caso delle pettenelle di palazzo de Claricini Dornpacher [cat. 18] o del primo soffitto de Nordis [cat. 22], entrambi a Cividale, l'utilizzo di elementi architettonici qui non ha solo lo scopo di circoscrivere lo spazio dipinto, ma quello di offrire una quinta scenica, dalla quale i personaggi sembrano a volte affacciarsi e in altre toccare l'arco con una mano. Figure sempre diverse emergono da un fondo scuro - tranne in un caso: azzurro (**fig. 247** a p. 258); secondo una soluzione che si può osservare anche nel ciclo Formentini di Cusano [cat. 14] - e sono caratterizzate, per la maggior parte, da una monocromia giocata su toni bruni. I tratti dei volti, le pieghe delle vesti e tutti gli altri particolari sono affidati - come di consueto nella produzione di tavolette da soffitto - a decise linee nere di contorno, mentre la tridimensionalità è resa efficacemente grazie a ombreggiature ottenute con rapidi tocchi di pennello. Nella decorazione del soffitto si ripetono figure femminili e maschili, appartenenti a ceti diversi come indicano i differenti abiti indossati e le attività nelle quali sono occupate, che illustrano uno spaccato della realtà dell'epoca: contadini che trasportano in cesti i loro prodotti, nobildonne, cavalieri con le loro armi e intellettuali con libri. In due pettenelle (**fig. 252** a p. 258) possiamo

Friuli (Ud), Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Archivi e Biblioteca, Fondo Boiani).

⁸⁹⁵ Mi riferisco, in particolare, al soffitto del portico di palazzo Colleoni a Brescia, ora all'interno dell'oratorio dei Padri della Pace (BONFANDINI 2005, p. 46), alle pettenelle della sala dei Provveditori a Salò (*Tavolette lignee a Salò* 2002, pp. 35-36), alle tavolette di una collezione privata a Crema (CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 172-173), al soffitto di scuola cremonese, ma rimontato nel salottino Glisenti presso la Fondazione Ugo da Como a Lonato (Bs) (*Tavolette lignee a Salò* 2002, p. 25).

riconoscere soggetti in arme analoghi a quelli presenti nelle illustrazioni del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi da Premariacco o anche in una miniatura di Giovannino de' Grassi. Il soffitto fu in parte ridipinto, pure se non è stato possibile stabilire in quale momento. Infatti, in alcune pettenelle - contigue tra loro e limitate a una specifica porzione del soffitto - è evidente la sovrapposizione di un motivo decorativo che si ripete sempre uguale, realizzato attraverso l'uso di mascherine e quindi senza la necessità di smontare le tavolette dalla loro sede, costituito da una semplice serie di cinque archi, ancora una volta trilobi, sostenuti da colonne con capitelli descritti sommariamente (**fig. 254** e **fig. 255** a p. 259). Una scelta che potrebbe essere stata dettata da un cambiamento nel gusto - come nel caso del primo soffitto di palazzo Boiani - o da un passaggio di proprietà dell'edificio - come potrebbe far pensare l'occultamento dello stemma de Nordis (**fig. 254**) - oppure, ipotesi più probabile, dal cambiamento della destinazione d'uso dell'ambiente nel quale questa porzione di soffitto si trovava. Tra le pettenelle occultate si possono riconoscere, grazie alla parziale caduta della ridipintura, alcune figure femminili allegoriche che rappresentano le virtù: fra quelle che è stato possibile individuare compaiono la *Prudenza*, la *Fortezza* (**fig. 255**), la *Giustizia*, la *Temperanza* e la *Fede*. Lo stato di conservazione è in genere buono, anche se la cromia delle tavolette risulta essere, nella maggior parte dei casi, alterata da uno strato, più o meno spesso, di polvere e fuliggine. Sebbene la presenza di alcuni elementi - la tipologia degli archi soprattutto - possa indurre a considerare la decorazione del soffitto come primoquattrocentesca, dall'esame degli abiti raffigurati emerge come la maggior parte di essi fu in voga dalla seconda metà del XV secolo e a quest'epoca deve essere quindi riferita la realizzazione delle pettenelle.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 164; FRATTA 2013a, pp. 180; FRATTA 2013c, pp. 138-140; MARTIN 2013, pp. 173-174.

Scheda n. 14

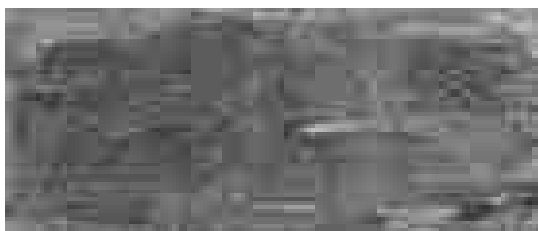
Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Formentini di Cusano
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x18,5; figure animate isolate e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 4
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Le cinquantaquattro pettenelle, ancora in opera, ornano il soffitto di un ambiente (di 6,65x4,68 metri) di palazzo Formentini di Cusano (oggi ristorante 'Al fortino') in via Carlo Alberto a Cividale del Friuli. Le cornici originali sono state sostituite mentre le cantinelle si discostano dalla norma, presentando un'originale decorazione di tipo floreale: un motivo costituito da un fiore azzurro stilizzato a otto petali e stame giallo su fondo bianco che si ripete intervallato da figure trilobate rosse poste nei limiti superiore e inferiore. Come nel caso delle pettenelle di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13], in parte delle tavolette (trentatré) lo spazio dipinto è circoscritto da un arco trilobo (quello centrale inflesso), realizzato tramite mascherine, all'interno del quale è posta una singola figura - umana o animale - disegnata a mano libera e che emerge da un fondo scuro, di solito rosso, tranne in un caso, azzurro (così accade anche nel soffitto di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13]), e che è caratterizzata da una monocromia giocata su toni bruni; i tratti dei volti, le pieghe delle vesti e tutti gli altri particolari sono affidati a decise linee nere di contorno e la tridimensionalità è resa efficacemente mediante ombreggiature affidate a rapidi tocchi di pennello. A differenza delle pettenelle di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13], qui lo spazio esterno agli archi non è occupato da elementi vegetali, ma da finti intagli di forma circolare, uno per lato secondo una soluzione che ricorre anche nel soffitto di palazzo Manin [cat. 15] a Udine. In alcune pettenelle è possibile riconoscere scene che fanno riferimento alla produzione del vino e al suo commercio. Le restanti pettenelle (venti, di cui una è completamente illeggibile) presentano stemmi - tra questi è stato possibile riconoscere i Casali di Cortona (*alias* Zani), de Portis, Boiani, Canussio, Formentini, de Brandis, de Nordis, Galli, Zoppola,

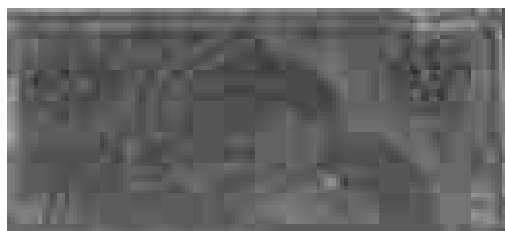
Savorgnan ‘dello scaglione’⁸⁹⁶ - in scudi appuntati e inseriti in un arco trilobo con intradosso decorato da una serie continua di archetti a tutto sesto, completata, nelle parti laterali, da una griglia geometrica. Come per il ciclo de Nordis Fontana [cat. 13] (e per le medesime considerazioni), la realizzazione della decorazione è collocabile nella seconda metà del XV secolo. In base a considerazioni iconografiche e, soprattutto, dall’esame del *ductus* sono verosimilmente attribuibili alla medesima bottega che realizzò i cicli di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13] a Cividale e Manin [cat. 15] a Udine. Problematica invece l’individuazione della committenza: andrebbero comunque esclusi i Formentini di Cusano, proprietari dell’edificio almeno dal 1510, ma il cui stemma non compare nel soffitto.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 166; FRATTA 2013c, pp. 141-142.



Pigiatura dell'uva.



Spillatura.



Somministrazione del vino.



Volatile.

⁸⁹⁶ Cfr. BONESSA 2013, p. 166.

Scheda n. 15

Provenienza: Udine, palazzo Manin
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x18,5; figure animate isolate e stemmi
Cantinelles: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Il soffitto orna il portico di palazzo Manin, posto nella via omonima a Udine. L'orditura è composta da travi sorrette da altre di 'banchina' e da tre 'rompitratte' poste su mensole lignee. Delle novantotto pettenelle che in origine decoravano il soffitto solo poche sono quelle originali. Anche cornici e cantinelle sono state sostituite. Come nel caso delle pettenelle di palazzo Formentini di Cusano [cat. 14] a Cividale, lo spazio dipinto è circoscritto da un arco trilobo (quello centrale inflesso), realizzato tramite mascherine, mentre lo spazio esterno agli archi è occupato da finti intagli di forma circolare. Sono rappresentate sia figure umane sia animali fantastici. I soggetti emergono da un fondo scuro e sono caratterizzati da una monocromia giocata su toni bruni; i tratti dei volti, le pieghe delle vesti e tutti gli altri particolari sono affidati a decise linee nere di contorno e la tridimensionalità è resa efficacemente mediante ombreggiature affidate a rapidi tocchi di pennello. Due pettenelle presentano lo stemma Manin su scudo appuntato. Come per il ciclo Formentini di Cusano [cat. 14] e de Nordis Fontana [cat. 13] a Cividale (e per le medesime considerazioni), la realizzazione della decorazione è collocabile nella seconda metà del XV secolo ed è verosimilmente attribuibile alla medesima bottega che realizzò i cicli cividalesi ricordati.

Bibliografia

BARTOLINI, BERGAMINI & SERENI 1983, pp. 286-287; BERGAMINI 1986, p. 49.



Soffitto del portico di palazzo Manin in una fotografia del 1944.
(da SIRPAC, scheda F 25010).

Scheda n. 16

Provenienza: Friuli
Collocazione: Pordenone, collezione Santini (B)
Pettenele: abete; 36x18,5; scene animate isolate
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del Quattrocento

Si tratta di tre pettenelle erratiche d'area friulana, attualmente in collezione privata a Pordenone, databili alla seconda metà del Quattrocento. Come nel caso delle tavolette di palazzo Formentini di Cusano [cat. 14] a Cividale e di palazzo Manin [cat. 15] a Udine, lo spazio dipinto è circoscritto da un arco trilobo (quello centrale inflesso), realizzato tramite mascherine. Lo spazio esterno agli archi è occupato da finti intagli circolari affiancati da altri di forma triloba. All'interno dell'arco è posta una singola figura, disegnata a mano libera che emerge da un fondo dipinto uniformemente di rosso. A differenza delle tavolette cividalesi e udinesi già ricordate e caratterizzate da una monocromia giocata su toni bruni, qui le figure sono dipinte con colori accesi: azzurro, rosso e verde. I particolari sono affidati a decise linee nere mentre la tridimensionalità è resa efficacemente mediante semplici ombreggiature.

In due tavolette sono raffigurati animali fantastici (**fig. 266** e **fig. 267** a p. 260), uno dei quali ha occhi minacciosi ed è caratterizzato da un becco rosso e da due lunghi ciuffi del medesimo colore. È curiosamente ripreso di spalle e coperto da un mantello azzurro: una posizione molto simile a quella che si riscontra nella rappresentazione di un animale fantastico nel ciclo udinese di palazzo Vanni degli Onesti [cat. 6] (**fig. 200** a p. 251). L'ultima pettenella ha per protagonista un cacciatore, riconoscibile dallo spiedo da caccia provvisto delle tipiche alette di arresto.

Bibliografia

Inedito.

Scheda n. 17

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), casa de Puppi
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 1.1
Cornici: abete; registro sup. tipologia 4, registro inf. tipologia 2
Prima metà del XV secolo

Il soffitto si trova in un ambiente di casa de Puppi (ora osteria 'La speranza') in piazza Foro Giulio Cesare a Cividale del Friuli. Le tavolette, assai deteriorate, sono realizzate in legno di abete. Anche cantinelle e cornici risultano essere in uno stato conservativo precario, pure se in alcune è possibile riconoscere l'originaria decorazione: le prime presentano un nastro avvolto attorno a un perno centrale; nelle seconde, invece, si alternano scacchi neri e bianchi nel registro superiore e, in quello inferiore, scaglioni bianco-rossi su fondo nero. Le pettenelle sono dipinte con stemmi in scudi appuntati in basso e inseriti in un arco trilobo, stilisticamente collocabili nella prima metà del XV secolo, realizzati a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla. Come nel caso dei soffitti di palazzo de Nordis A [cat. 22] e de Claricini Dornpacher [cat. 18] a Cividale e Caiselli [cat. 19] e Beltrame [cat. 20] a Udine, impermeabilizzazione e dipintura sono limitate allo spazio circoscritto dall'arco trilobo, mentre, nella parte esterna a esso, la tavoletta è lasciata 'al naturale'. Si riconosce anche la stessa decorazione floreale - posta sopra e ai lati degli stemmi - presente negli altri soffitti a carattere araldico già ricordati, pure se realizzata in maniera più semplice e stilizzata. Come detto, lo stato di conservazione non è buono: la pellicola pittorica presenta forti cadute, tali da compromettere in molti casi la lettura delle pettenelle. Difficile, quindi, riconoscere gran parte degli stemmi presenti e, di conseguenza, problematica l'individuazione della committenza: le 'armi' leggibili sono comunque per la maggior parte sconosciute all'araldica friulana⁸⁹⁷ e non confermerebbero i de Puppi - che risultano possedere almeno dal XVI secolo gli edifici posti lungo il fronte est di Foro

⁸⁹⁷ «La ripetizione di un'unica arma, quella dei conti di Gorizia, farebbe pensare a una famiglia non friulana che da essi ebbe investiture o cariche», BONESSA 2013, p. 166.

IV. *Catalogo*

Giulio Cesare - quali proprietari della struttura già dalla prima metà del XV secolo, epoca della realizzazione del soffitto.

Bibliografia

BONESSA 2013, pp. 165-166; FRATTA 2013c, pp. 142-143.



Soffitto di casa de Puppi.

Scheda n. 18

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Claricini Dornpacher
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 41x18; stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 1.3
Cornici: abete; tipologia 2
Primo quarto del XV secolo

Il ciclo, tuttora in opera, orna il soffitto di un ambiente al piano terra di palazzo de Claricini Dornpacher (ora liceo 'Paolo Diacono') prospiciente piazza Foro Giulio Cesare a Cividale del Friuli. L'orditura del soffitto comprende travi di 17x13 cm poste a distanza di 40 cm, con una rompitratta di 28x38 cm sorretta da mensoloni sagomati e intagliati. Le quarantotto tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 41x18 cm. Le cornici, a differenza di quanto accade nella quasi totalità dei soffitti presi in esame, sono dipinte solo nel registro superiore, con una serie continua di scaglioni bianco-rossi su fondo nero. Anche le cantinelle si discostano dalla norma, presentando un'originale decorazione di tipo floreale. Le pettenelle sono dipinte con stemmi in scudi appuntati in basso e inseriti in un arco trilobo, stilisticamente collocabili nella prima metà del XV secolo, realizzati a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla. Come nel caso dei soffitti udinesi di palazzo Caiselli [cat. 19] e di casa Beltrame [cat. 20] e di quelli cividalesi de Nordis A [cat. 22] e de Puppi [cat. 17], impermeabilizzazione della superficie e dipintura sono limitate allo spazio circoscritto dall'arco trilobo, mentre, nella parte esterna a esso, la tavoletta è lasciata 'al naturale'. Alla stessa tipologia presente nei soffitti sopra ricordati appartiene anche la decorazione floreale posta ai fianchi e sopra gli scudi. Se la realizzazione delle pettenelle va fatta risalire alla prima metà del XV secolo (a quest'epoca, come detto, rimanda la tipologia degli scudi), a un intervento posteriore va invece assegnata la sovrapposizione di una tavoletta intagliata e sagomata secondo una forma che asseconda quella dell'arco trilobo dipinto. Pure se è possibile ipotizzare - anche sulla scorta degli esempi offerti in altre aree, in particolar modo quella lombarda⁸⁹⁸ - che una soluzione di questo tipo fosse prevista anche nel

⁸⁹⁸ BONFADINI 2002, p. 23.

progetto iniziale quale copertura dello spazio esterno all'arco e che, forse per questo motivo, era lasciato 'al naturale', tuttavia questa sovrapposizione è assente in tutti gli altri casi analizzati in regione. È da escludere la possibilità che i de Claricini siano stati i promotori dell'impresa decorativa, in quanto abitarono altrove fino al XVII secolo ed edificarono il loro palazzo - inglobando strutture preesistenti, quali l'ambiente che ancora oggi ospita le pettenelle - solo in epoca successiva alla realizzazione del soffitto ligneo. L'identificazione degli stemmi presenti sulle pettenelle ha permesso a Enrico Bonessa⁸⁹⁹ di riconoscere nella decorazione del soffitto una sorta di biografia: quella di Deodato (detto Dorde) de Gaubertis che nel 1379 è ricordato come consigliere cittadino a Cividale⁹⁰⁰, diventandone provveditore nel 1381⁹⁰¹, per poi essere eletto deputato al parlamento nel 1382⁹⁰². Originario della Guascogna - in quel periodo dominio dell'Inghilterra, come ricorda la ripetizione dello stemma della casa reale inglese sulle tavolette⁹⁰³ - nel 1386 è ambasciatore presso Francesco 'il Vecchio' da Carrara e, conquistata la fiducia del figlio Francesco ('Novello'), ne diventa coppiere, siniscalco e familiare⁹⁰⁴: vicende che sono ricordate dagli stemmi dei Carraresi, di Padova, di Azzolino Gubertini (consigliere di Francesco 'il Vecchio'), di Febo della Torre Valsassina e di Nicolò di Strassoldo (residenti entrambi a Padova in quel periodo). Un rapporto così stretto quello con Francesco che gli consentirà di svolgere importanti ambascierie: nel 1390 presso il re di Francia, nel 1401 e nell'anno successivo presso l'imperatore⁹⁰⁵. Quest'ultimo lo inviò a Venezia come proprio ambasciatore: un rapporto di vicinanza e fiducia che è testimoniato dallo stemma dell'Impero. Rimasto fedele a Francesco 'Novello' fino a che quest'ultimo non fu assassinato dai veneziani nel gennaio del 1406, Deodato tornò a Cividale⁹⁰⁶ riprendendo il suo ruolo politico diventando, nel 1411, nuovamente provveditore⁹⁰⁷ e l'anno successivo, assieme a Ermanno de Claricini, il cui stemma è presente sul soffitto, deputato al parlamento

⁸⁹⁹ Si veda BONESSA 2013, pp. 162-163.

⁹⁰⁰ JOPPI 1891a, p. 35.

⁹⁰¹ GRION 1899 [1990], p. 162.

⁹⁰² LEICHT 1925, I, p. 340.

⁹⁰³ Forse qui i Gaubertis avevano in feudo una località detta *Fontibus*, PASTORELLO 1915, p. 63.

⁹⁰⁴ PASTORELLO 1915, p. 63; LEVI 1908, pp. 282-283

⁹⁰⁵ BONESSA 2013, p. 163.

⁹⁰⁶ GRION 1899 [1990], p. 73.

⁹⁰⁷ GRION 1899 [1990], p. 163.

friulano⁹⁰⁸. Deodato de Gaubertis morì prima del 1426⁹⁰⁹: data che costituisce il termine entro il quale andrebbe fatta risalire la realizzazione del soffitto.

Bibliografia

BONESSA 2013, pp. 162-163; FRATTA 2013c, p. 143.



Soffitto di palazzo de Claricini Dornpacher.

⁹⁰⁸ LEICHT 1925, I, pp. 428 e 437.

⁹⁰⁹ GRION 1899 [1990], p. 123.

Scheda n. 19

Provenienza: Udine, palazzo Caiselli
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 41x18; stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 5
Cornici: abete; registro sup. tipologia 4, registro inf. tipologia 5
Prima metà del XV secolo

Il ciclo, tuttora in opera, orna il soffitto di un ambiente al piano terra di palazzo Caiselli (sede del Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali) in vicolo Florio a Udine. L'orditura del soffitto comprende tre rompitratta di 28x38 cm inserite direttamente nella muratura. Le ottantasei tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 41x18 cm. Le cornici sono dipinte nel registro superiore con una serie continua di scacchi bianchi e neri e in quello inferiore con una decorazione costituita dal ripetersi di un elemento rosso su fondo bianco che riprende la forma, semplificandola, dell'ermellino araldico. Le cantinelle presentano una tra le decorazioni più complesse registrate in area friulana, costituita da nodi alternati a figure quadrilobe nere su campo rosso. Le pettenelle sono dipinte con stemmi inseriti in un arco trilobo, stilisticamente collocabili nella prima metà del XV secolo, realizzati a tempera su fondo trattato soltanto con colla. Come nel caso del soffitto udinese di casa Beltrame [cat. 20] e di quelli cividalesi de Nordis A [cat. 22], de Puppi [cat. 17] e de Claricini Dornpacher [cat. 18], impermeabilizzazione della superficie e dipintura sono limitate allo spazio circoscritto dall'arco trilobo, mentre, nella parte esterna a esso, la tavoletta è lasciata 'al naturale'. Alla stessa tipologia presente nei soffitti sopra ricordati appartiene anche la decorazione floreale posta ai fianchi e sopra gli scudi, costituita da ampi fiori a tre lobi, colorati alternativamente di rosso e verde. Quasi tutti gli stemmi sono inseriti in scudi appuntati in basso: fanno riferimento sia a famiglie nobili, per la maggior parte friulane⁹¹⁰, sia a comunità⁹¹¹ e che, in alcuni casi, si ripetono. Solo in due pettenelle gli scudi sono della

⁹¹⁰ Per esempio: Andriotti, Arcoloniani, Bisetti, Candidi, Collalto, Corbelli, Gubertini, Mels, Prampero, Puppi, Rabatta, della Rovere, Savorgnan della bandiera, Strassoldo, di Toppo, del Torso, Uccellis, Valentinis, Villalta.

⁹¹¹ Tra queste è stato possibile riconoscere lo stemma del Patriarcato di Aquileia, di San Daniele, Cividale, Firenze, Gemona e Gorizia.

più elaborata tipologia ‘da torneo’, sormontati da un elmo con cimiero e lambrecchini: si tratta degli stemmi dei Savorgnan e dei Cergneu, ramo di Brazzà. Poiché questi ultimi risultano abitare al tempo in uno degli edifici che saranno in seguito inglobati a formare l’attuale palazzo a questa famiglia andrebbe attribuita la committenza.

Bibliografia

BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 123; PERUSINI & FAVARO 2013, pp. 114-115.



Stemma Cergneu di Brazzà su scudo 'da torneo'.



Stemma Savorgnan della Bandiera su scudo 'appuntato'.



Stemma Savorgnan su scudo 'da torneo'.



Stemma Savorgnan su scudo 'appuntato'.

Scheda n. 20

Provenienza: Udine, casa Beltrame (soffitto A)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 41x18; stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 5
Cornici: abete; registro sup. tipologia 1, registro inf. tipologia 2 e 5
Prima metà del XV secolo

Il ciclo, tuttora in opera, orna il soffitto di un ambiente al primo piano di casa Beltrame in piazza della Libertà (già piazza Contarena) a Udine. L'orditura del soffitto comprende due rompitratta inserite direttamente nella muratura, le travi di banchina sono sorrette da due mensoline in pietra. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 41x18 cm. Le cornici sono state quasi tutte sostituite: solo pochi segmenti presentano una dipintura costituita nella parte superiore da una serie di motivi quadrilobati neri su campo bianco e in quella inferiore da una sequenza di scaglioni alternati di bianco e di rosso su fondo nero oppure da una decorazione costituita dal ripetersi in senso lineare di un elemento rosso su fondo bianco che riprende la forma, semplificandola, dell'ermellino araldico⁹¹². Le cantinelle sono dipinte con una decorazione fitomorfa a foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo nero. Le pettenelle sono dipinte con stemmi appuntati in basso e inseriti in un arco trilobo, stilisticamente collocabili nella prima metà del XV secolo, realizzati a tempera su fondo trattato soltanto con colla. Fanno eccezione due tavolette che presentano una decorazione fitomorfa costituita da tre piccoli fiori a otto petali circondati da foglie e racemi ma che, probabilmente, sono state inserite recentemente, in seguito a un intervento di restauro (**fig. 328** a p. 270).

Come nel caso del soffitto udinese di palazzo Caiselli [cat. 19] e di quelli cividalesi de Nordis A [cat. 22], de Puppi [cat. 17] e de Claricini Dornpacher [cat. 18], impermeabilizzazione della superficie e dipintura sono limitate allo spazio circoscritto dall'arco trilobo, mentre, nella parte esterna a esso, la tavoletta è lasciata 'al naturale'. Alla stessa tipologia presente nei soffitti sopra ricordati appartiene anche la decorazione

⁹¹² Il fatto che la dipintura non sia sempre la stessa fa pensare che le cornici siano di recupero e possano quindi provenire anche da altri soffitti.

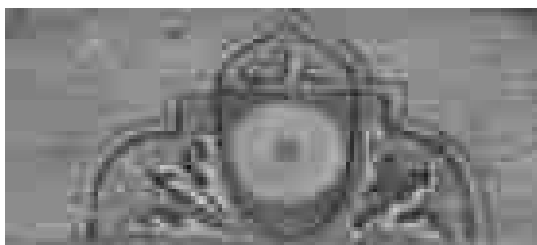
floreale posta ai fianchi e sopra gli scudi, costituita da ampi fiori a tre lobi, colorati alternativamente di rosso e verde. Non sono stati rintracciati documenti utili per una possibile attribuzione della committenza né l'esame degli stemmi ha fornito indicazioni utili in questo senso. Gli scudi su cui questi ultimi sono inseriti, infatti, a differenza di quanto accade, per esempio, a palazzo Caiselli [cat. 19] sono tutti della stessa tipologia: fanno riferimento sia a famiglie nobili, per la maggior parte friulane⁹¹³, sia a comunità⁹¹⁴.

Bibliografia

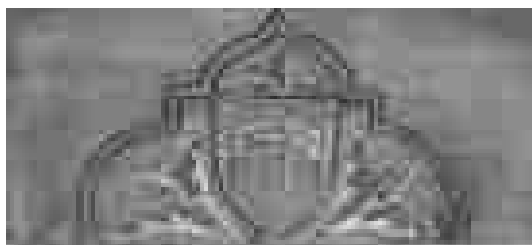
Inedito.



Soffitto di casa Beltrame.



Stemma Arcoloniani su scudo 'appuntato'.



Stemma di Venzone su scudo 'appuntato'.

⁹¹³ Per esempio: Albini, Andriotti, Arcoloniani, Collalto, Ettorei, Gubertini, Montagnacco, Pavona, Puppi, di Toppo.

⁹¹⁴ Tra queste è stato possibile riconoscere lo stemma del Patriarcato di Aquileia, Cividale, Gemona, Gorizia e Venzone.

Scheda n. 21

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Brandis
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 36,5x15; stemmi
Cantинelle: abete; tipologia 2
Cornici: -
Metà del XV secolo

Il soffitto dipinto si trova nel palazzo de Brandis (oggi libreria Boer) in via Manzoni (già contrada San Tomaso) a Cividale del Friuli. Attualmente si conservano in opera soltanto otto pettenelle dell'originaria decorazione. L'orditura del soffitto comprende travi di 10,5x14,5 cm poste a distanza di 36 cm, con tre rompitratta di 20x33 cm sorrette da mensoloni sagomati e intagliati. Le tavolette, databili alla metà del XV secolo, sono in legno di abete, realizzate a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla e misurano mediamente 36,5x15 cm. Le cornici originali sono state tutte sostituite, mentre le cantinelle presentano una decorazione fitomorfa a foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali. Le pettenelle sono dipinte con stemmi in scudi appuntati in basso e affiancati da una decorazione floreale costituita dall'inserimento di tre elementi fitomorfi per lato. Il fondo, a differenza degli altri cicli a stemmi rintracciati in regione è steso su tutta la superficie della pettenella e uniformemente colorato di rosso. Nonostante l'esiguità degli esemplari superstiti, è comunque formulare un'ipotesi circa la committenza che andrebbe identificata nella famiglia Candidi: a questa fa infatti riferimento l'unico stemma che si ripete nel soffitto⁹¹⁵. Un esponente della famiglia, Francesco, risulta abitare a Cividale almeno dal 1441: figlio della cividalese Chiara Nicoletti testò nel 1449 a favore dei Brandis⁹¹⁶, il cui stemma compare nel soffitto.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 162; FRATTA 2013c, pp. 143-144.

⁹¹⁵ DEL TORSO *Stemmario*, Candidi.

⁹¹⁶ DEL TORSO *Genealogie*, Candidi.



Soffitto di palazzo de Brandis.



Stemma de Brandis su scudo 'appuntato'.



Stemma Candidi su scudo 'appuntato'.

Scheda n. 22

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Nordis (soffitto A)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis
Pettenelle abete; 44x22; stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Prima metà del XV secolo

Del ciclo che ornava il soffitto di un ambiente di palazzo de Nordis (oggi Museo di palazzo de Nordis) in piazza del Duomo a Cividale del Friuli oggi si conservano soltanto tre pettenelle mentre, come molto spesso accade nel caso di soffitti non più in opera, non sono sopravvissute né cantinelle né cornici. Non sappiamo quale fosse il numero complessivo delle tavolette mentre, per quanto riguarda l'individuazione della collocazione originaria, possiamo formulare soltanto un'ipotesi. Secondo, infatti, la descrizione dell'edificio fatta da Angelo de Benvenuti⁹¹⁷, erano presenti due soffitti dipinti, uno dei quali, a stemmi, era in una stanza al piano terreno. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 44x22 cm con uno spessore di circa 2 cm, sono conservate discretamente e non sono state oggetto né di restauro né di un intervento di pulizia. Sono raffigurati stemmi su scudi appuntati incorniciati da archi trilobi, realizzati a tempera, probabilmente mediante l'uso di mascherine, su fondo trattato soltanto con colla. Il modello è sostanzialmente quello impiegato anche nei soffitti de Claricini Dornpacher [cat. 18] e de Puppi [cat. 17] a Cividale e Caiselli [cat. 19] e Beltrame [cat. 20] a Udine: impermeabilizzazione della superficie e dipintura sono limitate allo spazio circoscritto dall'arco trilobo, mentre nella parte esterna a esso la tavoletta è lasciata 'al naturale'. Allo stesso modo dei soffitti sopra ricordati, una decorazione floreale è posta ai fianchi e sopra gli scudi. Stilisticamente, soprattutto considerando la tipologia degli scudi araldici e degli archi, sono collocabili nella prima metà del XV secolo. Pure se tra gli stemmi superstiti nessuno faccia riferimento ai nobili de Nordis⁹¹⁸, a questi andrebbe comunque attribuita l'iniziativa della loro realizzazione in quanto probabilmente

⁹¹⁷ DE BENVENUTI 1934, p. 20.

⁹¹⁸ Sono presenti lo stemma Filittini (d'argento alla stella cometa di sei punte posta in palo di rosso e incappato nel secondo), di Manzano e uno ignoto (otto nebulose d'oro e di nero).

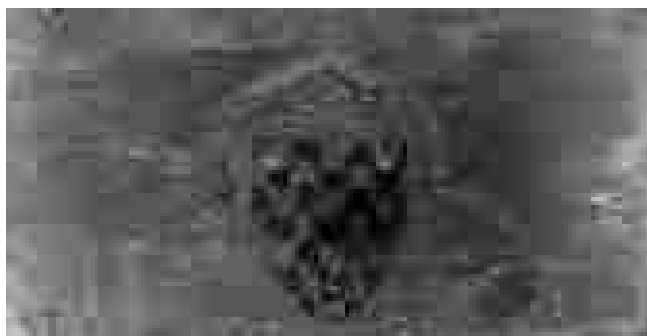
residenti in quest'area fin dal loro arrivo da Treviso, avvenuto nel 1393 con Nicolò, medico fisico, dal quale ebbero origine due linee famigliari, la seconda delle quali si trasferirà poi nell'attuale palazzo de Nordis Fontana in 'contrada del Fieno' [cat. 13]. Il soffitto potrebbe essere stato realizzato anche attorno alla metà del secolo, quando, in sostituzione di costruzioni più antiche, venne eretto l'attuale palazzo⁹¹⁹. A quest'epoca, quindi, potrebbe ragionevolmente risalire il soffitto dipinto in quanto, come già detto, la realizzazione di questi manufatti doveva necessariamente avvenire in occasione di costruzioni *ex novo* o, comunque, di importanti rifacimenti edilizi. Inoltre, la presenza dello stemma dei signori di Manzano potrebbe alludere all'unione matrimoniale tra Giovanna de Nordis e Guarnero di Manzano avvenuta alla metà del Quattrocento, confermando in tal modo l'ipotesi sulla datazione.

Bibliografia

BONESSA 2013, pp. 163-164; FRATTA 2013c, pp. 144-145.



Stemma su scudo 'appuntato'.



Stemma su scudo 'appuntato'.

⁹¹⁹ GRION 1899 [1990], p. 417.

Scheda n. 23

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Portis (soffitto A)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Rossi (B)
Pettenelle: abete; 40x22,5; stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Prima metà del XVI secolo

Si tratta di tre pettenelle, in legno di abete, conservate in collezione privata, dipinte a tempera e con dimensioni 40x22,5 cm e spessore 1 cm. Nelle tavolette sono presenti stemmi su scudi alla veneta, databili alla prima metà del Cinquecento, che riproducono le armi Canussio (d'argento al palo di nero, col capo di rosso), de Cottis (di rosso a tre corni da caccia legati e ordinati in palo il tutto d'argento) e, forse, de Nonis (troncata, al primo di nero a tre stelle d'argento, al secondo d'argento alla testa di toro di rosso). In quest'ultimo scudo riaffiorano le tracce di una precedente decorazione costituita da uno stemma con due corni da caccia: molto probabilmente si tratta di una primitiva arma della famiglia de Cottis. Non sappiamo da quante pettenelle fosse costituito il soffitto e nemmeno quale fosse la tipologia decorativa delle cantinelle e delle cornici. Anche l'identificazione dell'edificio di provenienza è incerta, forse palazzo de Portis: la ripetizione dello stemma de Cottis potrebbe far riferimento al matrimonio avvenuto nel 1483 tra Pantaleone (de Cottis) e Agnesina de Portis⁹²⁰. Una ipotesi verosimile, visto il discutibile intervento realizzato nell'edificio in seguito ai sismi del 1976, con la rimozione e dispersione anche di elementi architettonici. Se così fosse, queste pettenelle rappresenterebbero ciò che resta di uno - il più antico - degli almeno tre soffitti che decoravano il palazzo.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 164; FRATTA 2013c, p. 145.

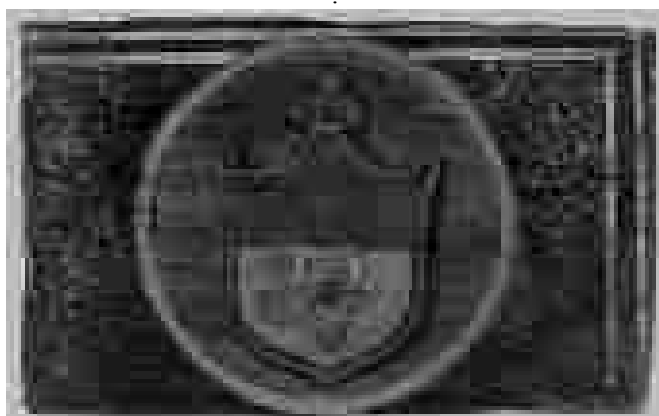
⁹²⁰ DEL TORSO *Genealogie*, Portis (de) e Cottis (de).



Stemma de Cottis su scudo 'alla veneta'.



Stemma Canussio su scudo 'alla veneta'.



Stemma de Nonis (?) su scudo 'alla veneta'.

Scheda n. 24

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo di Manzano Cudicio
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x25; stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 1.3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Secondo quarto del XVI secolo

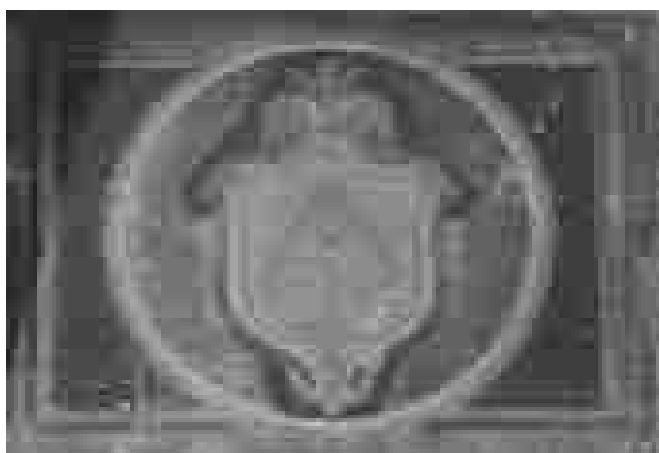
Il ciclo orna il soffitto di una sala al piano terra di palazzo Manzano Cudicio in borgo di Ponte a Cividale del Friuli. Molte tavolette sono state asportate e quelle rimaste versano in un precario stato di conservazione così come l'ambiente che le ospita. L'orditura del soffitto comprende travi di 15x24 cm poste a distanza di 36 cm, con due rompitratta di 23x35 cm sorrette da mensole in pietra. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 36x25 cm, dipinte a tempera su fondo probabilmente trattato solo con colla. Le cantinelle presentano una decorazione fitomorfa costituita da una sequenza continua di foglie accartocciate lungo un perno orizzontale; le cornici seguono invece un decoro realizzato, nel registro superiore, con scaglioni bianco-rossi su fondo nero e, in quello inferiore, con una fascia sinuosa a stretti meandri. Lo spazio dipinto delle pettenelle è circoscritto da una cornice rettangolare formata da spesse linee di contorno mentre il fondo - che oggi si presenta scuro - in origine doveva essere di colore alternato rosso o azzurro. Al centro di ogni tavoletta è posto un semplice clipeo - costituito da due linee, rossa all'esterno, bianca all'interno - entro il quale - su un fondo colorato, ancora una volta, alternativamente di rosso e azzurro - è posto uno stemma su un scudo cinquecentesco alla veneta. Il riconoscimento degli stemmi, vista la condizione in cui versa il soffitto e le lacune, risulta difficoltoso. Pure se è possibile individuarne alcuni⁹²¹, risulta difficile ricostruire i rapporti che legano gli stemmi tra loro e, di conseguenza, problematica l'individuazione della committenza. In base alla tipologia

⁹²¹ Attimis 'del Tridente', Gorizia (nella cui contea questa linea Manzano ebbe beni feudali), della Torre di Valsassina, de Nordis, de Portis, Filittini, Villalta, Ribisini, Polcenigo, Fanna, forse Zucco Cucagna, de Claricini, Formentini, Arcoloniani, Neuhaus (arma antica, con la barra scaccata), Cividale, de Puppi. Si veda BONESSA 2013, p. 163.

degli scudi il soffitto può essere comunque ragionevolmente datato al secondo quarto del XVI secolo e l'iniziativa circa la sua realizzazione può essere ipoteticamente assegnata a Guarnero di Manzano o, più probabilmente, a suo figlio Agostino⁹²².

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 163; FRATTA 2013c, p. 145.



Stemma Filittini su scudo 'alla veneta'.



Stemma de Portis su scudo 'alla veneta'.

⁹²² DEL TORSO *Genealogie*, Manzano (di).

Scheda n. 25

Provenienza: Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio
Collocazione: ricomposto
Pettenelle: abete; 45x22; figure animate, ritratti e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 4, registro inf. tipologia 2
Fine del XV secolo

Il soffitto ligneo della Sala capitolare del convento di San Giorgio a Polcenigo (Pn) è composto da trentotto pettenelle - diciannove delle quali prive di decorazione in quanto sostituite - disposte lungo i lati maggiori dell'ambiente. L'orditura del soffitto è formata da travi poste su altre di 'banchina', sorrette da semplici mensoline in pietra. Le pettenelle, in legno di abete, sono in buono stato di conservazione, pure se non mancano cadute di colore. Le cantinelle sono dipinte con una decorazione fitomorfa a foglie di quercia bianche, raccordate da un fiore a cinque petali realizzati su fondo rosso. Le cornici presentano nella parte superiore una serie continua di motivi quadrilobati neri su campo bianco e, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni alternati di bianco e di rosso su fondo nero. Le cornici, inoltre, sono poste lungo tutte e quattro le pareti della stanza, secondo una soluzione che, in Friuli, si registra solamente nei soffitti del castello di Strassoldo (Ud) [cat. 61-64] e di palazzo Giacomelli a Udine [cat. 66-67].

Il fondo delle pettenelle è sempre dipinto uniformemente di nero e caratterizzato dall'inserimento di «terminazioni vegetali dall'aspetto carnoso e fluente»⁹²³ che riempiono lo spazio attorno alle figure. In sei tavolette sono presenti stemmi, inseriti in scudi e affiancati da cornucopie: le due 'armi' della casata giurisdicente - i conti di Polcenigo marchesi di Fanna (l'inquartato d'oro e di rosso, Polcenigo; interzato incappato di nero, d'argento, di nero, al capo del secondo; Fanna) - e il simbolo dell'Ordine francescano. In cinque pettenelle sono presenti ritratti di personaggi laici ed ecclesiastici alcuni dei quali accompagnati da cartigli (**fig. 296**, **fig. 298**, **fig. 299** a p. 265) mentre in due sono raffigurate altrettante figure umane colte di profilo, una delle

⁹²³ GUERZI 2008, p. 38.

quali mima un gesto osceno con il pollice inserito tra l'indice e il medio, la cosiddetta *mano fica*⁹²⁴. Un segno nel quale Angelo Floramo vede «un chiaro rimando all'atto della copulazione»⁹²⁵ ma che, vista la destinazione dell'ambiente in cui si trova il soffitto, andrebbe ragionevolmente interpretato come un gesto volgare di disprezzo che in origine forse era rivolto a ciò che era rappresentato nella tavoletta successiva, oggi purtroppo mancante. È probabile che in quest'ultima, infatti, fosse presente una figura che ammoniva a praticare una virtù o a abbandonare un vizio. Con questo significato, infatti, tale gesto è raffigurato anche nell'*Allegoria della povertà* (Basilica inferiore di Assisi, volta a crociera dell'altare maggiore) dove, nell'angolo inferiore destro, tre giovani - che simboleggiano i peccati capitali della superbia, dell'invidia e dell'avarizia - rifiutano l'invito di un angelo a seguire l'esempio francescano: quello con un falcone al braccio - la *Superbia* - indirizza alla *Povertà* lo stesso gesto osceno raffigurato nella pettenella. Un gesto di disprezzo che ricorre anche nelle rappresentazioni della flagellazione di Cristo, come nel *Cristo in pietà e simboli della Passione* di Niccolò di Pietro Gerini (1406-15, Arezzo, Museo nazionale d'arte medievale e moderna)⁹²⁶.

La pettenella successiva potrebbe essere identificata forse con quella raffigurante un busto maschile recante un vessillo bianco: giacché il soffitto fu smontato e poi ricomposto, è possibile, infatti, che non sia stata mantenuta l'originaria sequenza delle tavolette. In particolare, il vessillo bianco potrebbe alludere alla *Fede* mentre il gesto con il dito indice alzato indicherebbe il carattere ammonitivo della tavoletta. Il significato morale ed edificante del tutto è rafforzato inoltre dai caratteri somatici dei due personaggi: grossolano e quasi grottesco il primo, nobile e sereno il secondo.

Nelle restanti tavolette sono raffigurati animali reali e fantastici che non sono isolati da un'arco come nelle pettenelle udinesi di palazzo Manin [cat. 15], quelle cividalesi di palazzo Formentini di Cusano [cat. 14] e de Nordis Fontana [cat. 13] e quelle della collezione Santini [cat. 16] ma che occupano l'intero spazio della tavoletta. In particolare una lepre (**fig. 256** a p. 259) e un uccello (**fig. 257**) hanno la testa rivolta all'indietro secondo una soluzione che si può osservare in molti soffitti con animali

⁹²⁴ «Tale gesto è sopravvissuto sino ai tempi moderni, e come molti simboli antichi e potenti può avere significati abbastanza contraddittori: in alcune zone viene considerato un segnale di buona fortuna, mentre in altre è ritenuto un insulto», JOHNS 1992, p. 85.

⁹²⁵ FLORAMO 2012, p. 33 e nota 85 a p. 42.

⁹²⁶ BERTI 1961, p. 13.

databili al XV secolo⁹²⁷. Una posizione che può trovare spiegazione dalla presenza di cacciatori (si veda, per esempio, la pettenella in collezione privata a Pordenone [cat. 16]) o di cani che inseguono la preda⁹²⁸ (**fig. 258** a p. 259) - come forse in questo caso, anche se la pettenella immediatamente precedente è priva di decorazione in quanto sostituita in epoca recente - oppure rispondere a esigenze estetiche, il cui modello andrebbe ricercato nella produzione di tessuti, in particolare nei «motivi ‘ad rotellas’ dei tessuti sassanidi, siriani e bizantini»⁹²⁹.

Sul soffitto sono rappresentati anche animali con funzione allegorica, come i volatili affrontati e con i colli che si intrecciano (**fig. 259** a p. 259). Una variazione sul modello dei pavoni con collo intrecciato⁹³⁰ che compaiono, per esempio, sul soffitto di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn; **fig. 260** a p. 260)⁹³¹ e che, secondo Roberta Aglio, risulta «diffusa in medioriente, come allusione all’infinito e alla continuità»⁹³² per poi essere rielaborata in chiave cristiana e diffondersi, tra XI e XII secolo, in manoscritti, oreficerie, avori e maioliche (**fig. 263** a p. 260)⁹³³.

Non solo la rappresentazione di animali, in particolare volatili, sembrerebbe piuttosto diffusa in ambienti a destinazione religiosa⁹³⁴ ma è particolarmente frequente

⁹²⁷ Così sono raffigurati, per esempio, un cervo e una lepre nel ciclo di palazzo Cavalcabò a Viadana (Mn), una lepre nel castello dell’arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo); animali fantastici in una tavoletta di palazzo Gardani (Viadana, Mn) e nel palazzo des Brignac a Montagnac (Gard). Si veda AGLIO 2013, p. 27.

⁹²⁸ AGLIO 2013, p. 27.

⁹²⁹ AGLIO 2013, p. 27.

⁹³⁰ Sul tema si veda AGLIO 2005a, p. 296.

⁹³¹ *Bestiario: tavolette da soffitto del XV secolo* 1994; AGLIO 2013, p. 25.

⁹³² AGLIO 2013, p. 25.

⁹³³ Animali, reali o fantastici, affrontati e con i colli intrecciati si hanno anche, per esempio, in alcune pettenelle di un ambiente al primo piano di palazzo Ricchieri a Pordenone (COZZI 2006, p. 65), in una pettenella di palazzo Gardani a Viadana (Mn, **fig. 261** a p. 260; AGLIO 2013, fig. 26), in una in collezione privata a Crema (**fig. 262**; CESERANI ERMENGINI 1999, fig. 175 a p. 172), in una dell’Hôtel de Brignac a Montagnac (Gard; **fig. 264**; AGLIO 2013, fig. 28), e in una nel soffitto di un edificio in rue des Infirmières ad Avignone (**fig. 265**; GUYONNET 2011, fig. 4 a p. 24).

⁹³⁴ Secondo Christian de Mèrindol, infatti, «la valeur symbolique des animaux est particulièrement développée dans les espaces de clercs»; DE MÉRINDOL 2009, p. 38.

anche la raffigurazione di creature ibride con testa umana⁹³⁵. Come in questo caso, dove compare anche una sirena, sempre con valore allegorico⁹³⁶ (**fig. 297** a p. 265).

La rappresentazione di animali, reali o fantastici, sembra rispondere a istanze dottrinali. La loro funzione era quella di illustrare virtù e vizi e ricordare il costante pericolo di incorrere nel peccato⁹³⁷.

Il soffitto è databile alla fine del XV secolo, ipotesi suggerita sia da considerazioni stilistiche e iconografiche sia dalla tipologia degli scudi nei quali sono posti gli stemmi - che già tendono alla forma di quelli 'alla veneta' - e, soprattutto, dal fatto che proprio in questo periodo, negli anni 1483 e 1491⁹³⁸, sono registrati importanti lavori nel convento.

Bibliografia

DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 92; COZZI 2006, p. 68; GUERZI 2008, pp. 38-39; AURIGEMMA 2011, p. 359; FLORAMO 2012.

⁹³⁵ «Les poissons et les oiseaux abondent dans les décors des espaces de clercs [...] Les animaux hybrides à tête humaine sont particulièrement fréquent dans les espaces de clercs»; DE MÉRINDOL 2009, p. 38. Creature ibride sono presenti anche nel soffitto del castello dell'arcivescovo di Narbonne a Capestang (Hérault, metà del XV secolo); DITTMAR & SCHMITT 2009, p. 84.

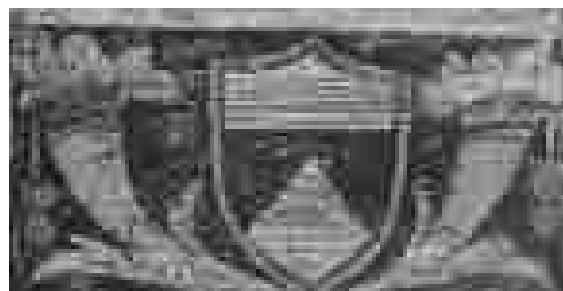
⁹³⁶ «Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et unguilas: quarum una voce, altera tibiis lyra canebant. Quae inlectos navigantes sub cantu in naufragium trahebant. Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Alias autem habuisse et unguilas, quia amor et volat et vulnerat. Quae inde in fluctibus commorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt»; *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum* 1957, XI, 3, 30-31.

⁹³⁷ Creature ibride che a un corpo di animale associano una testa d'uomo hanno infatti lo scopo di ricordare la dualità insita negli uomini, si veda *Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* 2011, p. 29.

⁹³⁸ DELL'AGNESE & GOI 2000, p. 92.



Stemma del feudo di Polcenigo.



Stemma del feudo di Fanna.



Stemma dell'Ordine francescano.



Busto maschile.



Figura grottesca che mima un gesto volgare di disprezzo.



Busto maschile con vessillo bianco.



Gufo.



Lepre.

Scheda n. 26

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Boiani (soffitto A)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata
Pettenelle: abete; 36x24,5; ritratti
Cantinelles: abete; tipologia 1.4
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Ultimo quarto del XV secolo

Il ciclo ornava il soffitto di un unico grande ambiente (11,30x9,55 metri), ora diviso in più stanze, posto al primo piano di palazzo Boiani a Cividale del Friuli, residenza di una fra le più illustri famiglie cividalesi, almeno dal primo Quattrocento. Occultato da una controsoffittatura a incanniccato, fu scoperto nei primi anni settanta durante lavori di ristrutturazione, smontato - senza che ne venisse registrata l'originaria disposizione - e infine smembrato. Attualmente le cinquantacinque pettenelle superstiti che è stato possibile rintracciare sono divise in almeno otto collezioni diverse. L'orditura del soffitto comprende travi di 14x24 cm poste a distanza di 35 cm, con tre rompitratta di 24x36 cm poste a una distanza di circa 200 cm e sorrette da mensole in pietra. Il soffitto ligneo dipinto era posto a una altezza di circa 467 cm. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 36x24,5 cm con uno spessore di circa 1,3 cm. Fortunatamente sono state conservati sia alcuni esemplari di cantinelle sia alcune porzioni delle cornici. Le prime - con lunghezza di 39 cm, larghezza di 4,5 cm e spessore di mezzo cm - sono dipinte secondo una decorazione di tipo fitomorfo costituito da una sequenza continua di foglie accartocciate lungo un fusto orizzontale, mentre le cornici presentano, nel registro superiore, una fascia sinuosa a stretti meandri e, in quello inferiore, scaglioni bianco-rossi su fondo nero. Nelle pettenelle, su un fondo di colore uniforme - azzurro, rosso e rosso aranciato - sono raffigurati ritratti, sia maschili sia femminili, realizzati a tempera e inseriti in clipei, anch'essi di colori diversi, formati a volte da foglie di alloro, altre da dischi sovrapposti: una soluzione che, assieme allo scarto che è possibile osservare nella qualità realizzativa delle figure, fa pensare a due distinti cicli o, comunque, a diverse mani esecutrici. I ritratti sono stati realizzati secondo una modalità che ricorda molto quella impiegata nella produzione ceramica: sia i colori vivaci utilizzati, sia la tipologia dei volti possono essere accostati, per esempio, a quelli

raffigurati nelle mattonelle rinascimentali provenienti da palazzo Ottelio a Udine datate all'anno 1500⁹³⁹ (**fig. 300 - fig. 306** a p. 266). I profili dei volti presenti nelle pettenelle sono infatti realizzati mediante l'uso di una linea nera, stesa con perizia, in modo uniforme, veloce e, soprattutto, senza soluzione di continuità: segno che ci troviamo di fronte a un artista, o a un gruppo di artisti, capace e che, forse, era abituato a confrontarsi con altri tipi di produzioni, anch'esse caratterizzate da una modalità operativa di tipo seriale e che non permetteva errori o ripensamenti, proprio come, appunto, quella ceramica. Stilisticamente le pettenelle sono collocabili nell'ultimo quarto del XV secolo. Al momento della scoperta i ritratti erano nascosti da un intervento successivo, realizzato mediante l'applicazione - a colla - di carta dipinta secondo un decoro che, nella sua interezza, oggi possiamo soltanto intuire. La carta venne tolta - sia pur quasi sempre non completamente - da tutte le pettenelle, causando in alcuni casi ampie e profonde abrasioni nella pellicola pittorica, e quindi gettata. L'applicazione della nuova decorazione venne fatta senza smontare il soffitto: infatti non copre in nessun caso quelle porzioni della tavoletta che venivano inserite, e quindi nascoste, lungo le scanalature delle travi, mentre spesso si può osservare la sovrapposizione di strette strisce di carta proprio lungo i lati corti, per meglio sanare la differenza (pochi millimetri) che correva tra la distanza delle travi (che poteva variare leggermente) e le dimensioni - *standard* - della carta. In base al motivo decorativo floreale - conservato sempre incompleto solo su alcune tavolette, si tratta di lacerti presenti lungo i bordi, mentre in nessun caso se ne è salvata la porzione centrale - la nuova decorazione può essere fatta risalire ai primi decenni del Cinquecento, quindi a pochissima distanza di tempo dalla realizzazione del soffitto. Il motivo di questa scelta può essere attribuito sia a un cambiamento nel gusto - così come accadde ad esempio nel caso del soffitto cividalese di palazzo de Nordis Fontana [cat. 13] (con la ridipintura di un motivo ad archeggiate mediante l'uso di mascherine) oppure quello della sala dei Provveditori a Salò⁹⁴⁰ (ricoperto in un secondo momento, come il soffitto Boiani, con carta dipinta) - sia, più probabilmente, dal desiderio di uniformare la decorazione, aggiornandola, con quella di un nuovo soffitto. Infatti, nei primi decenni del Cinquecento, probabilmente subito dopo il terremoto che colpì Cividale nel 1511, in

⁹³⁹ *Le mattonelle rinascimentali di palazzo Ottelio* 2000.

⁹⁴⁰ MASSARDI 2002, p. 47, fig. 32.

occasione della realizzazione di una loggia - adiacente all'ambiente che ospita queste pettenelle - venne realizzato un soffitto dipinto [cat. 32] le cui pettenelle presentano anch'esse ritratti, che tuttavia, sia per la diversa tipologia, sia perché realizzati con una maggiore attenzione al dettaglio, sia, ancora, per il diverso registro cromatico impiegato (i colori sono qui più scuri), mal si conciliavano con la decorazione del soffitto già esistente. La scelta di coprire le pettenelle con carta decorata secondo uno stile e, soprattutto, con colori che più si avvicinano a quelli del nuovo soffitto è quindi probabilmente dovuta all'esigenza di aggiornare la decorazione della sala e uniformarla così alla loggia appena costruita. Un'operazione che, proteggendo la pellicola pittorica sull'intera superficie della tavoletta, ci consente oggi di poter apprezzare pienamente la resa cromatica del soffitto nella sua formulazione originaria, e non solo lungo i margini come di solito accade, esempio pressoché unico in regione. Va notato, infine, come tra le iconografie proposte, la maggior parte delle quali presentano ritratti di uomini e donne abbigliati alla moda, ve ne sono alcune davvero insolite: come quella di un giovane con la testa trapassata da un dardo, un altro con un pugnale conficcato sempre nella testa, un altro ancora con il volto coperto da una maschera. Quest'ultima, in particolare, ricorre anche in una pettenella proveniente da un soffitto di Venzona (ora in collezione privata). Iconografie così insolite indicano l'utilizzo di un unico modello ispiratore o, più probabilmente, la presenza della stessa bottega.

Bibliografia

BERGAMINI 2004, p. 90; *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008, p. 39; BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, pp. 124-126; BONESSA 2013, p. 167; FRATTA 2013a, pp. 175-176; FRATTA 2013c, pp. 145-147; PERUSINI & FAVARO, pp. 116-118.



Testa maschile.



Testa maschile trafitta da un dardo.



Busto femminile.



Busto femminile.



Testa maschile all'antica.



Testa maschile con celata.

Scheda n. 27

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Strassoldo-Chiasottis
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Rossi (C)
Pettenelle: abete; 42x22,5; ritratti
Cantinelle: -
Cornici: -
Primo-secondo decennio del XVI secolo

Si tratta di due pettenelle (**fig. 293** e **fig. 295** a p. 265), conservate ora in collezione privata, provenienti da palazzo Strassoldo-Chiasottis in stretta Jacopo Stellini a Cividale del Friuli. Non è noto né il numero degli esemplari che costituivano la decorazione del soffitto né la tipologia di cantinelle e di cornici. Le tavolette, in legno di abete e dipinte a tempera, misurano mediamente 42x22,5 cm con uno spessore di circa 2 cm. Lo stato di conservazione è buono. Sono raffigurati volti maschili con elmo, realizzati a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla. I ritratti sono disposti di profilo, su fondo scuro, e sono inseriti in un clipeo costituito da foglie di alloro fermate da quattro nastri bicolori bianco-rossi, due sulla direttrice verticale e due su quella orizzontale. Questi ultimi proseguono ai lati formando un ampio fiocco, completando in questo modo la decorazione sull'intera lunghezza della tavoletta. Si tratta di pettenelle che trovano un corrispettivo in quelle dei soffitti di casa Beltrame⁹⁴¹ [cat. 28-29] e di casa Giacomini⁹⁴² a Udine e probabilmente prodotte dalla stessa bottega: realizzazioni che sono omogenee non solo dal punto di vista stilistico e iconografico, ma anche nella resa pittorica e nei tratti somatici, tanto che in più casi alcuni volti si ripetono in modo del tutto identico. Per queste due pettenelle, inoltre, è evidente l'uso di sagome per realizzare il disegno dei volti: due tavolette di casa Beltrame [cat. 28-29] (**fig. 292** e **fig. 294** a p. 265) sono state infatti realizzate capovolgendo la stessa mascherina qui impiegata. Pure se realizzati in serie e tramite l'uso di sagome i ritratti sono comunque fortemente caratterizzati: non solo da nasi e menti che, a volte, sono quasi grotteschi ma soprattutto da dettagli quali i segni d'espressione del viso, realizzati con linee sottili e

⁹⁴¹ BERGAMINI 2004, figg. a pp. 81-82.

⁹⁴² BERGAMINI 2004, figg. a pp. 84-85.

IV. *Catalogo*

affidati a un segno grafico rapido e preciso. Su base stilistica le pettenelle possono essere datate tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento.

Bibliografia

FRATTA 2013c, pp. 147-148.

Scheda n. 28

Provenienza: Udine, casa Beltrame (soffitto B)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 42x22,5; ritratti, stemmi, iscrizioni e decorazioni
Cantinelle: abete; tipologia 1.4
Cornici: -
Primo-secondo decennio del XVI secolo

Il soffitto, tuttora in opera, orna un ambiente al piano terra di casa Beltrame in piazza della Libertà (già piazza Contarena) a Udine. Il ciclo, per quanto riguarda la decorazione, è omogeneo a quello che si trova in un ambiente al piano superiore dello stesso edificio (si veda la scheda successiva). Per questo motivo, entrambi i soffitti sono stati prodotti dalla stessa bottega e in contemporaneità. L'orditura del soffitto in esame comprende travi di banchina che sono sorrette da mensoline in legno, anche se probabilmente sono state sostituite in epoca recente. Le cantinelle, identiche a quelle del soffitto al piano superiore, sono dipinte con un motivo costituito da un fusto centrale sul quale è avvolta una serie continua di foglie - alternate di verde e marrone - su fondo rosso; nello spazio libero lasciato tra una foglia e l'altra, sono disegnati tre puntini bianchi disposti a triangolo. Le cornici, invece, sono state sostituite in epoca recente. Le pettenelle, in legno di abete, sono dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una mano di colla. Il ciclo è costituito da ventuno tavolette di cui undici presentano stemmi, cinque ritratti, tre motivi decorativi e due iscrizioni. A differenza di quanto accade nel ciclo del piano superiore (si veda la scheda successiva) dove stemmi e ritratti sono inseriti in clipei dello stesso tipo, qui i primi sono inseriti in semplici circonferenze costituite da due fasce di colori diversi - nera quella esterna, bianca quella interna - mentre i secondi sono circoscritti da corone di foglie di alloro. Identica, invece, è la soluzione adottata per riempire lo spazio esterno ai clipei e costituita da due ampi fiocchi bicolori, bianchi e neri. Degli undici stemmi - inseriti in scudi che ricordano quelli 'alla veneta' e posti su un fondo che può essere rosso o azzurro - uno ha perso la decorazione originale e risulta essere oggi dipinto uniformemente di azzurro mentre gli altri dieci si ripetono a coppie. Uno non è stato identificato, gli altri fanno riferimento alle famiglie dei Mastini, Gugliola, Susanna e

Fontanabona. I ritratti trovano un corrispettivo in quelli dei soffitti di palazzo Strassoldo-Chiasottis [cat. 27] di Cividale e di casa Giacomini⁹⁴³ a Udine e probabilmente sono stati prodotti dalla stessa bottega; si tratta, infatti, di realizzazioni che sono omogenee non solo dal punto di vista stilistico e iconografico, ma anche nella resa pittorica e nei tratti somatici. Pure se realizzati in serie e probabilmente tramite l'uso di sagome i ritratti sono comunque fortemente caratterizzati. In tre tavolette sono presenti altrettanti motivi decorativi identici e replicati probabilmente con l'uso di mascherine: un fregio costituito da una testa di cherubino posta al centro della pettenella e affiancata da due cornucopie. Completa la decorazione il trigramma bernardiniano su fondo rosso, presente in due pettenelle, simbolo che non farebbe riferimento a un ambito ecclesiastico ma che andrebbe spiegato piuttosto con una funzione di 'protezione' della dimora⁹⁴⁴. Su base stilistica le pettenelle possono essere datate tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento.

Bibliografia

BERGAMINI 2004, p. 85 e 87-88, *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008, p. 39.



Testa maschile con elmo.



Decorazione con cherubino e cornucopie.



Trigramma bernardiniano.



Stemma Susanna.

⁹⁴³ BERGAMINI 2004, figg. a pp. 84-85.

⁹⁴⁴ Con questa valenza il simbolo è presente anche in palazzo Belissen a Carcassonne (Aude), si veda *Images oubliées du Moyen Age* 2011, p. 61.

Scheda n. 29

Provenienza: Udine, casa Beltrame (soffitto C)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 42x22,5; ritratti, stemmi, iscrizioni e decorazioni
Cantinelle: abete; tipologia 1.4
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 3
Primo-secondo decennio del XVI secolo

Il soffitto, tuttora in opera, orna un ambiente al primo di casa Beltrame in piazza della Libertà (già piazza Contarena) a Udine. Il ciclo, per quanto riguarda la decorazione, è omogeneo a quello che si trova in un ambiente al piano inferiore dello stesso edificio (si veda la scheda precedente). Per questo motivo, entrambi i soffitti sono stati prodotti dalla stessa bottega e in contemporaneità. L'orditura del soffitto in esame comprende travi di banchina che sono sorrette da mensoline in pietra. Le cantinelle, identiche a quelle del soffitto al piano inferiore, sono dipinte con un motivo costituito da un fusto centrale sul quale è avvolta una serie continua di foglie - alternate di verde e marrone - su fondo rosso; nello spazio libero lasciato tra una foglia e l'altra, sono disegnati tre puntini bianchi disposti a triangolo. Le cornici sono decorate con un doppio nastro bianco, a fascia sinuosa a stretti meandri, su fondo nero. Le pettenelle, in legno di abete, sono dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una mano di colla. Il ciclo è costituito da trenta tavolette di cui quattordici presentano stemmi, cinque ritratti, nove figure firomorfe e due iscrizioni. A differenza di quanto accade nel ciclo al piano inferiore (si veda la scheda precedente) dove stemmi e ritratti sono inseriti in clipei differenti tra loro, qui sono tutti costituiti da semplici circonferenze formate da due fasce di colori diversi, nera quella esterna, bianca quella interna. Identica è anche la soluzione adottata per riempire lo spazio esterno ai clipei e costituita da due ampi fiocchi bicolori, bianchi e neri. Gli stemmi sono inseriti in scudi che ricordano quelli 'alla veneta' e sono posti su un fondo che può essere rosso, azzurro o giallo. Su quattordici stemmi, nove riprendono quelli presenti al primo piano: di questi uno fa riferimento alla famiglia Mastini, due rispettivamente ai Gugliola, Susanna e Fontanabona e a una famiglia non identificata. In cinque pettenelle è presente, invece, lo

stemma dei della Fantolina, ai quali andrebbe verosimilmente assegnata la committenza visto che è l'unico stemma a ripetersi con così alta frequenza.

I ritratti (**fig. 292** e **fig. 294** a p. 265) presenti in cinque tavolette trovano un corrispettivo in quelli dei soffitti di palazzo Strassoldo-Chiasottis [cat. 27] di Cividale e di casa Giacomini⁹⁴⁵ a Udine. Si tratta di realizzazioni che sono omogenee sia per stile e iconografia sia per la resa pittorica e per i tratti somatici e, quindi, prodotti probabilmente dalla stessa bottega. Anche in questo caso, anche se realizzati in serie e probabilmente tramite l'uso di sagome i ritratti sono comunque fortemente caratterizzati. In nove tavolette sono presenti decorazioni di tipo vegetale, una composizione costituita da un grande bocciolo centrale affiancato da racemi vegetali. Si tratta di una decorazione databile ai primi decenni del Cinquecento e che si può osservare, per esempio, nei soffitti di palazzo della Torre [cat. 31] e Pisenti Stringher [cat. 30] a Cividale. In questo soffitto il fondo delle pettenelle è sempre dipinto di rosso, a differenza di quanto si registra in genere nei cicli con ritratti e stemmi sia precedenti sia successivi, caratterizzati dall'alternanza del rosso e dell'azzurro.

Bibliografia

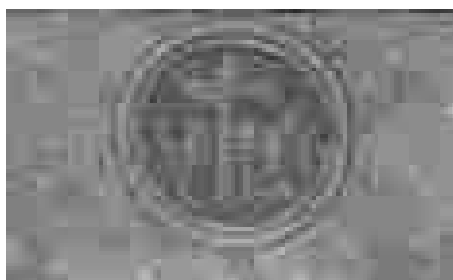
Inedito



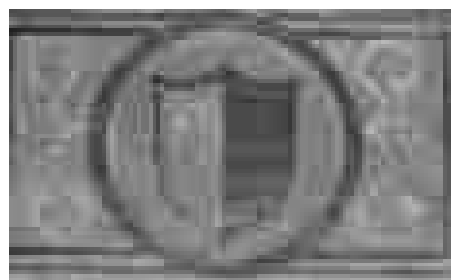
Testa maschile con elmo.



Decorazione fitomorfa.



Trigramma bernardiniano.



Stemma della Fantolina.

⁹⁴⁵ BERGAMINI 2004, figg. a pp. 84-85.

Scheda n. 30

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Pisenti Stringher
Collocazione: parte in opera, parte in collezione privata
Pettanelle: abete; 41x22; ritratti, stemmi, scene, decorazioni floreali e animali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Primi decenni del XVI secolo

A palazzo Pisenti Stringher, posto all'angolo tra Corso Mazzini e via Cavour a Cividale del Friuli, appartengono due nuclei di pettenelle. Scoperti in seguito ai sismi che colpirono il Friuli nel 1976, furono quasi certamente realizzati in simultaneità, dalla stessa bottega e secondo gli stessi indirizzi stilistici. Il primo ciclo, smontato durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio e in un secondo tempo ricomposto, è costituito da trentadue tavolette e attualmente orna il soffitto di un ambiente al secondo piano; il secondo venne anch'esso smontato, ma in parte (un gruppo di circa dodici pettenelle) trafugato: disperso nel mercato antiquario, oggi non ne conosciamo le sorti. Le pettenelle superstiti (trenta) sono oggi conservate in collezione privata. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 41x22 cm con uno spessore di circa 1,4 cm, sono dipinte a tempera e la loro realizzazione è collocabile, per motivi che si diranno in seguito, nei primi decenni del XVI secolo. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri, la stessa utilizzata nel registro superiore delle cornici che, in quello inferiore, sono dipinte con scaglioni affrontati rossi e bianchi. Nel primo soffitto, in opera, sono presenti pettenelle decorate con elementi fitomorfi (**fig. 330** a p. 270) - le stesse presenti in un ambiente attiguo alla farmacia Minisini in largo Boiani e in una pettenella in collezione privata a Pordenone, realizzate molto probabilmente dalla stessa mano - e coppie di animali affrontati, queste ultime declinate secondo la medesima tipologia presente nei soffitti di palazzo della Torre [cat. 31] e dipinte, come in questo, su fondo alternativamente rosso o azzurro (**fig. 334 - fig. 336** a p. 271). A questa tipologia, nel secondo soffitto, si affiancano tavolette con ritratti inseriti entro corone di alloro e con elementi vegetali ai lati. Le decorazioni animali o floreali, che si ripetono secondo pochi modelli, furono realizzate in serie mediante l'uso di mascherine. I ritratti, tutti diversi, sono realizzati invece a mano libera. Sono presenti

inoltre due tavolette - con la stessa scena, una figura femminile a piedi che tiene per le briglie un asino (?) - realizzate anch'esse mediante l'uso di una mascherina. In entrambi i nuclei compare poi un unico stemma che si ripete tre volte, su due scudi 'torneari' (presenti sulle tavolette in opera) e su uno 'a testa di cavallo' (in una pettenella sciolta, **fig. 234** a p. 256): il campo è d'argento, nella metà superiore vi è un'aquila dal volo abbassato di nero, in quella inferiore una pesa (bilancia) di nero tenuta dall'aquila con gli artigli. La forte similitudine con l'arma usata dai nobili Pisenti permette di riconoscere nella famiglia - il cui arrivo in città era stato fatto finora risalire in epoca successiva, essendo il primo esponente documentato a Cividale solo nel 1584 - la committente dei soffitti lignei dipinti e, probabilmente, degli affreschi presenti in facciata. Questi ultimi, anch'essi scoperti in seguito ai sismi del 1976 - lesioni strutturali e cadute d'intonaco avevano lasciato emergere frammenti di decorazione - sono stati datati al 1515-1520 e attribuiti al pittore veneziano Marco Bello⁹⁴⁶. Visto l'impegno decorativo speso in facciata, è probabile che la realizzazione dei soffitti sia avvenuta in simultaneità, all'interno di un unico progetto e con la volontà uniformare l'apparato decorativo dell'intero edificio. Considerando che l'intervento in facciata avvenne immediatamente dopo il sisma che colpì Cividale nel 1511, è ipotizzabile che, visto i probabili danni subiti dalla struttura, si fossero resi necessari interventi edilizi tali da consentire anche il rifacimento dei solai e, quindi, il loro adeguamento con la nuova decorazione esterna. Marco Bello risiedette a Udine tra il 1505 e il 1523, anno della morte, e sposò Franceschina, figlia del pittore e scultore Domenico da Tolmezzo. Il *corpus* dell'artista è costituito da circa cinquanta dipinti⁹⁴⁷, destinati per lo più alla devozione privata, con personaggi replicati «senza innovazioni sostanziali e in maniera seriale»⁹⁴⁸ mutuati sull'esempio di Giovanni Bellini. Inoltre, realizzò gonfaloni e ancone, oggi perduti, per alcune chiese della campagna friulana. Si tratta, quindi, di un artista impegnato in produzioni e secondo una modalità operativa, di tipo seriale, che molto si avvicina a quella delle botteghe specializzate nella realizzazione di soffitti dipinti. Dall'esame delle pettenelle, in particolare quelle che presentano volti, emerge una sostanziale differenza rispetto alla produzione tipica in questo ambito geografico e in questo periodo: diversi sono, infatti, sia i moduli iconografici scelti per la

⁹⁴⁶ CADORE 1985; TEMPESTINI 1988A; TEMPESTINI 2000, pp. 40-43.

⁹⁴⁷ TEMPESTINI 2000.

⁹⁴⁸ E. Francescutti, s.v. «Marco Bello», in *Nuovo Liruti* 2009, I, pp. 437-439.

rappresentazione dei soggetti sia la loro realizzazione. Infatti, se negli esemplari con decorazione floreale o animale ricorrono gli stessi modelli presenti in altre produzioni, come nel soffitto della Torre [cat. 31] per esempio, dove si assiste alla stessa alternanza di rosso e azzurro per il fondo, nelle tavolette con ritratti, invece, i volti sono del tutto diversi. Le fisionomie dei personaggi rappresentati si riscontrano, infatti, solo in un altro soffitto d'area friulana (nel castello di Valvasone, [cat. 43]) e la cura nella loro realizzazione mostra la mano di un pittore esperto. Inoltre, in molti di essi si avvertono echi belliniani, come nel caso di una pettenella nella quale il personaggio rappresentato pare modellato su un *San Sebastiano* (**fig. 308** a p. 267) al quale, tendendo conto delle differenze nella produzione di queste due tipologie di opere, potrebbe essere affiancato quello dipinto da Marco Bello, allievo e collaboratore del pittore veneziano, nella *Madonna con san Rocco e san Sebastiano*, ora conservata alla Pinacoteca del Museo d'Arte di Ravenna⁹⁴⁹. I due cicli di palazzo Pisenti Stringher presentano quindi evidenti elementi disomogenei: differenze che potrebbero trovare una possibile spiegazione nel fatto che a una bottega specializzata nella realizzazione di soffitti dipinti, e alla quale potrebbe essere attribuito anche quello di palazzo della Torre, sia stata affiancata - in quest'occasione e per una parte almeno delle pettenelle con ritratti - da un pittore di vaglia, già impegnato nella decorazione a fresco delle facciate dell'edificio. Una possibile conferma di questa ipotesi emerge dagli esami tecnico-scientifici condotti da Giuseppina Perusini e Monica Favaro su alcuni campioni prelevati da una pettenella facente parte del nucleo ora smontato, l'unico fra i due cicli a presentare ritratti: è emerso, infatti, come, a differenza della quasi totalità dei casi esaminati⁹⁵⁰, sia presente una preparazione costituita da uno spesso strato di gesso⁹⁵¹. Ciò potrebbe suggerire come l'artista impegnato nella realizzazione di queste pettenelle fosse un pittore esperto nella realizzazione di dipinti su tavola, avvalorando in tal modo l'ipotesi che possa trattarsi di Marco Bello.

⁹⁴⁹ TEMPESTINI 2000, p. 66, fig. 51.

⁹⁵⁰ La campionatura è stata fatta su pettenelle provenienti da soffitti sia cividalesi, sia udinesi che venzonesi, coprendo un arco temporale quanto più ampio possibile - dalla prima metà del Quattrocento agli anni trenta del Cinquecento - cercando in questo modo di avere una visione quanto più completa.

⁹⁵¹ Cfr. PERUSINI & FAVARO 2013; BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013,

Bibliografia

BIANCHIN, GAMBIRASI & FAVARO 2013, p. 124; BONESSA 2013, p. 165; FRATTA 2013c, pp. 153-155; PERUSINI & FAVARO 2013, pp. 115-116.



Stemma Pisenti su scudo 'da torneo'.

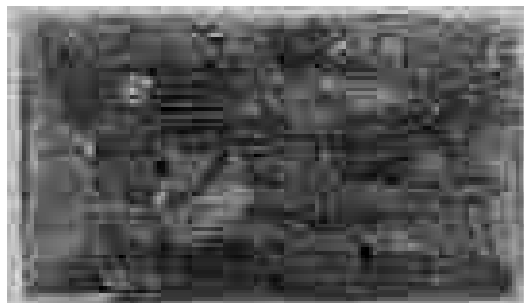
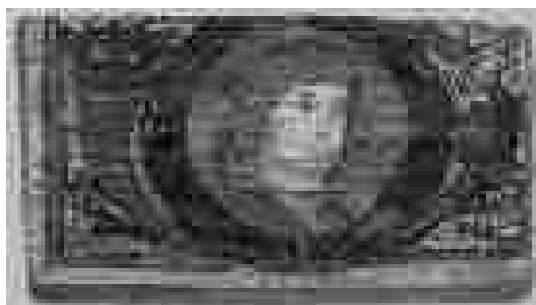
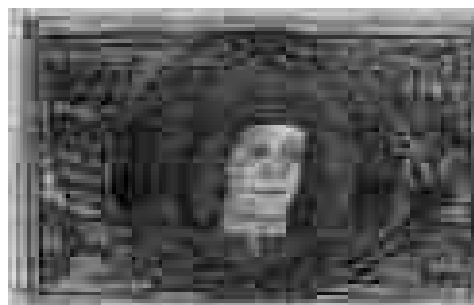


Figura femminile che conduce un asino.



Busto maschile di tre-quarti.



Busto maschile di tre-quarti.



Busto maschile di profilo.



Busto femminile di profilo.



Soffitto ricomposto di palazzo Pisenti Stringher.

Scheda n. 31

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo della Torre (soffitti A e B)
Collocazione: ricomposto
Pettенelle: abete; 42x22,5: ritratti, stemmi, decorazioni floreali e animali
Cantинelle: abete; tipologia 1.3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Primi decenni del XVI secolo

Il soffitto, che oggi orna il salone al primo piano di palazzo della Torre in via Foro Giulio Cesare (già 'contrada di San Francesco') a Cividale del Friuli, è il frutto della ricomposizione, attuata in epoca moderna, di due soffitti cinquecenteschi, uno dei quali proveniente da un altro ambiente del medesimo palazzo. La realizzazione dei soffitti, in base alle caratteristiche degli stemmi rappresentati e dei ritratti raffigurati, va ragionevolmente collocata ai primi decenni del XVI secolo. Le tavolette sono in legno di abete e dipinte a tempera. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una serie continua di foglie arrotolate su un fondo rosso; le cornici sono dipinte, nel registro superiore, con scaglioni bianco-rossi su fondo nero e, in quello inferiore, con una fascia sinuosa a stretti meandri. Le tavolette presentano pesanti ridipinture e, in alcuni casi, completi rifacimenti: interventi che hanno in parte compromesso la possibilità di una loro corretta leggibilità. A pettenelle con una decorazione costituita da coppie di animali affrontati (sei), su fondo rosso o azzurro, si affiancano, secondo una scansione che non è più quella originale, tavolette con stemmi (dodici) e ritratti (diciotto) inseriti in cornici. Queste ultime sono presenti secondo due tipologie: la prima, più semplice, costituita da una circonferenza formata da una spessa linea rossa; la seconda, più elaborata, costituita da una cornice di tipo geometrico. Se, a causa degli interventi subiti, è difficile giudicare le pettenelle dal punto di vista stilistico - pure se in alcuni casi è possibile intuire l'opera di un artista dotato - è riconoscibile, comunque, l'utilizzo degli stessi modelli iconografici e, soprattutto, fisiognomici che s'incontrano anche in altre produzioni di ambito friulano. Le decorazioni ripropongono infatti la stessa tipologia presente nei soffitti Pisenti Stringher [cat. 30] a Cividale, con coppie di delfini e tritoni affrontati e dove si ripete anche la stessa alternanza di rosso e azzurro per il fondo, mentre volti identici s'incontrano nei soffitti udinesi di casa Beltrame [cat. 28-29] e di

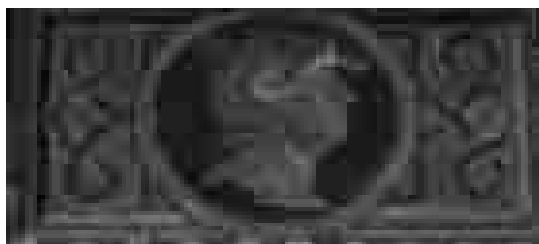
casa Giacomini. In particolare, in una pettenella di quest'ultimo soffitto compare un volto maschile con elmo che è pressoché identico a uno presente nel soffitto della Torre: pure se è possibile escludere l'utilizzo di una mascherina per la sua realizzazione, tuttavia è ragionevole pensare che faccia parte del repertorio utilizzato all'interno di una stessa bottega. Analogie possono essere riconosciute anche con alcuni volti presenti in un gruppo di diciotto pettenelle, ora in collezione privata e pubblicate da Fulvio Dell'Agnese⁹⁵² [cat. 34]. La committenza del soffitto in esame va probabilmente attribuita a Pietro del Torre (la famiglia, anticamente 'de Canalei', giunse a Cividale nel XIII secolo e assunse il nuovo cognome avendo acquistato nel 1329 la torre - in friulano *il tor* - di Asquino di Varmo)⁹⁵³: la ripetizione dell'arma Manzano nelle pettenelle potrebbe alludere infatti al suo matrimonio con Stella di Manzano, avvenuto nel primo Cinquecento. Allo stesso periodo appartengono anche gli scudi - 'alla veneta' - che contengono gli stemmi. Sia la tipologia degli scudirappresentati sia le indicazioni fornite dagli stemmi concordano, quindi, nel collocare la realizzazione del soffitto dipinto nei primi decenni del Cinquecento: probabilmente in seguito al sisma che colpì Cividale nel 1511 e in occasione dei successivi interventi edilizi che si resero necessari.

Bibliografia

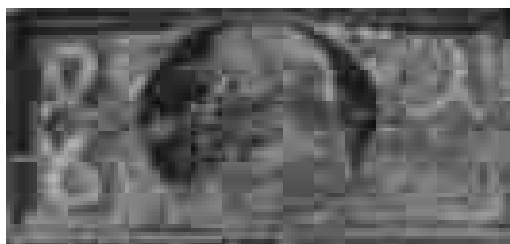
BONESSA 2013, p. 162; FRATTA 2013c, pp. 152-153;

⁹⁵² DELL'AGNESE 1994.

⁹⁵³ Si veda D'ARCANO GRATTONI 2013, pp. 49-50.



Testa maschile con elmo.



Busto maschile.



Delfini affrontati.



Soffitto di palazzo della Torre.

Scheda n. 32

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Boiani (soffitto B)

Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata

Pettenelle: abete; 39x24; ritratti

Cantinelle: -

Cornici: -

Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di cinque pettenelle che probabilmente facevano parte del soffitto della loggia al primo piano di palazzo Boiani a Cividale del Friuli. Il soffitto fu scoperto e smontato nei primi anni settanta durante alcuni lavori di ristrutturazione; successivamente venne smembrato e in parte disperso. Non ne conosciamo quindi l'originaria disposizione né da quante pettenelle fosse composto. Le tavolette - in legno di abete, dipinte a tempera e senza preparazione - misurano mediamente 39x24 cm con uno spessore di circa 1 cm, mentre non si conservano né cantinelle né cornici. Le pettenelle versano in precario stato di conservazione: purtroppo presentano più o meno forti abrasioni nella dipintura e, in alcuni casi, rotture nel supporto. Lo spazio dipinto è inquadrato da una doppia cornice il cui campo è decorato quasi sempre a finto marmo - tranne in un caso, dipinto di rosso - e sul quale sono raffigurati ritratti maschili su fondo scuro inseriti in ghirlande di alloro fermate da un nastro bicolore, rosso e bianco. In alcune pettenelle sono ancora visibili i segni incisi con il compasso che servivano da guida nella realizzazione delle ghirlande. Queste tavolette presentano forti analogie con un nucleo costituito da diciotto pettenelle (comparse sul mercato antiquario agli inizi degli anni novanta del Novecento e di cui si è persa traccia⁹⁵⁴ [cat. 34]), con un gruppo di quattro tavolette in collezione privata a Pordenone [cat. 33] e con il soffitto B di palazzo de Portis a Cividale [cat. 35] tali da suggerire l'attribuzione della paternità alla stessa bottega. Identiche, infatti, sono sia la soluzione adottata per il fondo - che in tutti i nuclei talvolta è privo di screziature, mentre in altre si presenta scuro e con un trattamento a finto marmo - sia la tipologia scelta per incorniciare i volti, costituita dalle stesse ghirlande fermate da un nastro di due colori, rosso e bianco. Anche i ritratti presentano forti analogie, sia iconografiche sia stilistiche. Sono infatti del tutto simili sia gli abiti rappresentati sia le fisionomie e i

⁹⁵⁴ DELL'AGNESE 1994.

caratteri somatici degli effigiati. Analoga, infine, è la modalità e la conformazione con cui vengono realizzati alcuni particolari dei volti. Come ha rilevato Fulvio Dell'Agnese, la realizzazione delle diciotto pettenelle sopra ricordate può essere assegnata a due diversi esecutori: in otto di esse è possibile ravvisare l'impegno di una mano più esperta che risolve i dettagli dei volti - in particolare la capigliatura, le sopracciglia e i lineamenti di naso e occhi - in maniera più curata e naturalistica, mentre nelle restanti pettenelle il tratto si fa più veloce e corsivo ed è evidente il ricorso a semplificazioni grafiche e a standardizzazioni, soprattutto nella resa delle sopracciglia, risolte con nette curvature all'insù, simmetricamente coincidenti con le rughe ai lati del naso⁹⁵⁵. A quest'ultimo pittore va probabilmente assegnata l'esecuzione delle pettenelle di palazzo Boiani, nelle quali ricorrono le stesse soluzioni adottate nella resa dei particolari del volto, mentre al primo andrebbero assegnate alcune tavolette del soffitto B di palazzo de Portis. Si tratta di pittori, pur se non ancora individuati, molto probabilmente di ambito friulano e a conoscenza dell'attività di Gianfrancesco da Tolmezzo, al quale sembrano ispirarsi e aver preso lo spunto per la realizzazione delle pettenelle: in particolare, dal punto di vista iconografico si avvertono strette affinità con uno dei santi della *Pietà* di Vivaro e con uno degli apostoli di Socchieve (parte sud del presbiterio). Soprattutto nel caso del primo pittore, il più capace, i rapporti con il tolmezzino si fanno più stringenti: dettagli dei volti assimilabili a quelli presenti nelle pettenelle possono essere individuati in personaggi del *Martirio di san Lorenzo* (Forni di Sotto - Ud, chiesa omonima), in un armigero nella *Resurrezione* della chiesa di San Gregorio a Castel d'Aviano (Pn), negli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Mione (Ud)⁹⁵⁶. nel *San Rocco* sulla parete dell'arco absidale nella chiesa di San Martino a Socchieve (Ud), nell'apostolo Pietro nell'*Ultima cena* di Provesano di San Giorgio della Richinvelda (Pn), nel *San Bartolomeo* della chiesa di San Nicolò di Comelico (Bl)⁹⁵⁷. Stilisticamente sono collocabili tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo, forse realizzate durante i lavori seguiti al sisma del 1511 e, molto probabilmente, a questo stesso momento va fatto risalire l'aggiornamento, armonizzandolo con il nuovo, del soffitto presente nell'ambiente adiacente, più antico pure se solo di pochi decenni. La committenza, in base soprattutto alla datazione del ciclo qui proposta, può essere attribuita a un

⁹⁵⁵ DELL'AGNESE 1994, pp. 67-70, nota 8.

⁹⁵⁶ DELL'AGNESE 1994, figg. 23-25.

⁹⁵⁷ DELL'AGNESE 1994, figg. 26-28.

rappresentante della famiglia Boiani: Francesco, o uno dei figli Federico, Eustachio o Venceslao. Quest'ultimo, celebre umanista, pare tuttavia il più probabile: in alcune pettenelle, infatti, sembra di poter riconoscere - oltre al volto del fratello Eustachio⁹⁵⁸, noto agronomo - i ritratti di personaggi illustri che Venceslao aveva avuto modo di conoscere e frequentare, tra i quali, in particolare, Gian Matteo Giberti - datario e vescovo di Verona dal 1524 - e Francesco Berni, segretario del prelado e celebre poeta burlesco⁹⁵⁹. Si tratta solo di un'ipotesi, seppur suggestiva, visto che - per lo meno in ambito friulano - non sono noti casi di pettenelle dipinte con ritratti dal vero, ma che trova un parziale sostegno dal fatto che, proprio negli anni in cui probabilmente venne realizzato il soffitto, Venceslao fu incaricato da Giberti, tramite il Berni, di riformare la chiesa e gli altri edifici dell'abbazia di Rosazzo, in rovina per i danni causati sia dagli eventi bellici del primo decennio del Cinquecento sia per il sisma del 1511.

Bibliografia

FRATTA 2013c, pp. 148-149.

⁹⁵⁸ Come emerge dal confronto con la medaglia a lui dedicata, OSTERMANN 1881, p. 156; OSTERMANN 1888, p. 208; ARMAND 1833 [1966], p. 72; *Triennale italiana della medaglia d'arte* 1984, pp. 91-92.

⁹⁵⁹ Nonostante le scarse notizie bibliografiche su Venceslao, l'amicizia giovanile con Giberti si desume dalle liriche latine e italiane scritte da Boiani e conservate in un codice cividalese (DELLA TORRE 1911); quella con Berni, invece, è testimoniata da sei lettere, unico resto della lunga corrispondenza che intercorse tra Verona e Cividale (SUTTINA 1905). Francesco Berni fu a Cividale nel 1528 per un sopralluogo all'abbazia di Rosazzo, poi descritta nel *Sonetto in descrizione d'una Badia, a Giovan Matteo Giberti* (BERNI 1934, XXXIII, pp. 91-92).



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.

Scheda n. 33

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud)
Collocazione: Pordenone, collezione Santini (C)
Pettenelle: abete; 39x24; ritratti
Cantinnelle: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di quattro pettenelle con ritratti maschili conservate in collezione privata a Pordenone e provenienti da Cividale del Friuli. Le tavolette - in legno di abete, dipinte a tempera e senza preparazione - misurano mediamente 39x24 cm con uno spessore di circa 1 cm, mentre non si conservano né cantinnelle né cornici. La realizzazione di queste pettenelle - in base alle caratteristiche dei volti, al tipo di cornici e clipei che li incorniciano oltre che al trattamento del fondo - va ragionevolmente assegnata alla bottega responsabile della decorazione di diciotto pettenelle in collezione privata [cat. 34], dei soffitti cividalesi di palazzo de Portis [cat. 35] e di palazzo Boiani [cat. 32], a cui si rinvia per l'esame delle caratteristiche generali di questa produzione. In base alle dimensioni del supporto è possibile ipotizzare che in origine facessero parte di quest'ultimo soffitto.

Bibliografia

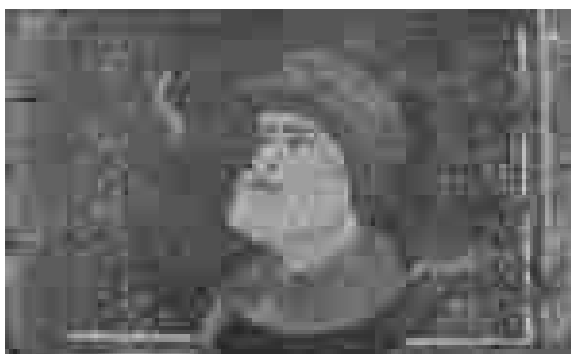
Inedito.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.

Scheda n. 34

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud)
Collocazione: collezione privata
Pettenelle: abete; ritratti
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di diciotto pettenelle con ritratti maschili conservate in collezione privata e provenienti da Cividale del Friuli. Le tavolette, in legno di abete, sono dipinte a tempera senza preparazione. Non si conservano né cantinelle né cornici. La realizzazione di queste pettenelle - in base alle caratteristiche dei volti, al tipo di cornici e clipei che li incorniciano oltre che al trattamento del fondo - va ragionevolmente assegnata alla bottega responsabile della decorazione di quattro pettenelle in collezione privata a Pordenone [cat. 33], dei soffitti cividalesi di palazzo de Portis [cat. 35] e di palazzo Boiani [cat. 32], a cui si rinvia per l'esame delle caratteristiche generali di questa produzione. Del nucleo, rintracciato sul mercato antiquario nei primi anni novanta del Novecento da Fulvio dell'Agnese, si è oggi persa traccia.

Bibliografia

DELL'AGNESE 1994; BERGAMINI 2004, p. 92.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.

Scheda n. 35

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Portis (soffitto B)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata
Pettenelle: abete; 40x25; ritratti
Cantinelles: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

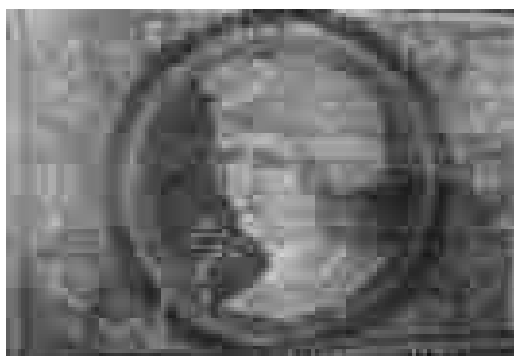
Si tratta di otto pettenelle che in origine decoravano un ambiente di palazzo de Portis, edificio posto all'angolo tra la piazzetta omonima e via Carlo Alberto a Cividale del Friuli. Scoperto e poi smontato durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio seguiti ai sismi del 1976, il soffitto fu smembrato e disperso. Solo una parte delle tavolette si conserva ancora nel palazzo originario (ora esposte in una sala della trattoria 'Nardini'). Le pettenelle sono in legno di abete, dipinte a tempera senza preparazione; sono state sottoposte a un restauro conservativo e a questo intervento va probabilmente riferita l'applicazione di uno strato di vernice trasparente. Non si conservano né cantinelle né cornici. Stilisticamente sono collocabili tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo. Lo spazio dipinto è inquadrato da una cornice, il cui campo presenta nelle parti laterali una modesta decorazione geometrica che, in corrispondenza dello spazio centrale, si raccorda con una doppia cerchiatura al cui interno sono posti ritratti. Le tavolette sono state probabilmente realizzate dalla stessa bottega impegnata nel soffitto B di palazzo Boiani [cat. 32], nella dipintura di quattro pettenelle in collezione privata a Pordenone [cat. 33] e delle diciotto tavolette - ora in collezione privata - già esaminate da Fulvio dell'Agnese⁹⁶⁰ [cat. 34]: non solo i ritratti presentano le stesse tipologie fisiognomiche, ma affine è anche il modo con il quale vengono risolti i dettagli e i tratti somatici dei volti. Inoltre, anche nelle tavolette in esame è possibile individuare la mano di due artefici - uno più capace, l'altro dai modi più sommari - che utilizzano due diversi caratteri formali per la definizione dei particolari anatomici, gli stessi impiegati nelle pettenelle sopra ricordate: una maniera più curata e naturalistica il primo, mentre quella adottata dal secondo risulta essere più veloce, corsiva e, soprattutto, caratterizzata

⁹⁶⁰ DELL'AGNESE 1994, p. 70.

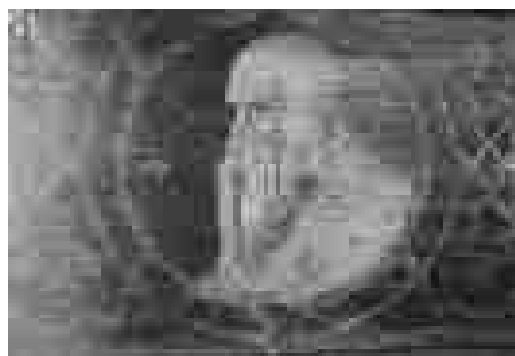
dal ricorso a semplificazioni e stilizzazioni. Se Giuseppe Bergamini⁹⁶¹ riconosce affinità tra una tavoletta - forse raffigurante un sacerdote - e il *San Domenico* dipinto da Giovanni Martini (1507) nella pala di Sant'Orsola - già nella chiesa di San Pietro Martire a Udine e ora conservata parte presso i Civici Musei di Udine, parte nella Pinacoteca di Brera a Milano - allo stesso tempo sono ravvisabili assonanze con l'opera di Gianfrancesco da Tolmezzo, le stesse già riscontrate per il soffitto B di palazzo Boiani [cat. 32].

Bibliografia

BERGAMINI 1986; BERGAMINI 2001, p. 92; BERGAMINI 2004, p. 92; *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008, p. 39; FRATTA 2013c, pp. 149-150.



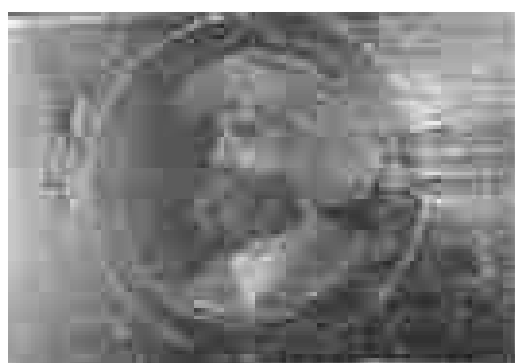
Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.

⁹⁶¹ BERGAMINI 2004, p. 92.

Scheda n. 36

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Modena De Sabbata
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata
Pettenelle: abete; 35x22; ritratti, trofei e vasi ornamentali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questi soffitti, non più in opera, ornavano gli interni di palazzo Modena in via Carlo Alberto a Cividale del Friuli; attualmente si conservano trentaquattro esemplari in una collezione privata. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 35x22 cm con uno spessore di circa 1 cm. Non si conservano cornici, mentre sopravvivono solo alcune cantinelle che presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri. Pettenelle e cantinelle non sono in buono stato di conservazione: le prime, in particolare, presentano estese cadute di colore. Il primo gruppo (diciannove esemplari) è costituito da decorazioni su campo azzurro o nero, di pregevole fattura e realizzate tramite l'uso di mascherine: racemi, coppie di animali fantastici affrontati, trofei con armi e vasi ornamentali. Le figure sono state riprese poi con l'umeggiature, stese con sottili tratti di pennello, per dare maggior risalto ai dettagli e rendere la tridimensionalità. Due pettenelle con racemi del tutto identiche, le uniche conservate, si trovano anche in un soffitto di un edificio in via Ristori sempre a Cividale e forti affinità si avvertono anche dal confronto con ciò che resta della carta dipinta e sovrapposta alle tavolette con ritratti del soffitto A di palazzo Boiani [cat. 26]. In un'unica pettenella, inoltre, è possibile osservare uno scudo 'sagomato' emergere dalla soprastante ornamentazione a racemi, presenza forse dovuta al reimpiego della tavoletta. Le decorazioni presenti nelle pettenelle sembrano rimandare a miniature (per esempio quelle di Benedetto Bordon)⁹⁶² o a incisioni (diffuse nei primi decenni del XVI secolo) di pannelli ornamentali, in particolare di Zoan Andrea e Nicoletto da Modena⁹⁶³, e

⁹⁶² Si veda ad esempio l'*Evangelarium* risalente al 1523-1525 conservato a Dublino, Chester Beatty Library, ms 107 (CANOVA 1969, fig. 114).

⁹⁶³ HIND 1948b [1978], tav. 598, fig. 34-35 (Zoan Andrea); tav. 695, figg. 112-117 (Nicoletto da Modena).

*candelabra*⁹⁶⁴. I soggetti di queste tavolette vennero probabilmente realizzati secondo una particolare modalità operativa, la stessa usata nel soffitto C di palazzo de Portis [cat. 57], che consisteva nell'estrapolare le singole figure 'sezionando' orizzontalmente i modelli considerati - che bene si prestano a questa operazione giacché presentano decorazioni a sviluppo verticale su più livelli sovrapposti - adattandoli in questo modo allo spazio delle pettenelle: un'unica incisione forniva così un ricco campionario di immagini che poteva essere riprodotto su più tavolette. In origine a queste pettenelle erano alternate altre con ritratti (quindici esemplari). In queste ultime lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo che imita una superficie lapidea (porfido?), sono presenti ritratti, su fondo scuro, che sono a loro volta inseriti all'interno di un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso. I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, di profilo o di tre quarti e rivolti sia a destra sia a sinistra e sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine. Nonostante il precario stato di conservazione è possibile riconoscere la cura e attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri a Cividale [cat. 37] e Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56]: non solo sono presenti decorazioni tratte dal medesimo repertorio e che, in alcuni casi, si ripetono in modo pressoché identico, ma anche molti fra i ritratti mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili (così come la soluzione adottata per evidenziare i capelli ricci) e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli. Considerando le caratteristiche di ritratti e decorazioni, la realizzazione potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

FRATTA 2013c, pp. 155-156.

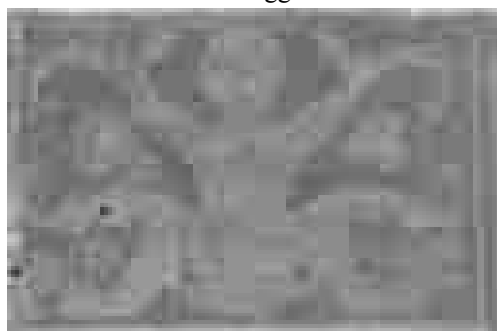
⁹⁶⁴ HIND 1948b [1978], tav. 216.



Soffitto Modena De Sabbata prima dello smontaggio.



Soffitto Modena De Sabbata prima dello smontaggio.



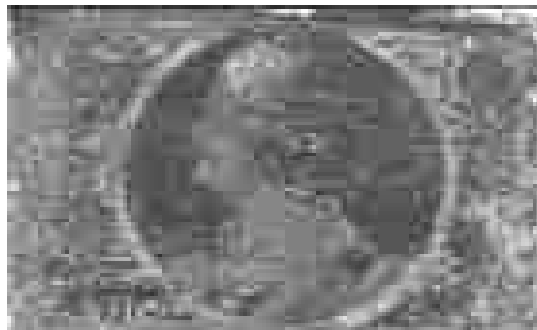
Sirena vegetale.



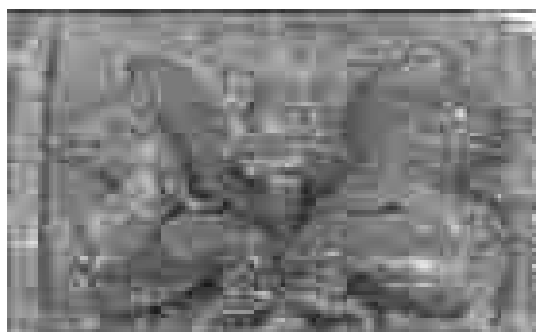
Busto maschile.



Busto maschile.



Busto femminile.



Animali fantastici.



Animali fantastici.

Scheda n. 37

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo Maseri
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione privata
Pettenelle: abete; 43,5x18,5; ritratti, stemmi, trofei e vasi ornamentali
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

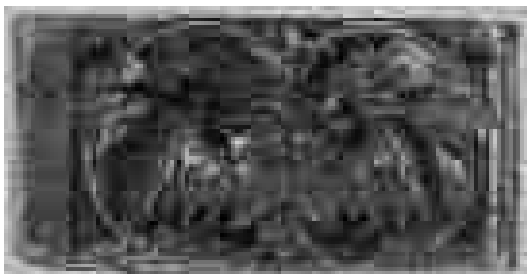
Queste pettenelle ornavano gli interni di palazzo Maseri in via Carlo Alberto a Cividale del Friuli. Dei soffitti, smontati in seguito a un intervento di ristrutturazione dell'edificio, attualmente si conservano solo parte delle pettenelle (ventuno) in collezione privata. In origine probabilmente le tavolette erano distribuite in due ambienti giacché sono suddivisibili in altrettanti gruppi. Nel primo (diciannove esemplari), infatti, compaiono ritratti, grottesche e vasi ornamentali: una tipologia decorativa che si incontra anche nei soffitti di palazzo Modena De Sabbata a Cividale [cat. 36] e Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56]. Il secondo è costituito da due tavolette decorate con cornucopie: soggetto presente anche in una del primo gruppo, ma del quale, visto l'evidente scarto qualitativo, non può fare parte. Le tavolette, in legno di abete e sottoposte a un intervento a carattere conservativo, sono realizzate a tempera su fondo probabilmente trattato soltanto con colla e misurano mediamente 43,5x18,5 cm con uno spessore di circa 1 cm. Non si conservano né cantinelle né cornici. Nel primo gruppo sono presenti decorazioni 'a grottesca', su campo azzurro o rosso, di notevole fattura: realizzate probabilmente tramite l'uso di mascherine, sono state riprese poi con lueggiature stese con sottili tratti di pennello per dare maggior risalto ai dettagli e per renderne la tridimensionalità. Una di esse, in particolare, colpisce sia per la scelta del modello, che a oggi trova un corrispettivo solamente nei soffitti di palazzo Andriotti a Udine [cat. 54-56], sia per l'eleganza, l'equilibrio e la perfetta simmetria della composizione: al centro della tavoletta, su un fondo rosso, è posta una fontana esagonale alla quale si abbeverano due uccelli con le ali spiegate. Una composizione che sembra imitare un trattamento scultoreo a bassorilievo. Possibili fonti ai quali gli esecutori potrebbero essersi ispirati sono le incisioni, risalenti ai primi decenni del XVI secolo, con pannelli ornamentali 'a grottesche', quali per esempio quelli realizzati da

Nicoletto da Modena⁹⁶⁵, dove ricorrono soluzioni del tutto simili. Nelle altre pettenelle lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo che imita una superficie lapidea (porfido?), sono presenti ritratti e un unico stemma che riproduce l'arma di Cividale, su uno scudo che è una variante di quello 'alla veneta'. I ritratti, su fondo scuro, sono a loro volta inseriti all'interno di una cerchiatura costituita da due linee di differente colore, quella esterna spessa e rossa, quella interna più sottile, a volte bianca altre di un rosso più scuro. I volti rappresentati uomini e donne, giovani e anziani, di profilo o di tre quarti e rivolti sia a destra sia a sinistra, realizzati con l'aiuto di mascherine. Notevoli sono la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. Il secondo gruppo, invece, è costituito da due pettenelle dipinte con cornucopie su fondo rosso che presentano forti affinità con quelle del soffitto Pisenti Stringher [cat. 30]. La realizzazione delle pettenelle del primo va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Modena De Sabbata a Cividale [cat. 36] e Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56]: non solo sono presenti decorazioni tratte dal medesimo repertorio (e che, in alcuni casi, si ripetono in modo pressoché identico), ma anche molti fra i ritratti mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili (così come la soluzione adottata per evidenziare i capelli ricci) e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli. Considerando la tipologia dell'unico stemma conservato e viste le caratteristiche di ritratti e decorazioni, la realizzazione potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo. Il secondo gruppo, invece, potrebbe essere stato realizzato alcuni anni prima oppure essere contemporaneo agli altri, ma realizzato da una diversa bottega, o forse dalla stessa, ma affidato a un pittore meno esperto.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 165; FRATTA 2013a, p. 176; FRATTA 2013c, pp. 156-158.

⁹⁶⁵ HIND 1948b [1978], tav. 695.



Mascherone vegetale.



Cornucopie con elemento vegetale centrale.



Stemma di Cividale del Friuli.



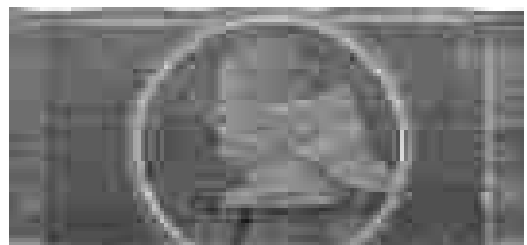
Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto femminile.



Busto femminile.

Scheda n. 38

Provenienza: Udine, palazzo Andriotti (soffitto A)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; ritratti e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al primo piano di palazzo Andriotti in via Bartolini a Udine (oggi sede della Biblioteca civica “Vincenzo Joppi”). Nello stesso edificio sono presenti altri quattro soffitti: uno di questi, posto nell’ambiente corrispettivo al piano superiore [cat. 39], presenta una decorazione del tutto omogenea. Le tavolette sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia superiore delle cornici alla quale è associata, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo realizzato poco dopo la loro scoperta avvenuta nei primi anni 2000. Su un totale di diciotto tavolette due sono prive di decorazione in quanto sostituite. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti (dieci) su fondo azzurro e stemmi (sei) su fondo ocra circoscritti da un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso e costituito da due fasce, rossa quella esterna e bianca quella interna.

Per quanto riguarda gli stemmi, uno non è stato identificato, mentre gli altri fanno riferimento ai Brazzacco (arma parlante) e agli Andriotti. A questi ultimi andrebbe versosimilmente attribuita la committenza giacché lo stemma familiare è posto al centro del soffitto ed è l’unico sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini. Gli altri, infatti, sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ e sono provvisti di due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, quasi tutti di profilo o di tre quarti e rivolti sia a destra sia a sinistra, tranne in un caso ripreso frontalmente. Pure

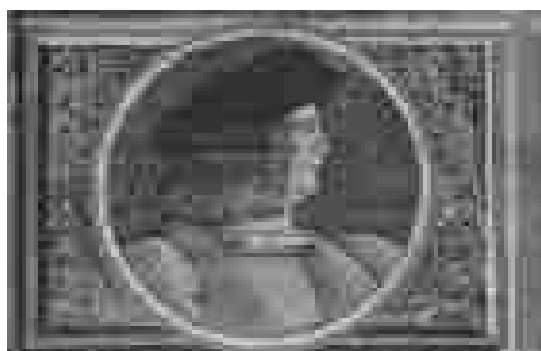
se i ritratti sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine, è comunque possibile riconoscere la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili (così come la soluzione adottata per evidenziare i capelli ricci) e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

Inedito



Stemma Andriotti.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto femminile.

Scheda n. 39

Provenienza: Udine, palazzo Andriotti (soffitto B)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; ritratti, stemmi e vasi ornamentali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Le pettenelle in esame ornano parte di un ambiente al secondo piano di palazzo Andriotti in via Bartolini a Udine (oggi sede della Biblioteca civica “Vicenzo Joppi”). Infatti, quello che oggi si presenta come un unico grande salone in origine doveva essere diviso in due ambienti: un’ipotesi fondata non solo sull’esame delle pettenelle - che presentano una netta separazione tra un primo nucleo composto da grottesche e stemmi localizzato nella parte a est [cat. 56] e un secondo che vede, al lato opposto, alternarsi questi ultimi ai ritratti - ma anche sul fatto che in questo modo è organizzato lo stesso spazio al piano inferiore dove, proprio in corrispondenza della porzione di soffitto con i ritratti in esame, ne è presente uno sostanzialmente identico, opera della stessa bottega di artisti (si veda la scheda precedente). Inoltre, in base a questa ipotesi, lo stemma della famiglia Andriotti, proprietaria dell’edificio e committente della decorazione, si troverebbe esattamente - e correttamente - al centro della supposta stanza con i volti, in una posizione quindi privilegiata.

Le diciotto tavolette - di cui due prive di decorazione - sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia superiore delle cornici alla quale è associata, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo realizzato poco dopo la loro scoperta avvenuta nei primi anni 2000. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti (sei) su fondo azzurro e stemmi (sei) su fondo ocre circoscritti da un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso e costituito da due fasce, rossa quella

esterna e bianca quella interna. Completano la decorazione due pettenelle che presentano una decorazione costituita da due delfini affrontati.

Gli stemmi che sono stati identificati fanno riferimento ai de Simeonibus e agli Andriotti: a questi ultimi andrebbe versosimilmente attribuita la committenza giacché lo stemma familiare è posto al centro del soffitto ed è l'unico sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini. Gli altri, infatti, sono inseriti in scudi 'alla veneta' e sono provvisti di due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, quasi tutti di profilo o di tre quarti e rivolti sia a destra sia a sinistra. Pure se i ritratti sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine, è comunque possibile riconoscere la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili (così come la soluzione adottata per evidenziare i capelli ricci) e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli.

Dall'analisi di questo soffitto risulta come le pettenelle siano disposte secondo due distinte griglie distributive. La prima regola l'alternanza delle tavolette lungo le pareti, la seconda la loro corrispondenza rispetto ai due lati opposti. Il primo schema prevede che le pettenelle siano distribuite in modo che uno stemma sia posto sempre tra un ritratto o una grottesca. Il secondo determina la disposizione speculare delle tavolette lungo le pareti della stanza facendo in modo che ad ogni pettenella su un lato ne corrisponda una con decorazione identica o con le stesse caratteristiche sul lato opposto. Il primo caso ricorre nella disposizione di stemmi e grottesche, il secondo nei ritratti. Questi, infatti, sono tutti diversi e la corrispondenza è basata sull'età del soggetto raffigurato e sulla direzione verso la quale è rivolto il suo sguardo. Risulta evidente, quindi, come il soffitto sia stato organizzato secondo una rigida simmetria.

La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

Inedito.



Stemma Andriotti.



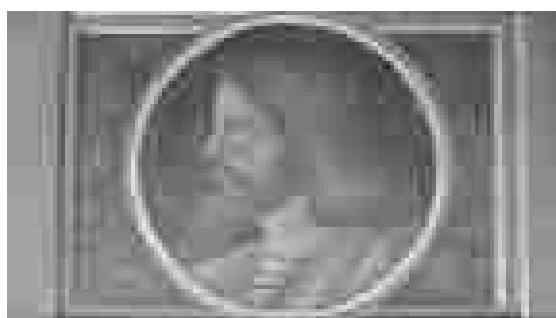
Delfini affrontati.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile



Busto maschile.

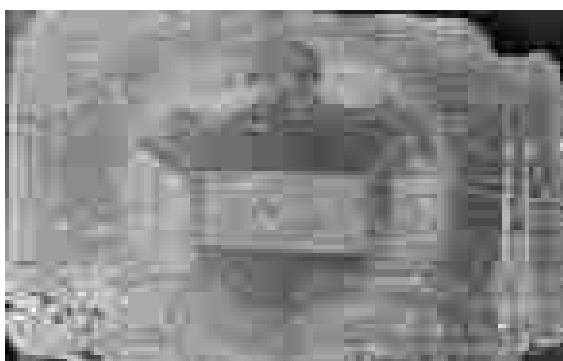
Scheda n. 40

Provenienza: Colloredo di Montalbano (Ud), castello
Collocazione: collezione privata
Pettenele: abete; 37x24,5; ritratti e stemmi
Cantinelles: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di diciotto pettenelle in collezione privata che in origine decoravano un ambiente del castello di Colloredo il cui soffitto fu smembrato in più nuclei in seguito ai sismi del 1976. Le tavolette - in legno di abete, dipinte a tempera e senza preparazione - misurano mediamente 37x24,5 cm con uno spessore di circa 1 cm, mentre non si conservano né cantinelle né cornici. In diciassette pettenelle sono presenti stemmi - tra questi è possibile riconoscere quelli degli Sbroiavacca, de Brandis, Fontanabona, Porcia, Colloredo, della Torre e Gorizia - mentre una tavoletta presenta un ritratto maschile. La realizzazione di queste pettenelle - in base alle caratteristiche del volto, al tipo di cornici e clipei che incorniciano gli stemmi oltre che al trattamento del fondo - va ragionevolmente assegnata alla bottega responsabile della decorazione dei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli e di palazzo Andriotti a Udine [cat. 38-39, 54-56].

Bibliografia

Inedito.



Stemma Colloredo.



Busto maschile.

Scheda n. 41

Provenienza: Valvasone (Pn), castello (soffitto A)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; ritratti, grottesche, mascheroni
Cantinelles: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al piano terra del castello di Valvasone (Pn). Nello stesso complesso sono presenti altri tre soffitti che presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 43-45]. Le ventisei tavolette sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia inferiore delle cornici alla quale è associata, in quella superiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti e decorazioni tratte dal repertorio delle grottesche.

I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, quasi tutti di profilo o di tre quarti e rivolti sia a destra sia a sinistra. Pure se i ritratti sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine, è comunque possibile riconoscere la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata a Cividale del Friuli [cat. 36]: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI

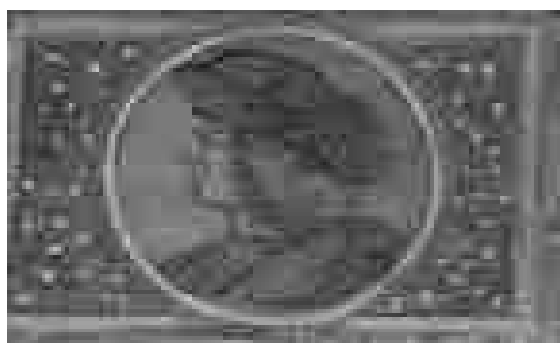
secolo. Al 1518 risalgono, infatti, importanti lavori di ristrutturazione durante i quali è plausibile sia avvenuta anche la decorazione del soffitto⁹⁶⁶.

Bibliografia

MIOTTI 1979, p. 76; BERGAMINI 2004, p. 93; *Testimonianze d'arte in Friuli* 2008, p. 39; CASADIO 2012.



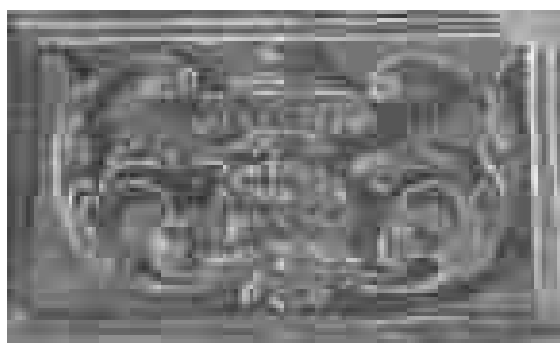
Busto maschile.



Busto maschile.



Busto femminile.



Mascherone vegetale.



Animali fantastici.



Grottesca.

⁹⁶⁶ MIOTTI 1979, p. 59; CASADIO 2013, pp. 42-43.

Scheda n. 42

Provenienza: Valvasone (Pn), castello (soffitto B)
Collocazione: ricomposto
Pettенelle: abete; 36x23; ritratti e stemmi
Cantинelle: abete; tipologia 3
Cornici: -
Prima metà del XVI secolo

Si tratta di dodici pettenelle rimontate nel soffitto del cosiddetto ‘teatrino’ del castello di Valvasone (Pn)⁹⁶⁷. La dipintura è realizzata a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione ma impermeabilizzato solo con una stesura di colla. All’interno di un semplice clipeo e su un fondo rosso, azzurro o verde sono posti stemmi e busti. I primi, presenti in sei pettenelle, sono inseriti in scudi ‘a testa di cavallo’ e si riferiscono ai Valvasone (in tre tavolette), Cucagna (in due) e Spilimbergo. Nelle restanti pettenelle sono rappresentati busti maschili e femminili realizzati, a differenza di quanto accade negli altri quattro soffitti presenti nel castello [cat. 41, 43-45], a mano libera. Questo nucleo va assegnato a una bottega diversa rispetto a quella impegnata nei soffitti citati, ed è da identificare con quella responsabile della realizzazione di una serie di pettenelle oggi conservate al Museo Carnico delle Arti Popolari di Tolmezzo⁹⁶⁸.

Bibliografia

CASADIO 2012.

⁹⁶⁷ Una delle pettenelle, infatti, è stata erroneamente rimontata al contrario e questo perché non è stato riconosciuto il soggetto della dipintura. Pure se la tavoletta risulta di difficile lettura, giacché molto danneggiata e con estese cadute di colore, è comunque possibile stabilire come, in origine, fosse rappresentato un busto maschile, vista la presenza di un copricapo.

⁹⁶⁸ GORTANI 2000, pp. 414-415.

Scheda n. 43

Provenienza: Valvasone (Pn), castello (soffitto C)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; ritratti e stemmi
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al primo piano del castello di Valvasone (Pn). Nello stesso complesso sono presenti altri tre soffitti che presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 41, 44-45]. L'orditura del soffitto è composta da travi sorrette dal altre di 'banchina' e da tre 'rompitratta' su mensole in pietra. Le 168 tavolette sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia inferiore delle cornici alla quale è associata, in quella superiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti e stemmi. Questi ultimi fanno riferimento ai Valvasone (sia nella versione Valvasone - d'argento al lupo di nero - sia in quella Cucagna, d'argento al leone di rosso), Arcoloniani, Prampero, Cucagna, Porcia (sia nella versione Porcia - d'azzurro ai sei gigli d'oro al capo del secondo - sia in quella Prata, di rosso ai sei gigli d'argento al capo del secondo) e della Frattina. I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, quasi tutti di profilo o di tre quarti, rivolti sia a destra sia a sinistra. Pure se i ritratti sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine, è comunque possibile riconoscere la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili e, soprattutto, la stessa attenzione ai

dettagli. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo. Al 1518 risalgono, infatti, importanti lavori di ristrutturazione nel corso dei quali è plausibile sia avvenuta anche la decorazione del soffitto⁹⁶⁹.

Bibliografia

CASADIO 2012.

⁹⁶⁹ MIOTTI 1979, p. 59; CASADIO 2013, pp. 42-43.

Scheda n. 44

Provenienza: Valvasone (Pn), castello (soffitto D)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; ritratti e stemmi
Cantinelles: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al primo piano del castello di Valvasone (Pn). Nello stesso complesso sono presenti altri tre soffitti che presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 41, 43, 45]. L'orditura del soffitto è composta da travi sorrette dal altre di 'banchina' e da una 'rompitratta' su mensole in pietra. Le quarantanove tavolette sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia inferiore delle cornici alla quale è associata, in quella superiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti e stemmi. Questi ultimi fanno riferimento ai Valvasone (sia nella versione Valvasone - d'argento al lupo di nero - sia in quella Cucagna, d'argento al leone di rosso) e ai Porcia (sia nella versione Porcia - d'azzurro ai sei gigli d'oro al capo del secondo - sia in quella Prata, di rosso ai sei gigli d'argento al capo del secondo). In due pettenelle sono presenti stemmi che fanno riferimento a un'unione matrimoniale tra un Valvasone e una Porcia⁹⁷⁰: si tratta probabilmente di Panfilo di Valvasone e Giovannina di Porcia il cui matrimonio avvenne nel 1526⁹⁷¹. In due pettenelle è possibile osservare il disegno preparatorio dei volti (**fig. 45** a p. 84): queste tavolette, infatti, furono messe in opera pure se la dipintura

⁹⁷⁰ Anche se nel primo sono presenti lo stemma Cucagna e Porcia e nel secondo quello Valvasone e Prata, va detto come i Valvasone utilizzassero anche l'originario stemma Cucagna così come i Porcia l'altrettanto originario stemma Prata.

⁹⁷¹ DEL TORSO *Genealogie*, Cucagna di Valvasone, tav. XVII.

non era stata ancora completata, circostanza che ci permette di verificare pienamente come le linee siano state tracciate seguendo i contorni di una mascherina.

Per quanto riguarda le caratteristiche dei ritratti, i responsabili della decorazione dei soffitti e la datazione si rinvia alla scheda precedente.

Bibliografia

CASADIO 2012.

Scheda n. 45

Provenienza: Valvasone (Pn), castello (soffitto E)

Collocazione: in opera

Pettenelle: abete; 36x23; ritratti e stemmi

Cantinelle: abete; tipologia 3

Cornici: -

Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al secondo piano del castello di Valvasone (Pn). Nello stesso complesso sono presenti altri tre soffitti che presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 41, 43-44]. L'orditura del soffitto è composta da travi sorrette dal altre di 'banchina' e da tre 'rompitratta' su mensole in pietra. Le 106 tavolette, di cui dieci prive di decorazione, sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia inferiore delle cornici alla quale è associata, in quella superiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e, a differenza degli altri soffitti presenti nel complesso, non sono state ancora oggetto di un intervento conservativo. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti ritratti e stemmi. Tra gli stemmi che è stato possibile identificare vi sono quelli dei Valvasone (sia nella versione Valvasone - d'argento al lupo di nero - sia in quella Cucagna, d'argento al leone di rosso), Spilimbergo, di Castello, Cergneu. I volti rappresentano uomini e donne, giovani e anziani, quasi tutti di profilo o di tre quarti, rivolti sia a destra sia a sinistra. Pure se i ritratti sono stati realizzati mediante l'uso di mascherine, è comunque possibile riconoscere la cura e l'attenzione riservata ai dettagli, soprattutto nella resa dei tratti somatici e nella definizione delle acconciature. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili e, soprattutto, la stessa attenzione ai dettagli. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione

stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo. Al 1518 risalgono, infatti, importanti lavori di ristrutturazione nel corso dei quali è plausibile sia avvenuta anche la decorazione del soffitto⁹⁷².

Bibliografia

CASADIO 2012.

⁹⁷² MIOTTI 1979, p. 59; CASADIO 2013, pp. 42-43.

Scheda n. 46

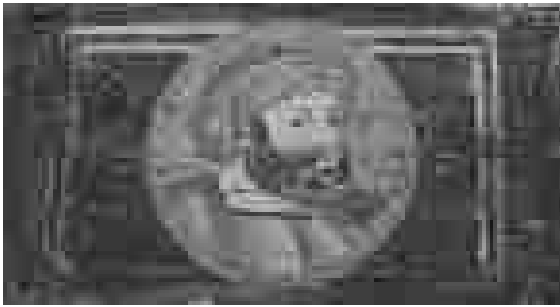
Provenienza: Venzone (Ud), palazzo Marzona
Collocazione: Udine, Museo Etnografico
Pettenelle: abete; 42x24,5; ritratti e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di un nucleo di ottanta pettenelle provenienti dal cinquecentesco palazzo Marzona a Venzone (Ud) oggi al Museo Etnografico di Udine. Le tavolette sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Lo stato di conservazione in molti casi è precario e in diversi esemplari, inoltre, la dipintura del fondo, in origine rossa o blu, è stata occultata da uno spesso e uniforme strato di pittura di colore grigio. In dodici tavolette sono dipinti stemmi su scudi ‘accartocciati’ tra i quali è possibile riconoscere quelli della Rovere e da Pozzo⁹⁷³. La maggior parte delle pettenelle, invece, presenta ritratti, maschili e femminili, entro semplici clipei costituiti da due circonferenze concentriche, quella esterna rossa, quella interna gialla. I volti - raffigurati per la maggior parte di profilo, in pochi casi frontalmente - sono realizzati grazie all’uso di mascherine: se quelli femminili appaiono più stereotipati, quelli maschili, al contrario, sono maggiormente caratterizzati, soprattutto grazie alle diverse foggie dei copricapo indossati. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

BERGAMINI 2004, p. 79; MORETTI 2014.

⁹⁷³ MORETTI 2014, p. 420.



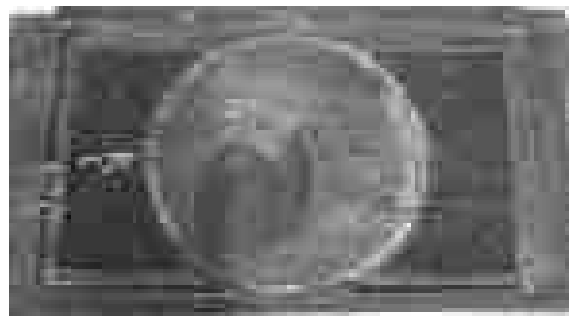
Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto maschile.



Busto femminile.



Busto femminile.

Scheda n. 47

Provenienza: Venzone (Ud), palazzo Mistruzzi
Collocazione: Udine, collezione Fondazione Crup
Pettenelle: abete; 42x22; ritratti e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Si tratta di un nucleo di quarantadue pettenelle provenienti dal cinquecentesco palazzo Mistruzzi in via Nazionale a Venzone (Ud) - distrutto durante il bombardamento aereo del 28 dicembre 1944⁹⁷⁴ - oggi nella collezione d'arte della Fondazione Crup. Le tavolette, con misure in media di 42x22 cm e spessore di 1,5÷3 cm, sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. In due tavolette sono dipinti stemmi su scudi 'accartocciati', uno illeggibile l'altro della famiglia Mistruzzi⁹⁷⁵. Le restanti pettenelle presentano ritratti, maschili e femminili, entro semplici clipei costituiti da due circonferenze concentriche, quella esterna rossa, quella interna gialla. I volti sono posti di profilo e, a differenza di quanto avviene in produzioni simili, si registra una rigida suddivisione che vede i volti maschili tutti rivolti a destra mentre quelli femminili a sinistra.

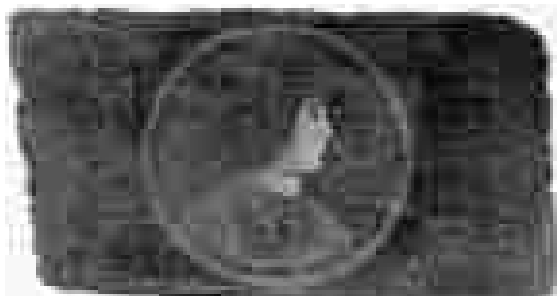
Se questi ultimi appaiono più stereotipati, quelli maschili, al contrario, sono maggiormente caratterizzati, soprattutto grazie alle diverse fogge dei copricapo indossati. La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli: molti fra i ritratti, infatti, mostrano comuni caratteri somatici, abiti e acconciature del tutto simili. La realizzazione del soffitto, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, potrebbe essere collocata tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

⁹⁷⁴ BERGAMINI 2013, p. 261.

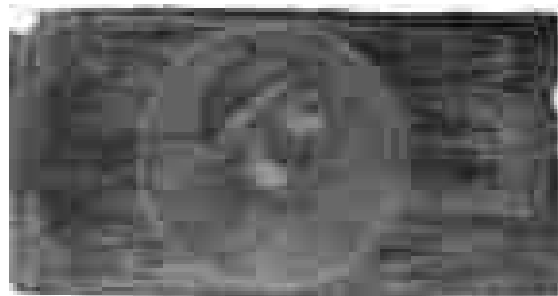
⁹⁷⁵ DEL TORSO *Stemmario*, Mistruzzi; BERGAMINI 2013, p. 261.

Bibliografia

BERGAMINI 2013.



Busto maschile.



Busto maschile.



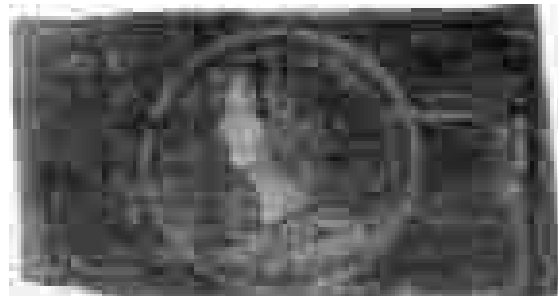
Busto maschile.



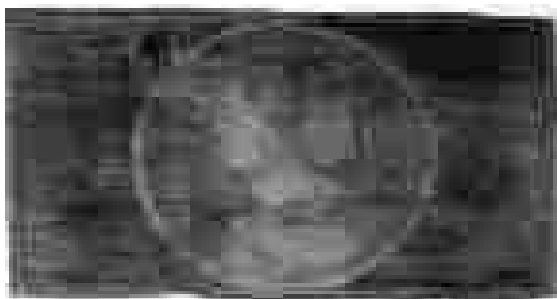
Busto maschile.



Busto femminile.



Busto femminile.



Busto femminile.



Busto femminile.

Scheda n. 48

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Nordis (soffitto B)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis
Pettenelle: abete; 38x25; ritratti e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Quarto decennio del XVI secolo

Il soffitto proviene da un ambiente di palazzo de Nordis (oggi Museo di palazzo de Nordis) in piazza del Duomo a Cividale del Friuli. Il soffitto è stato smontato: non sappiamo in quale ambiente si trovava, il numero delle pettenelle che lo componevano né la loro originaria successione. Le cinquantatré pettenelle superstiti sono in legno di abete e misurano mediamente 38x25 cm con uno spessore di circa 1 cm. Lo stato di conservazione è precario: la maggior parte presenta infatti forti lacune, diciotto addirittura sono completamente abrase e solo poche, circa dieci, sono ancora ben leggibili, pure se si registrano anche in questo caso estese cadute di colore. Cinque pettenelle sono state oggetto di un restauro da parte del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i beni storici, artistici, etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia in occasione della mostra *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento* (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013). Lo spazio dipinto è costituito da un campo decorato a finto marmo circoscritto da spesse linee di contorno, al centro del quale - all'interno di clipei costituiti da foglie di alloro, talvolta colorate di rosso e fermate da nastri - sono presenti ritratti (quarantasette) e scudi (sette), tutti con la medesima arma, quella de Nordis. Stilisticamente sono collocabili nella prima metà del XVI secolo, datazione confermata anche dal ridotto spessore delle pettenelle e dalla tipologia dello scudo, 'alla veneta', che contiene gli stemmi. In base alle vicende edilizie del palazzo, il momento della loro realizzazione può essere ulteriormente circoscritto ai primi anni del quarto decennio del XVI secolo. Al 1530 risale infatti una riforma dell'edificio⁹⁷⁶: è in occasione di questo intervento che, molto probabilmente, si decise di realizzare la decorazione del soffitto.

⁹⁷⁶ GRION 1899 [1990], p. 417.

Questo presenta una serie di ritratti tutti maschili: due ripresi frontalmente, gli altri di profilo o di tre quarti, rivolti sia verso destra sia verso sinistra. Molti indossano elmi da parata: accanto a quelli da battaglia, semplici ed essenziali e in cui l'unico decoro è costituito dalla doratura del contorno che corre tra la fronte e la gronda, ve ne sono altri, più precisamente celate e borgognotte, dalle forme decisamente elaborate. Le prime sono segnate da decorazioni estrose, zoomorfe e mostruose, mentre le borgognotte presentano una differente caratterizzazione, ispirata agli armamenti 'alla romana'. Anche i sei ritratti privi di protezione per il capo sembrano rifarsi alla tradizione romana - in particolare alla medagliistica imperiale, in parte ripresa da quella contemporanea, in voga a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento - come mostra sia la soluzione scelta per il taglio nella parte inferiore della figura, non comune in questo tipo di produzione e che si riscontra solo in altre quattro pettenelle (due di casa Beltrame a Udine [cat. 28-29] e due di palazzo Strassoldo-Chiasottis a Cividale [cat. 27]), sia la tipologia dei volti: sono infatti descritti uomini, sia maturi sia giovani, notevoli per l'impostazione anatomica e per l'espressività, dai capelli corti e cinti da un nastro annodato sul dietro da uno svolazzo.

Bibliografia

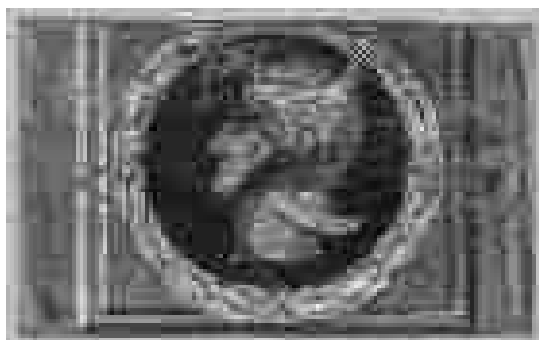
BONESSA 2013, pp. 163-164; FRATTA 2013a, pp. 176-177; FRATTA 2013c, pp. 150-151.



Stemma de Nordis su scudo 'alla veneta'.



Testa maschile con celata.



Testa maschile con elmo da parata.



Testa maschile con elmo.



Testa maschile 'all'antica'.

Scheda n. 49

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), villa suburbana a Gagliano
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezioni private
Pettenelle: abete; 37x16; ritratti, stemmi e grottesche
Cantinelle: -
Cornici: -
Quarto-quinto decennio del XVI secolo

Le pettenelle - smontate - provengono da una villa suburbana a Gagliano e probabilmente decoravano due distinti soffitti, giacché sono differenti le misure che si registrano nei supporti: il primo a ritratti e stemmi con tavolette di circa 37x16 cm e spessore di 2 cm, il secondo con decorazioni 'alla romana' con dimensioni assai variabili, comprese tra 37÷44 cm di base, 16÷19 cm di altezza e circa 2,5 cm di spessore. Purtroppo le pettenelle attualmente risultano smembrate in tre collezioni. Le tavolette, in legno di abete, sono dipinte a tempera senza preparazione del supporto e stilisticamente sono collocabili tra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo. Il fondo, di colore marrone, è limitato da una cornice rettangolare, mentre al centro sono dipinti ritratti e stemmi su campo azzurro, inseriti in un clipeo costituito da una doppia circonferenza realizzata a compasso, del quale si possono ancora osservare i segni incisi. I ritratti - sia maschili sia femminili, di profilo o a tre quarti - sono pienamente cinquecenteschi: datazione confermata anche dalla tipologia degli abiti e degli elmi indossati. È possibile ravvisare la presenza di almeno due esecutori: il primo più capace e impegnato nella realizzazione dei personaggi maschili, il secondo meno esperto e responsabile dell'esecuzione di quelli femminili, di qualità nettamente inferiore. Si tratta di pittori nei quali si ravvisano legami con la scuola dell'Amalteo: rimandi suggeriti da alcune emergenze stilistiche, come la particolare torsione del busto e del capo e i dettagli fisiognomici e dell'abbigliamento.

Gli stemmi sono inseriti in scudi 'alla veneta' e presentano tutti la medesima arma: di rosso, all'albero al naturale poggiate su una campagna d'oro, sul tutto un cane sedente e legato con un guinzaglio all'albero, il tutto d'argento. Un'impresa che ricorda

quella adottata da Bernabò Visconti nella seconda metà del XIV secolo⁹⁷⁷ e poi ripresa da Francesco I Sforza, duca di Milano, come si può osservare nella medaglia realizzata nel 1456⁹⁷⁸ e che fa riferimento alla famiglia cividalese dei Boiani. Identificazione basata sul confronto con un'impresa del tutto simile - pure se in questo caso il cane è sdraiato - che si può osservare sul *recto* della medaglia dedicata a Eustachio Boiani nel 1525 (**fig. 240** a p. 257)⁹⁷⁹. Ulteriore conferma è fornita dall'esame di un'arma recentemente scoperta nella parete nord del duomo di Cividale (**fig. 241** a p. 257)⁹⁸⁰. Si tratta di uno stemma di 'unione matrimoniale' nel quale - nella partitura sinistra, rispetto a chi guarda - è dipinta la stessa impresa presente nelle pettenelle e, in quella destra, lo stemma Formentini: «partito, al primo d'argento ai tre porcellini di nero ordinati in palo, il secondo dei quali stolato del campo; al secondo di rosso alla fascia d'argento (vale a dire l'arma della Magnifica Comunità di Cividale)»⁹⁸¹. Come risulta dall'esame delle genealogie delle due famiglie, un fratello di Eustachio, Federico, sposò Stella Formentini di Cusano, permettendo così di stabilire in modo inequivocabile come lo stemma presente nelle pettenelle faccia riferimento alla famiglia Boiani che probabilmente, proprio in quel periodo, lo aveva adottato in alternativa (comunque provvisoria) del più consueto stemma con le ghirlande.

Il secondo nucleo è costituito da pettenelle che presentano una dipintura - su fondo azzurro o rosso, realizzata con l'uso di mascherine - costituita da animali fantastici e da putti (**fig. 356** a p. 274). In queste ultime tavolette la decorazione è costituita da una 'scenetta' con tre putti danzanti, in un caso circoscritta da una cornice a 'ovuli' d'ispirazione classica, del tutto affine a un'incisione di Jacopo Francia⁹⁸². Una 'danza di putti' realizzata forse riprendendo parte di una stampa di Marco Dente, già indicata quale ispirazione per un disegno del Pordenone (conservato agli Uffizi) e per un dipinto dell'Amalteo (già nella collezione Cappello-Cini)⁹⁸³; secondo una modalità

⁹⁷⁷ BONESSA 2013b, p. 166.

⁹⁷⁸ HILL 1930 [1984], tav. 45, n. 281,

⁹⁷⁹ OSTERMANN 1881, p. 156; OSTERMANN 1888, p. 208; ARMAND 1833 [1966], p. 72; *Triennale italiana della medaglia d'arte* 1984, pp. 91-92.

⁹⁸⁰ Un recente intervento della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia ha rimesso in luce, infatti, alcuni dipinti con cinque stemmi databili alla seconda metà del Cinquecento, si veda BONESSA 2013a, p. 4.

⁹⁸¹ BONESSA 2013a, p. 5.

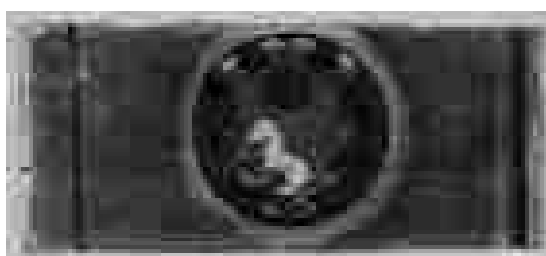
⁹⁸² HIND 1948b [1978], tav. 819, fig. 11.

⁹⁸³ *Temì profani nell'Amalteo* 1980, p. 48.

operativa che prevedeva l'utilizzo di stampe come repertori dai quali estrapolare soggetti da replicare poi nelle pettenelle, come nel caso di un'altra incisione (Giovanni Antonio da Brescia, *Grottesche*, 1513-1515) utilizzata nella decorazione di tavolette in palazzo de Portis a Cividale [cat. 57-58], in casa Cavazzini [cat. 59] e in un edificio nel complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60] a Udine.

Bibliografia

BONESSA 2013, p. 166; FRATTA 2013c, pp. 151-152.



Stemma Boiani.



Busto maschile con turbante.



Busto maschile con elmo.



Busto femminile.



Animale fantastico.



Animali fantastici.

Scheda n. 50

Provenienza: Udine, palazzo Mantica (già Filittini)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 38x25; ritratti, stemmi, decorazioni fitomorfe
Cantinelles: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 2, registro inf. tipologia 3
Quarto-quinto decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna la biblioteca (sala lettura) della Società filologica friulana, al piano terra dell'attuale palazzo Mantica in via Manin a Udine. Le tavolette sono in legno di abete, misurano in media 38x25 centimetri e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia inferiore delle cornici alla quale è associata, in quella superiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. La maggior parte delle pettenelle (quattordici) presenta una decorazione di tipo fitomorfo costituita da cornucopie ed elementi vegetali stilizzati su fondo nero. In cinque esemplari sono raffigurati ritratti maschili su di un fondo azzurro (tranne in un caso, di colore ocra) circoscritto da clipei costituiti da semplici circonferenze mentre il resto della tavoletta è lasciato al naturale. I ritratti sono di buona fattura, realizzati a mano libera e senza l'impiego di mascherine. Completano la decorazione del soffitto tre tavolette con lo stemma Filittini su scudo 'a testa di cavallo', famiglia alla quale va quindi assegnata la committenza. I Filittini, infatti, acquistarono l'edificio nel 1492 e vi abitarono fino al 1552⁹⁸⁴. La realizzazione del soffitto, in base al tipo di decorazione e alla tipologia dei ritratti, andrebbe collocata cronologicamente tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento.

Bibliografia

BERGAMINI 1986, p. 49.

⁹⁸⁴ DELLA PORTA 1984, II, pp. 583-584; BARTOLINI, BERGAMINI & SERENI 1983, p. 288.



Busto maschile.



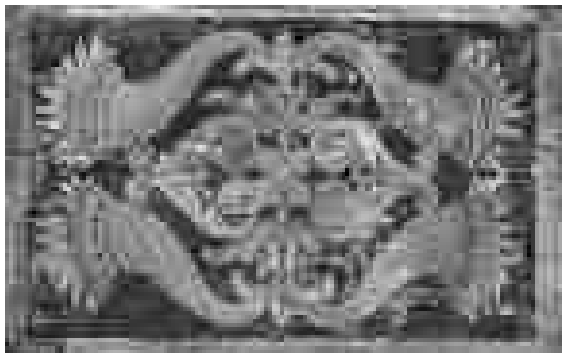
Busto maschile.



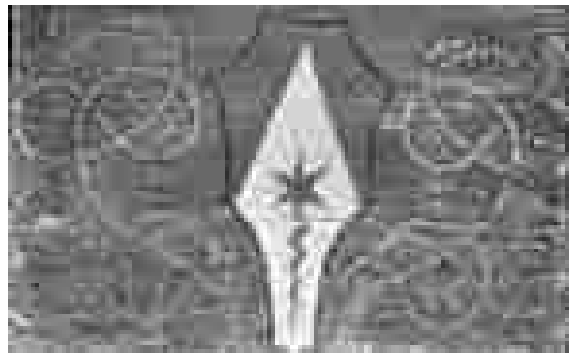
Busto maschile.



Busto maschile.



Cornucopie.



Stemma Filittini su scudo 'a testa di cavallo'.

Scheda n. 51

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Nordis Fontana
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Fontana (B)
Pettenelle: abete; 37,5x19,3; decorazioni vegetali
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Il nucleo è costituito da dieci pettenelle provenienti da un ambiente di palazzo de Nordis Fontana, oggi conservate nel medesimo edificio (collezione Fontana, [cat. 13]). Le tavolette, in legno di abete, misurano circa 37,5x19,3 cm e hanno uno spessore di 3 cm. La dipintura è realizzata a tempera, direttamente sul supporto impermeabilizzato con una semplice mano di colla. Presentano tutte la stessa decorazione di tipo fitomorfo costituita da tre gigli, rossi o azzurri, realizzati a mano libera su un fondo lasciato al naturale (**fig. 329** a p. 270). In molte pettenelle supporto e pellicola pittorica sono in uno stato di conservazione piuttosto precario; i primi presentano rotture e fori di sfarfallamento mentre la dipintura è coperta da uno strato di polvere e fuliggine che, in alcuni casi, coprono quasi completamente i colori.

Bibliografia

FRATTA 2013c, p. 140.

Scheda n. 52

Provenienza: sconosciuta
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Fontana (C)
Pettinelle: abete; 28,5x19; decorazioni vegetali
Cantinelle: -
Cornici: -
Seconda metà del XV secolo

Si tratta di una pettenella in collezione privata (Fontana) la cui provenienza non è nota. La tavoletta, in legno di abete, misura 28,5x19 cm con uno spessore di 2,8 cm. La dipintura è realizzata a tempera, direttamente sul supporto impermeabilizzato con una semplice mano di colla. La decorazione è costituita da un unico grande fiore realizzato a mano libera su un fondo lasciato al naturale e costituito da quattro petali sovrapposti ad altrettanti sepali su un fusto con foglie alternate, due caulinari piccole, lanceolate ed erette, e due basali grandi, filiformi e ricurve (**fig. 332** a p. 270). Fiore e fusto occupano la parte centrale della tavoletta, mentre le due lunghe foglie filiformi si estendono sulle due porzioni laterali. Si tratta di un fiore molto simile a quello realizzato su una medaglia di Matteo de' Pasti⁹⁸⁵ (**fig. 331**) e replicato anche nella decorazione ad affresco delle pareti del cortile quadrato di palazzo Da Noal a Treviso⁹⁸⁶ (**fig. 333**).

Bibliografia

FRATTA 2013c, p. 140.

⁹⁸⁵ HILL 1930, tav. 32, fig. 169.

⁹⁸⁶ BOTTER 1987, tav. 57.

Scheda n. 53

Provenienza: Udine, casa Cavazzini (soffitto A)
Collocazione: ricomposto
Pettенelle: abete; 35x20; decorazioni vegetali e stemmi
Cantinelle: -
Cornici: -
Primo-secondo decennio del XVI secolo

I soffitti, che ornano due ambienti di casa Cavazzini in via Cavour a Udine (oggi sede del Museo di arte moderna e contemporanea), sono il risultato di una ricomposizione - attuata in epoca recente e in seguito a lavori di ristrutturazione che hanno coinvolto l'intero edificio - di nuclei diversi (per l'altro nucleo - composto da pettenelle databili al secondo quarto del Cinquecento - si veda la scheda relativa [cat. 59]). Il nucleo in esame è formato da sessantuno pettenelle la cui decorazione può essere fatta risalire ai primi decenni del Cinquecento. Queste tavolette, in legno di abete e dipinte a tempera, misurano mediamente 35x20 cm. In cinquantatré pettenelle sono dipinti motivi vegetali declinati secondo tre tipologie. La prima, su trentacinque tavolette, è costituita da elementi vegetali che nascono da un ramo posto orizzontalmente; la seconda, su quattro pettenelle, da un grande bocciolo centrale affiancato da racemi vegetali e foglie lanceolate, probabilmente un cardo (*Cirsium arvense L.*)⁹⁸⁷; la terza, su quattordici tavolette, presenta un decoro vegetale più stilizzato. Il fondo delle pettenelle decorate con la prima e la seconda tipologia è caratterizzata dalla consueta alternanza dell'azzurro e del rosso. Le restanti otto tavolette sono decorate con stemmi. Su cinque pettenelle è dipinta l'arma Sbroiavacca su uno scudo appuntato - in un caso sovrastato da un cimiero - circondato da elementi vegetali; sulle altre tre quello Bisetti, in un caso su uno scudo 'da torneo' posto su un fondo dipinto con racemi vegetali (**fig. 233** a p. 256), negli altri due su scudi 'a testa di cavallo' inseriti in una corona di alloro e con ai lati rispettivamente una cornucopia e un elemento vegetale.

Le differenze nelle tipologie decorative impiegate fanno pensare che le pettenelle possano provenire da almeno due, se non tre, ambienti diversi. A un primo ambiente

⁹⁸⁷ LEVI D'ANCONA 1977, pp. 375-377.

potrebbero appartenere le pettenelle con lo stemma Bisetti su scudo ‘a testa di cavallo’ e quelle con la seconda tipologia di decoro vegetale, soluzioni che ricordano quelle impiegate per il soffitto di palazzo Pisenti Stringher a Cividale del Friuli [cat. 30]. A un secondo soffitto potrebbero essere riferite, invece, le tavolette con gli stemmi Sbroiavacca e Bisetti (quest’ultimo su scudo ‘da torneo’) e quelle con la prima tipologia di decoro vegetale.

Bibliografia

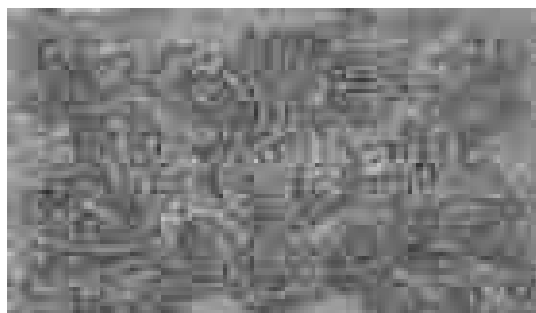
Inedito.



Decorazione fitomorfa su fondo azzurro.



Decorazione fitomorfa su fondo rosso.



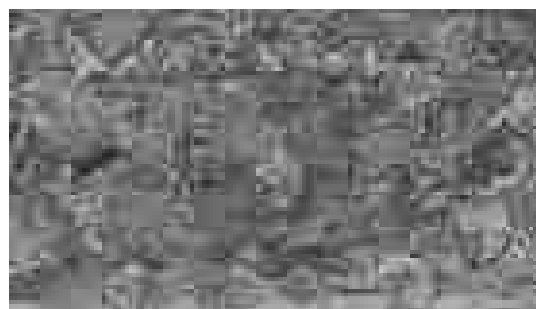
Decorazione fitomorfa su fondo azzurro.



Decorazione fitomorfa su fondo rosso.



Stemma Bisetti su scudo ‘da torneo’.



Stemma Sbroiavacca su scudo ‘appuntato’.

Scheda n. 54

Provenienza: Udine, palazzo Andriotti (soffitto C)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; stemmi, trofei e vasi ornamentali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al primo piano di palazzo Andriotti in via Bartolini a Udine (oggi sede della Biblioteca civica “Vicenzo Joppi”). Nello stesso edificio sono presenti altri quattro soffitti: due di questi, posti al piano superiore, presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 55-56]. Le tavolette sono in legno di abete, misurano 36x23 centimetri e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia superiore delle cornici alla quale è associata, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo realizzato poco dopo la loro scoperta avvenuta nei primi anni 2000. Su un totale di cinquantaquattro tavolette sei sono prive di decorazione in quanto sostituite. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti sirene e mascheroni vegetali, trofei d’armi, vasi ornamentali e stemmi (ventitré). Questi ultimi sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ posti su un fondo ocra e circoscritti da un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso e costituito da due fasce, rossa quella esterna e bianca quella interna.

Gli stemmi fanno riferimento ai Brazzacco (arma parlante), Arcoloniani, Bartolini, de Simeonibus, della Torre e Andriotti. A questi ultimi andrebbe versosimilmente attribuita la committenza giacché lo stemma familiare è l’unico sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini. Gli altri, infatti, sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ e sono provvisti di due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli e potrebbe essere collocata, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

Inedito.



Mascherone vegetale.



Sirena vegetale.



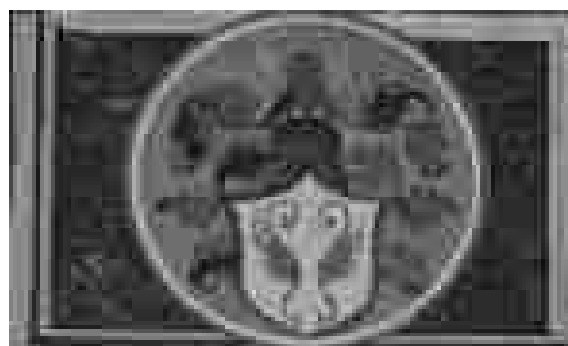
Fontana con due volatili che vi si abbeverano.



Vaso ornamentale.



Trofeo d'armi.



Stemma Andriotti.

Scheda n. 55

Provenienza: Udine, palazzo Andriotti (soffitto D)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; stemmi, trofei e vasi ornamentali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al secondo piano di palazzo Andriotti in via Bartolini a Udine (oggi sede della Biblioteca civica “Vicenzo Joppi”). Nello stesso edificio sono presenti altri quattro soffitti: due di questi, uno al primo e l’altro al secondo piano, presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 54 e 56]. Le tavolette sono in legno di abete, misurano 36x23 centimetri e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia superiore delle cornici alla quale è associata, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo realizzato poco dopo la loro scoperta avvenuta nei primi anni 2000. Su un totale di cinquantaquattro tavolette una è priva di decorazione in quanto sostituita. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti sirene e mascheroni vegetali, trofei d’armi, vasi ornamentali e stemmi (ventiquattro). Questi ultimi sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ posti su un fondo ocre e circoscritti da un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso e costituito da due fasce, rossa quella esterna e bianca quella interna.

Gli stemmi fanno riferimento ai Brazzacco (arma parlante), Arcoloniani, Bartolini, de Simeonibus, della Torre e Andriotti. A questi ultimi andrebbe versosimilmente attribuita la committenza giacché lo stemma familiare è l’unico sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini. Gli altri, infatti, sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ e sono provvisti di due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

IV. *Catalogo*

La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli e potrebbe essere collocata, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

Inedito.

Scheda n. 56

Provenienza: Udine, palazzo Andriotti (soffitto E)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 36x23; stemmi, mascheroni vegetali e vasi ornamentali
Cantinelle: abete; tipologia 3
Cornici: abete; registro sup. tipologia 3, registro inf. tipologia 2
Secondo-terzo decennio del XVI secolo

Questo soffitto orna un ambiente al secondo piano di palazzo Andriotti in via Bartolini a Udine (oggi sede della Biblioteca civica “Vicenzo Joppi”). Nello stesso edificio sono presenti altri quattro soffitti: due di questi, posti uno al primo e l’altro al secondo piano, presentano una decorazione del tutto omogenea [cat. 54-55]. Le pettenelle in esame ornano parte di un ambiente che oggi si presenta come un unico grande salone ma che in origine doveva essere diviso in due ambienti⁹⁸⁸.

Le ventisette tavolette - di cui sei prive di decorazione - sono in legno di abete dipinte a tempera direttamente sul supporto, precedentemente impermeabilizzato con una stesura di colla. Le cantinelle presentano una decorazione costituita da una fascia sinuosa a stretti meandri; motivo ripreso anche nella dipintura della fascia superiore delle cornici alla quale è associata, in quella inferiore, una sequenza di scaglioni bianchi e rossi su fondo nero. Pettenelle e cantinelle sono in buono stato di conservazione e sono state oggetto di un intervento conservativo realizzato poco dopo la loro scoperta avvenuta nei primi anni 2000. Lo spazio dipinto è circoscritto da una cornice rettangolare al cui interno, su un fondo azzurro o rosso che imita una superficie lapidea, sono presenti vasi ornamentali, mascheroni vegetali e stemmi (undici), questi ultimi su fondo ocra circoscritti da un clipeo semplice e lineare realizzato a compasso e costituito da due fasce, rossa quella esterna e bianca quella interna.

Gli stemmi fanno riferimento agli Andriotti, de Simeonibus, Brazzacco (arma parlante), della Torre, Bartolini. Agli Andriotti andrebbe versosimilmente attribuita la committenza giacché lo stemma familiare è l’unico sovrastato da un elmo con cimiero e lambrecchini. Gli altri, infatti, sono inseriti in scudi ‘alla veneta’ e sono provvisti di

⁹⁸⁸ Si veda quanto detto a questo proposito del soffitto Andriotti B [cat. 39].

due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale.

La realizzazione delle pettenelle va ragionevolmente assegnata alla bottega impegnata anche nei soffitti di palazzo Maseri [cat. 37] e Modena De Sabbata [cat. 36] a Cividale del Friuli e potrebbe essere temporalmente collocata, sia in base a considerazione stilistiche sia iconografiche, tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia

Inedito.

Scheda n. 57

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Portis (soffitto C)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud), collezione Costantini
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e grottesche
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo quarto del XVI secolo

Si tratta di tre pettenelle che in origine decoravano il soffitto di un ambiente di palazzo de Portis all'angolo tra la piazzetta omonima e via Carlo Alberto a Cividale del Friuli. Le tavolette, in legno di abete e dipinte a tempera, misurano mediamente 40x24 cm con uno spessore di circa 2 cm. Il soffitto attualmente risulta smembrato in almeno due collezioni (per il secondo nucleo si veda la scheda seguente). Per quanto riguarda queste tre pettenelle, conservate ancora a Cividale, in due sono dipinti, su fondo azzurro circoscritto da una semplice cornice rettangolare, gli stemmi de Portis e Manzano in scudi sagomati con due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale. Gli scudi vengono rappresentati appesi al lato superiore della cornice. La terza tavoletta è decorata secondo un motivo a grottesca su fondo rosso tratta da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia⁹⁸⁹. Il soffitto va assegnato alla stessa bottega responsabile dell'esecuzione delle tavolette di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60], di casa Cavazzini a Udine [cat. 59] e del castello di sotto a Strassoldo (Ud) [cat. 61-64]: non solo gli stemmi sono inseriti in scudi identici, ma, soprattutto, anche i decori a grottesche sono tratti dalle stesse fonti. Il fatto che gli stemmi de Portis e Manzano si ripetano due volte - almeno, visto che a oggi non conosciamo quale fosse la composizione dell'intero soffitto - fa supporre che la realizzazione delle pettenelle sia avvenuta in seguito all'unione fra due rappresentanti di queste famiglie: quasi sicuramente Vincenzo de Portis e Felicità di Manzano, come emerge dall'esame della genealogia compilata da Enrico del Torso⁹⁹⁰. Matrimonio celebrato, comunque, prima del 1545, in quanto a quest'anno risulta già essere documentato il figlio Claudio.

⁹⁸⁹ BARTSCH 1980, p. 200, n. 68 (138).

⁹⁹⁰ BCU, fondo del Torso, *Genealogie*, Portis (de).

IV. *Catalogo*

Considerando le vicende famigliari e la tipologia degli scudi rappresentati, potrebbe essere probabile una datazione dei soffitti compresa tra il 1525 e il 1545 circa.

Bibliografia

BONESSA 2013, pp. 164-164; FRATTA 2013c, pp. 158-159.

Scheda n. 58

Provenienza: Cividale del Friuli (Ud), palazzo de Portis (soffitto C)
Collocazione: Cividale del Friuli (Ud) e Pordenone, collezione Santini (D)
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e grottesche
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo quarto del XVI secolo

Si tratta di quattro pettenelle conservate a Pordenone (collezione Santini), tre delle quali identiche a quelle nella collezione Costantini di Cividale [cat. 57]; la quarta presenta invece una scena animata da tre giovani e un cane. Le tavolette, in legno di abete, misurano mediamente 40x24 cm con uno spessore di circa 2 cm e sono dipinte a tempera, direttamente sul supporto. La loro realizzazione va assegnata alla stessa bottega responsabile dell'esecuzione delle tavolette di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60], di casa Cavazzini a Udine [cat. 59] e del castello di sotto a Strassoldo (Ud) [cat. 61-64]. La presenza degli stemmi de Portis e Manzano fa supporre che queste tavolette decorassero in origine il soffitto di un ambiente di palazzo de Portis all'angolo tra la piazzetta omonima e via Carlo Alberto a Cividale del Friuli, soffitto che attualmente risulta perciò smembrato in almeno due collezioni (per il primo nucleo e per il soffitto in generale si veda la scheda precedente).

Bibliografia

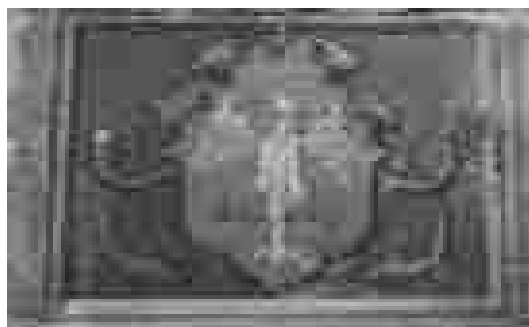
BONESSA 2013, pp. 164-164; FRATTA 2013c, pp. 158-159.



Decorazione a grottesca.



Scena con tre giovani e un cane.



Stemma de Portis.



Stemma di Manzano.

Scheda n. 59

Provenienza: Udine, casa Cavazzini (soffitto B)
Collocazione: ricomposto
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e grottesche
Cantinelle: -
Cornici: -
Secondo quarto del XVI secolo

Il soffitto, che orna un ambiente di casa Cavazzini in via Cavour a Udine (oggi sede del Museo di arte moderna e contemporanea), è il risultato di una ricomposizione - attuata in epoca recente e in seguito a lavori di ristrutturazione che hanno coinvolto l'intero edificio - di nuclei diversi (per l'altro nucleo - composto per la maggior parte da pettenelle con decorazione di tipo fitomorfo e databili ai primi decenni del Cinquecento - si veda la scheda relativa [cat. 53]). Il nucleo in esame è formato da nove pettenelle la cui decorazione può essere fatta risalire al secondo quarto del Cinquecento. Queste tavolette, in legno di abete e dipinte a tempera, misurano mediamente 40x24 cm con uno spessore di circa 2 cm. In cinque sono dipinti, su fondo azzurro o rosso circoscritto da una semplice cornice rettangolare, stemmi in scudi sagomati e con due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale, che fanno riferimento ai Savorgnan della Bandiera (due esemplari), Mels Colloredo e de Puppi (due esemplari). Gli scudi vengono rappresentati appesi al lato superiore della cornice. Una tavoletta è decorata con un mascherone vegetale su fondo azzurro mentre un'altra presenta un motivo con animali fantastici. Le ultime due presentano, su fondo rosso, decorazioni realizzate con l'uso di mascherine: si tratta di una scena animata da tre giovani e un cane e di un decoro tratto da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia⁹⁹¹.

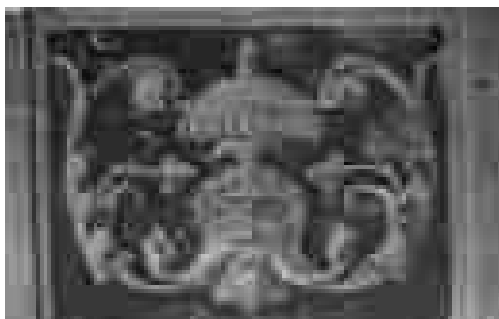
Il soffitto va assegnato alla stessa bottega responsabile dell'esecuzione delle tavolette di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60], di palazzo de Portis a Cividale del Friuli [cat. 57] e del castello di sotto a Strassoldo (Ud) [cat. 61-64]: non solo gli stemmi sono inseriti in scudi identici

⁹⁹¹ BARTSCH 1980, p. 200, n. 68 (138).

ma, soprattutto, le decorazioni sono tratte dalla stessa fonte e realizzate con la medesima mascherina.

Bibliografia

FRATTA 2013c, pp. 158-159.



Mascherone vegetale.



Animali fantastici.



Decorazione a grottesca.



Scena con tre giovani e un cane.



Stemma Savorgnan della Bandiera.



Stemma de Puppi.

Scheda n. 60

Provenienza: Udine, edificio nel complesso Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 40x24; stemmi e grottesche
Cantинelle: abete; tipologia 1.2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
Secondo quarto del XVI secolo

Il soffitto орна un ambiente di un edificio nel complesso sede della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'. Le trentadue tavolette, in legno di abete e dipinte a tempera, misurano mediamente 40x24 cm con uno spessore di circa 2 cm. Le cantинelle presentano una decorazione costituita da un nastro bianco e sottile - largo poco più di un cm - avvolto su un perno grigio. Le cornici sono dipinte, nel registro superiore, con un motivo di tipo architettonico costituito dall'alternanza di foglie lisce grigie in primo e secondo piano, con gli apici rivolti verso l'alto, e compreso tra due linee rosse; in quello inferiore con un motivo costituito da elementi verticali di colore grigio con margini rilevati bianchi e neri che simulano una modanatura di tipo architettonico a baccelli.

In due pettenelle è dipinto, su fondo azzurro o rosso circoscritto da una semplice cornice rettangolare, lo stemma Mels Colloredo su uno scudo - rappresentato appeso al lato superiore della cornice - sagomato e con due nastri neri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale. Le tavolette sono poste una di fronte all'altra ma non in posizione centrale, come invece ci si aspetterebbe. Una possibile spiegazione può essere trovata nell'ipotesi che in origine questa stanza potesse costituire un unico grande ambiente con quella adiacente. E nelle travi di quest'ultima, infatti, sono presenti le tipiche scanalature intagliate che consentivano l'inserimento delle pettenelle, oggi non più presenti.

L'intera decorazione del soffitto è affidata all'uso di mascherine e caratterizzata dall'alternanza del colore di fondo, rosso o azzurro. Dodici tavolette sono decorate con motivi tratti dal repertorio delle grottesche - un mascherone e una sirena vegetali - e vasi ornamentali e *candelabra* mentre le restanti sono dipinte con soggetti tratti da stampe e incisioni coeve.

Tra queste l'allegoria della *Fortuna*, nuda e con i capelli al vento, che avanza ai piedi di un delfino⁹⁹² tenendo con il braccio sinistro alzato un'asta alla quale è fissata una vela e, con la mano destra, l'estremo opposto delle vela stessa (**fig. 353** a p. 273). Un'iconografia che compare in incisioni fiorentine datate tra il 1460 e il 1480⁹⁹³ (**fig. 351** a p. 273), in una di Nicoletto da Modena⁹⁹⁴ (**fig. 352**) e che si diffonde, con molte varianti, anche come marca tipografica⁹⁹⁵, come quelle usate da Giacomo Ruffinelli⁹⁹⁶ (datate alla metà del Cinquecento, **fig. 354** e **fig. 355**).

Il soffitto va assegnato alla stessa bottega responsabile dell'esecuzione delle tavolette di palazzo de Portis a Cividale del Friuli [cat. 57], di casa Cavazzini a Udine [cat. 59] e del castello di sotto a Strassoldo (Ud) [cat. 61-64]. Alcune soggetti, infatti, sono tratti dalla stessa fonte e realizzati con la medesima mascherina. Tra questi, una scena animata da tre giovani e un cane e un decoro tratto da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia⁹⁹⁷. Quest'ultima, in particolare, non solo è replicata più volte - su sfondo azzurro o rosso - ma è realizzata specularmente testimoniando ancora una volta l'utilizzo di mascherine nella realizzazione, almeno per quanto riguarda alcune parti decorative e ornamentali, dei soffitti lignei dipinti.

Bibliografia

Inedito.

⁹⁹² In altri casi può essere sostenuta da una ruota, un globo oppure una conchiglia: come nel caso della marca tipografica di Nicolò Moretti (*Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento* 1986, fig. 570) e di Ercole Quinziano (datata al 1586, VACCARO 1983, pp. 53-54, fig. 1). Si veda, inoltre, ALCIATO 2009, pp. 113-116.

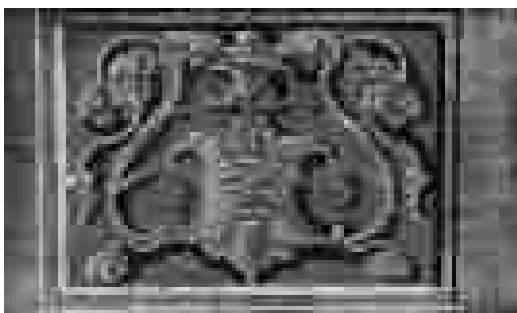
⁹⁹³ HIND 1948a [1978], tav. 19, fig. A.I.19 e tav. 175, figg. A.IV.37-A.IV-38.

⁹⁹⁴ HIND 1948b [1978], tav. 683, fig. 84.

⁹⁹⁵ Si veda VACCARO 1983, p. 53.

⁹⁹⁶ VACCARO 1983, pp. 114-115, figg. 99-100; *Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento* 1986, fig. 1202.

⁹⁹⁷ BARTSCH 1980, p. 200, n. 68 (138).



Mascherone vegetale.



Sirena vegetale.



Decorazione a grottesca.



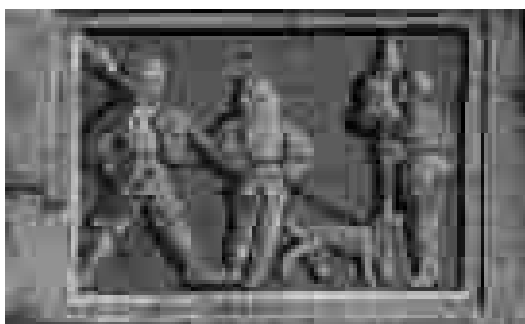
Decorazione a grottesca.



Allegoria della Fortuna.



Stemma Mels Colloredo.



Scena con tre giovani e un cane.



Vaso ornamentale con racemi vegetali.

Scheda n. 61

Provenienza: Strassoldo (Ud), castello di sotto (soffitto A)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantinelles: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
1536-1544

Si tratta di un soffitto posto al secondo piano del castello di Strassoldo di sotto (Ud). Oltre a questo, in altri tre ambienti - posti sullo stesso piano - sono presenti altrettanti soffitti, realizzati simultaneamente e secondo la medesima tipologia decorativa [cat. 62-64]. L'orditura del soffitto in esame è costituita da travi sorrette da altre di banchina e da due 'rompitratte' sorrette da semplici mensole in pietra. Le settantanove tavolette sono in legno di abete, misurano mediamente 40x24 cm e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla⁹⁹⁸. Le cantinelle presentano una decorazione fitomorfa che riprende - semplificandola - la tipologia quattrocentesca a foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali. Le cornici sono dipinte, nel registro superiore, con un motivo di tipo architettonico costituito dall'alternanza di foglie lisce grigie in primo e secondo piano, con gli apici rivolti verso l'alto, e compreso tra due linee rosse; in quello inferiore con un motivo costituito da elementi verticali di colore grigio con margini rilevati bianchi e neri che simulano una modanatura di tipo architettonico a baccelli. Le cornici, inoltre, sono poste lungo tutte e quattro le pareti della stanza, secondo una soluzione che, in Friuli, si registra solamente nei soffitti di palazzo Giacomelli a Udine [cat. 66-67] e della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25].

L'intera decorazione del soffitto è affidata all'uso di mascherine e caratterizzata dall'alternanza del colore di fondo, rosso o azzurro. A tavolette che sono decorate con motivi tratti dal repertorio delle grottesche (mascheroni e sirene vegetali) e con scene e figure tratte da stampe e incisioni coeve, si alternano tavolette con stemmi. Questi ultimi

⁹⁹⁸ A queste vanno aggiunte nove pettenelle prive di decorazione.

sono inseriti su scudi sagomati e posti su un fondo circoscritto da una semplice cornice rettangolare; completano la decorazione nastri svolazzanti e due rametti probabilmente di alloro. Tra gli stemmi, oltre a quelli della famiglia Strassoldo, è possibile riconoscere quelli dei Valvasone, Savorgnan, Hofer (signori di Duino), della Torre, Fontanabona, Arcoloniani, di Castello.

La committenza è da attribuire a Soldoniero di Strassoldo (linea ‘di sotto’, ramo di Chiasottis), in occasione del matrimonio con Cornelia di Strassoldo-Soffumbergo. Infatti, non solo l’edificio fu residenza dei conti Strassoldo ‘di sotto’ del ramo di Chiasottis fino almeno alla seconda metà del Settecento - quando la linea di estinse e il castello passò agli Strassoldo di sopra - ma dall’esame degli stemmi è possibile identificare con precisione anche l’esponente della famiglia che commissionò il soffitto. Infatti, in alcune pettenelle compaiono due stemmi accostati, entrambi Strassoldo, con negli angoli del riquadro quattro lettere: «S» e «S» in alto, «C» e «S» in basso. In base all’epoca presunta di dipintura delle pettenelle e nell’ambito della genealogia, ovviamente della linea ‘di sotto’, l’unico matrimonio riferibile è quello stipulato nel 1536 fra Soldoniero e Cornelia⁹⁹⁹. In base a queste informazioni è anche possibile circoscrivere con molta precisione il momento della realizzazione del soffitto che deve essere avvenuta tra il 1536, data del matrimonio, e il 1544, anno in cui muore Soldoniero.

Il soffitto va assegnato alla stessa bottega responsabile dell’esecuzione delle tavolette di palazzo de Portis a Cividale del Friuli [cat. 57], di casa Cavazzini [cat. 59] e dell’edificio nel complesso della Fondazione ‘Casa secolare delle Zitelle’ [cat. 60] a Udine.

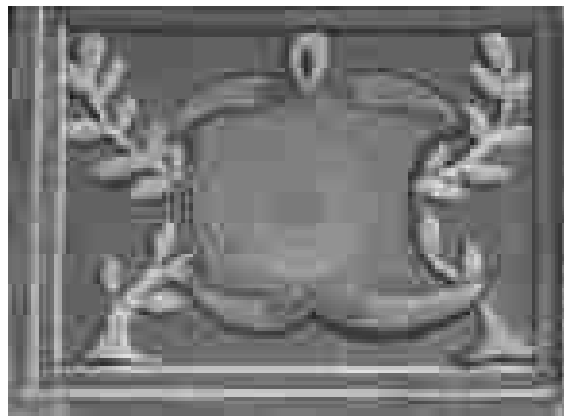
Bibliografia

Inedito.

⁹⁹⁹ D’ATTEMS 1909, tav. VII.



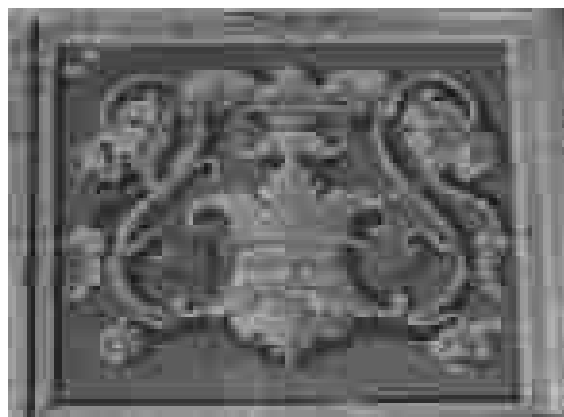
Stemmi Strassoldo.



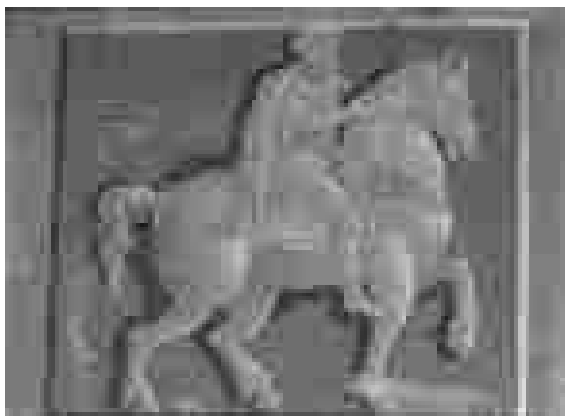
Stemma Arcoloniani.



Amorino andante con picca e creature fantastiche.



Mascherone vegetale.



Cavaliere.



Tritone che regge lo scudo Strassoldo.

Scheda n. 62

Provenienza: Strassoldo (Ud), castello di sotto (soffitto B)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
1536-1544

Si tratta di un soffitto posto al secondo piano del castello di Strassoldo di sotto (Ud). Oltre a questo, in altri tre ambienti - posti sullo stesso piano - sono presenti altrettanti soffitti, realizzati simultaneamente e secondo la medesima tipologia decorativa [cat. 61, 63-64]. L'orditura del soffitto in esame è costituita da travi sorrette da altre di banchina e da due 'rompitratte' sorrette da semplici mensole in pietra. Le cinquantuno tavolette sono in legno di abete, misurano mediamente 40x24 cm e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla¹⁰⁰⁰.

Per quanto riguarda i motivi decorativi, la committenza e i responsabili dell'esecuzione si veda la scheda 61. Tra gli stemmi, oltre a quelli della famiglia Strassoldo, è possibile riconoscere quelli degli Arcoloniani, Hofer (signori di Duino), della Torre e Panciera di Zoppola.

Bibliografia

Inedito.

¹⁰⁰⁰ A queste vanno aggiunte tre pettenelle prive di decorazione.

Scheda n. 63

Provenienza: Strassoldo (Ud), castello di sotto (soffitto C)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantinnelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
1536-1544

Si tratta di un soffitto posto al secondo piano del castello di Strassoldo di sotto (Ud). Oltre a questo, in altri tre ambienti - posti sullo stesso piano - sono presenti altrettanti soffitti, realizzati simultaneamente e secondo la medesima tipologia decorativa [cat. 61-62, 64]. L'orditura del soffitto in esame è costituita da travi sorrette da altre di banchina e da una 'rompitratte' sorrette da semplici mensole in pietra. Le diciannove tavolette sono in legno di abete, misurano mediamente 40x24 cm e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla¹⁰⁰¹. A differenza di quanto accade in genere, sopra alla rompitratte non sono inserite pettenelle.

Per quanto riguarda i motivi decorativi, la committenza e i responsabili dell'esecuzione si veda la scheda 61. Tra gli stemmi, oltre a quelli della famiglia Strassoldo, è possibile riconoscere quelli dei Fontanabona, Spilimbergo e Panciera di Zoppola.

Bibliografia

Inedito.

¹⁰⁰¹ A queste vanno aggiunte due pettenelle prive di decorazione.

Scheda n. 64

Provenienza: Strassoldo (Ud), castello di sotto (soffitto D)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantinelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
1536-1544

Si tratta di un soffitto posto al secondo piano del castello di Strassoldo di sotto (Ud). Oltre a questo, in altri tre ambienti - posti sullo stesso piano - sono presenti altrettanti soffitti, realizzati simultaneamente e secondo la medesima tipologia decorativa [cat. 61-63]. L'orditura del soffitto in esame è costituita da travi sorrette da altre di banchina e da due 'rompitratte' sorrette da semplici mensole in pietra. Le venti tavolette sono in legno di abete, misurano mediamente 40x24 cm e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla¹⁰⁰².

Per quanto riguarda i motivi decorativi, la committenza e i responsabili dell'esecuzione si veda la scheda 61. Tra gli stemmi, oltre a quelli della famiglia Strassoldo, è possibile riconoscere quelli degli Arcoloniani, Hofer (signori di Duino), Savorgnan, Valvasone, Sbroiavacca e Panciera di Zoppola.

Bibliografia

Inedito.

¹⁰⁰² A queste va aggiunta una pettenella priva di decorazione.

Scheda n. 65

Provenienza: Strassoldo (Ud), castello di sotto (soffitto E)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x36; stemmi e decorazioni
Cantinnelle: abete; tipologia 2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
1536-1544

Si tratta di un soffitto posto al primo piano del castello di Strassoldo di sotto (Ud). L'orditura del soffitto in esame è costituita da travi su altre di banchina sorrette da semplici mensole in pietra. Le ventidue tavolette sono in legno di abete, misurano mediamente 40x36 cm e sono dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla¹⁰⁰³. Si tratta, quindi, di pettenelle con dimensioni maggiori tra quelle rintracciate nel corso della ricerca e che sono caratterizzate da una forma quasi quadrata. Le cantinnelle presentano una decorazione fitomorfa che riprende - semplificandola - la tipologia quattrocentesca a foglie di quercia raccordate da un fiore a cinque petali. Le cornici sono dipinte, nel registro superiore, con un motivo di tipo architettonico costituito dall'alternanza di foglie lisce grigie in primo e secondo piano, con gli apici rivolti verso l'alto, e compreso tra due linee rosse; in quello inferiore con un motivo costituito da elementi verticali di colore grigio con margini rilevati bianchi e neri che simulano una modanatura di tipo architettonico a baccelli.

La decorazione del soffitto - ottenuta con l'uso di mascherine e caratterizzata dall'alternanza del colore di fondo, rosso o azzurro - è costituita da mascheroni e sirene vegetali, vasi ornamentali e dalla ripetizione, su sei tavolette, dello stemma Strassoldo su scudo sagomato e posto su un fondo rosso circoscritto da una semplice cornice rettangolare. Pur presentando soggetti in parte impiegati anche nei soffitti del piano superiore [cat. 61-64] è possibile avvertire, tuttavia, una maggiore cura nella realizzazione dei dettagli tali da far pensare all'intervento di un esecutore più esperto nell'ambito della medesima bottega, già impegnata nella dipintura delle pettenelle di palazzo de Portis a Cividale del Friuli [cat. 57], di casa Cavazzini [cat. 59] e

¹⁰⁰³ A queste vanno aggiunte due pettenelle prive di decorazione.

IV. *Catalogo*

dell'edificio nel complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle' [cat. 60] a Udine.

Bibliografia

Inedito.

Scheda n. 66

Provenienza: Udine, palazzo Giacomelli (già Codroipo) (soffitto A)
Collocazione: in opera
Pettенelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantинelle: abete; tipologia 1.2
Cornici: -
Quarto-quinto decennio del XVI secolo

Si tratta del primo di due soffitti - del tutto simili - che ornano due ambienti al piano terra di palazzo Giacomelli a Udine (oggi sede del Museo Etnografico), sito tra via Grazzano e via Brenari. A differenza di quanto avviene in genere, le travi non sostenute da una trave di banchina ma sono inserite direttamente nella muratura. Il soffitto in esame è costituito da ventisei¹⁰⁰⁴ pettenelle in legno di abete con dimensioni di circa 40x24 cm, dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla. Le cantinelle presentano una decorazione, su fondo rosso, è costituita da un nastro bianco e sottile - largo poco più di 1 cm - avvolto su un perno grigio mentre le cornici originali sono state sostituite.

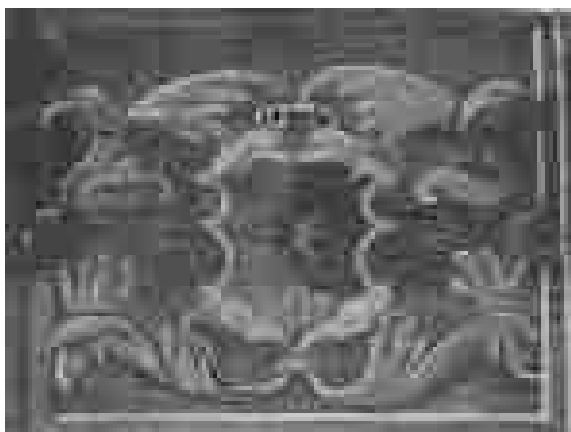
La decorazione delle pettenelle è costituita da motivi decorativi su fondo azzurro o rosso - sirene vegetali (in questo caso molto stilizzate, rispetto ad altre produzioni come, per esempio, quelle di palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] o Andriotti a Udine [cat. 54-56]), vasi ornamentali, animali fantastici - e stemmi su un fondo color ocra. Questi ultimi sono inseriti su scudi 'accartocciati', in alcuni casi incorniciati da elementi vegetali, in altri accompagnati da due nastri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale. Tra gli stemmi che è stato possibile riconoscere vi sono quelli dei Colloredo, Cergneu di Brazzà, del Torso e Codroipo. A questi ultimi, proprietari dell'edificio fino al 1584¹⁰⁰⁵, va assegnata la committenza del soffitto realizzato, in base alla tipologia degli scudi e delle decorazioni, probabilmente tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento.

¹⁰⁰⁴ Di cui sei sono prive di decorazione.

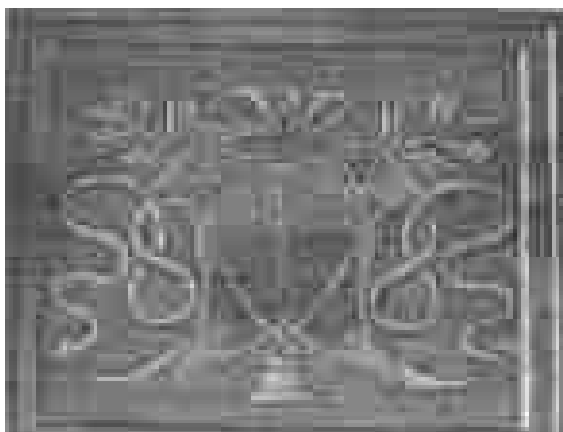
¹⁰⁰⁵ DELLA PORTA 1984, I, p. 118; BARTOLINI, BERGAMINI & SERENI 1983, p. 104.

Bibliografia

Quarto-quinto decennio del XVI secolo



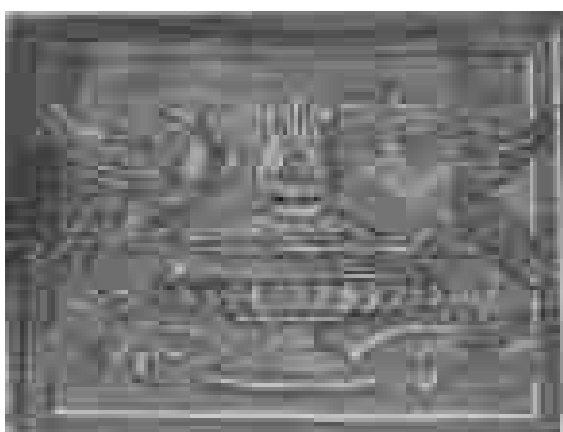
Stemma Codroipo.



Stemma del Torso.



Vaso ornamentale con volatili.



Vaso ornamentale con volatili.



'Sirena vegetale'.



Animale fantastico.

Scheda n. 67

Provenienza: Udine, palazzo Giacomelli (già Codroipo) (soffitto B)
Collocazione: in opera
Pettenelle: abete; 40x24; stemmi e decorazioni
Cantinelles: abete; tipologia 1.2
Cornici: abete; registro sup. tipologia 6, registro inf. tipologia 7
Quarto-quinto decennio del XVI secolo

Si tratta del secondo di due soffitti - del tutto simili - che ornano due ambienti di palazzo Giacomelli a Udine (oggi sede del Museo Etnografico), sito tra via Grazzano e via Brenari. A differenza di quanto avviene in genere, le travi non sostenute da una trave di banchina ma sono inserite direttamente nella muratura. Il soffitto in esame è costituito da ventiquattro¹⁰⁰⁶ pettenelle in legno di abete abete con dimensioni di circa 40x24 cm, dipinte a tempera direttamente sul supporto privo di preparazione, probabilmente impermeabilizzato solo tramite la stesura di una mano di colla. Le cantinelle presentano una decorazione, su fondo rosso, è costituita da un nastro bianco e sottile - largo poco più di un cm - avvolto su un perno grigio. Le cornici sono dipinte, nel registro superiore, con un motivo di tipo architettonico costituito dall'alternanza di foglie lisce grigie in primo e secondo piano, con gli apici rivolti verso l'alto, e compreso tra due linee rosse; in quello inferiore con un motivo costituito da elementi verticali di colore grigio con margini rilevati bianchi e neri che simulano una modanatura di tipo architettonico a baccelli. Le cornici, inoltre, sono poste lungo tutte e quattro le pareti della stanza, secondo una soluzione che, in Friuli, si registra solamente nei soffitti del castello di Strassoldo (Ud) [cat. 61-64] e della sala capitolare del convento di San Giacomo a Polcenigo (Pn) [cat. 25].

La decorazione delle pettenelle è costituita da motivi decorativi su fondo azzurro, rosso o verde - sirene vegetali (in questo caso molto stilizzate, rispetto ad altre produzioni come, per esempio, quelle di palazzo Pisenti Stringher a Cividale [cat. 30] o Andriotti a Udine [cat. 54-56]), vasi ornamentali, animali fantastici - e stemmi su un fondo color ocra, rosso o verde. Questi ultimi sono inseriti su scudi 'accartocciati', in

¹⁰⁰⁶ Di cui quattro sono prive di decorazione.

alcuni casi incorniciati da elementi vegetali, in altri accompagnati da due nastri svolazzanti, posti ai lati, tipici della decorazione araldica del periodo rinascimentale. Tra gli stemmi che è stato possibile riconoscere vi sono quelli dei Cergneu di Brazzà, Colombatti, del Torso, Colloredo, Susanna e Codroipo. A quest'ultima famiglia va assegnata la committenza della decorazione del soffitto. I Codroipo, infatti, risultano essere proprietari dell'edificio fino al 1584¹⁰⁰⁷ e dagli stemmi raffigurati è possibile individuare in Giovanni il committente: figlio di una Susanna e nipote di una del Torso, si sposò con una Colloredo¹⁰⁰⁸.

La realizzazione del soffitto, in base alla tipologia degli scudi e delle decorazioni, può essere ragionevolmente circoscritta tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento.

Bibliografia

Inedito.

¹⁰⁰⁷ DELLA PORTA 1984, I, p. 118; BARTOLINI, BERGAMINI & SERENI 1983, p. 104.

¹⁰⁰⁸ DEL TORSO *Genealogie*, Codroipo, tav. 2.

Conclusioni

L'esame dei soffitti lignei dipinti in Friuli, grazie anche a una ricognizione che ha permesso di rintracciare un considerevole numero di testimonianze inedite, ha consentito di precisare i caratteri di un fenomeno molto spesso lasciato ancora ai margini degli interessi della critica. Per raggiungere questo obiettivo si è cercato di promuovere un'indagine che fosse quanto più completa possibile, ponendo attenzione sia alle caratteristiche della macro-struttura statica dei soffitti sia alle proprietà dei singoli componenti, considerando i materiali, le tecniche impiegate, i motivi iconografici scelti.

Dall'esame della struttura statica dei soffitti friulani è emersa innanzitutto una sostanziale inerzia nelle modalità costruttive e compositive che non subiscono trasformazioni rilevanti nel corso del tempo, rimanendo legate a un modello essenziale, semplice ma rigoroso, risolto con un'unica orditura di travi portanti poste su altre di banchina e, nel caso di ambienti con luce eccessiva, sorrette da travi 'rompitratte'.

In nessun caso, infatti, è stata verificata la presenza di una doppia orditura e nemmeno l'interposizione di mensoline aggiuntive poste nel punto di incrocio delle travi. Una soluzione, quest'ultima, che si registra, invece, in molti soffitti lombardi e che ha consentito l'impiego di pettenelle caratterizzate da un maggior sviluppo in altezza. In area friulana, la continuità espressa nella scelta di un'unica formula costruttiva si è riflessa sugli esiti iconografici e sui risultati artistici. Le dimensioni rettangolari del supporto, infatti, caratterizzate da un'altezza che in genere corrisponde alla metà della lunghezza, hanno contribuito a 'comprimerne' le possibilità espressive. Un limite che si avverte soprattutto nel caso di cicli a ritratti quando confrontati, per esempio, con gli esiti della vicina produzione lombarda. Se nelle pettenelle friulane il rapporto fra i lati rimane costante, a variare sono le dimensioni che con il passare del tempo aumentano leggermente in particolare in altezza - tanto che le tavolette del Cinquecento avanzato tenderanno quasi alla forma quadrata - mentre lo spessore tende ad assottigliarsi. Anche per quanto riguarda la disposizione delle pettenelle viene

seguito un unico sistema, essendo disposte sempre su un unico registro - con il margine inferiore che poggia direttamente sulle travi - e mai lungo l'intero perimetro della stanza come, per esempio, in alcuni soffitti svizzeri.

Se in genere le tavolette di uno stesso nucleo hanno dimensioni costanti - poiché inserite in una struttura isometrica - solo in un caso queste variano sensibilmente (collezione Santini), circostanza che ha trovato una plausibile spiegazione nell'ipotesi che le tavolette siano state applicate a un soffitto trecentesco già esistente. Operazione forse dovuta a un abbellimento - avvenuto in epoca successiva - di un soffitto costituito da travi di pezzatura in sorte e disposte ad intervalli non regolari.

Interventi su soffitti già in opera, anche poco dopo la loro realizzazione, non dovevano comunque essere rari, come dimostra il caso di due nuclei cividalesi reperiti nel corso della ricerca, il primo con la sovrapposizione di un'archeggiata dipinta con l'utilizzo di una mascherina (palazzo de Nordis Fontana), il secondo con l'applicazione, a colla, di carta decorata con un elegante motivo a racemi (palazzo Boiani).

L'esame diretto dei manufatti, i risultati delle analisi di laboratorio condotte su campioni prelevati nel corso della ricerca e lo studio delle fonti documentarie hanno permesso di precisare alcune delle tecniche e dei procedimenti operativi seguiti nella realizzazione di pettenelle, cantinelle e cornici dipinte.

A questo proposito, l'esame delle fonti d'archivio ha permesso di ottenere risultati importanti. Innanzitutto è stata definitivamente chiarita la questione circa il lessico tecnico relativo alle diverse componenti del soffitto: in particolare è stato accertato come il termine 'cantinella', spesso utilizzato ancora oggi in Friuli per indicare le tavolette da soffitto, indicasse solo i listelli coprifuca. Un dato importante giacché proprio su questo termine era fondata l'attribuzione di alcuni soffitti a una famiglia di pittori, soprannominati appunto 'delle Cantinelle': il fatto che fossero così definiti, alla luce della precisazione terminologica, porta però ora ad escludere una loro attività come pittori di pettenelle, ben più impegnativa e professionalmente molto più elevata. Un altro dato rilevante emerso dallo spoglio dei documenti è rappresentato da una nota di spesa che conferma una delle ipotesi circa le modalità operative seguite nella realizzazione di pettenelle: la possibilità che venissero dipinte, almeno in alcuni casi, direttamente su lunghe assi che sarebbero state tagliate a misura solo in un secondo momento.

Gli esiti delle analisi tecnico-scientifiche condotte su un gruppo di pettenelle cividalesi, confrontati con quelli di tavolette d'area lombarda e francese, hanno consentito di individuare le caratteristiche dei supporti, il loro trattamento, i pigmenti usati e le tecniche pittoriche impiegate. Per uno dei nuclei rintracciati nel corso della ricerca (collezione Santini), è stata inoltre proposta la ricostruzione della cromia originale in base alle poche tracce rilevate, confermando come la ricerca di un effetto coloristico - evidente nelle pettenelle cividalesi di palazzo Boiani a Cividale, datate agli anni ottanta del Quattrocento - fosse un'esigenza costante in queste realizzazioni sin dalla prima metà del XV secolo.

Infatti, sebbene oggi questi soffitti siano spesso caratterizzati da tinte scure e 'spente' - sia a causa del degrado dei pigmenti impiegati, sia per l'accumulo di sporco e fuliggine sia, ancora, per un'alterazione cromatica causata dalla successiva applicazione di vernici - in origine dovevano al contrario sorprendere per l'uso di pigmenti 'luminosi' e 'brillanti' - come l'azzurrite - regolato secondo precise norme compositive che prevedevano l'alternanza dei colori, soprattutto del rosso e dell'azzurro.

Grazie alle analisi tecnico-scientifiche ricordate è stato possibile chiarire alcuni punti fondamentali. Fra questi, è stata smentita l'ipotesi secondo la quale la dipintura delle pettenelle friulane fosse sempre realizzata in assenza di preparazione. Anche se in realtà la preparazione - laddove presente - si limitava in genere ad una semplice mano di colla per limitare l'eccessiva porosità della superficie lignea - una imprimitura più elaborata a base di gesso e colla è stata riscontrata nelle pettenelle di palazzo Pisenti Stringher a Cividale, una circostanza che ha permesso di riconoscere la presenza di pittori qualificati e di vaglia che, anche nella produzione di tipo seriale propria di questi manufatti, mantenevano le modalità operative seguite in realizzazioni di maggior pregio.

Per quanto riguarda i soggetti iconografici è stato possibile confermare e meglio precisare le ipotesi iniziali circa la successione cronologica dei motivi impiegati nella dipintura di pettenelle d'ambito friulano: scene narrative risultano così circoscritte ai primi anni del Quattrocento; quelle con scene e figure isolate tra il secondo-terzo e l'ottavo decennio del XV secolo mentre la diffusione di cicli a carattere araldico si concentra in particolare nel XV secolo, pur riscontrandosi anche in soffitti di epoca successiva. A questi soggetti si sostituiranno i ritratti, di moda a partire dall'ultimo

quarto del Quattrocento e fino alla prima metà del secolo successivo. Una produzione, quest'ultima, suscettibile di un'ulteriore specificazione cronologica basata sulla tipologia decorativa impiegata nelle tavolette che si alternano ai ritratti: una prima fase, limitata al secondo decennio circa del Cinquecento, è caratterizzata dall'uso di forme vegetali e floreali, sostituita da motivi tratti dal repertorio rinascimentale di trofei d'armi, panoplie, grottesche e vasi ornamentali. In questi ultimi casi, in particolare, ci troviamo di fronte a una modalità operativa che prevedeva l'utilizzo di stampe dai quali trarre i soggetti da utilizzare e replicare nella decorazione di pettenelle.

Dal confronto dei soffitti rintracciati nel corso della ricerca è stato possibile riconoscere nuclei omogenei e in alcuni casi si sono potuti individuare i probabili esecutori, in altri i modelli ispiratori, la 'scuola' o la 'maniera'. Come nel caso di quattro soffitti quattrocenteschi a scene isolate attribuibili ad Antonio Baietto e ai suoi collaboratori; oppure un gruppo in cui i volti sono stati realizzati utilizzando la stessa sagoma (palazzi Maseri e Modena De Sabbata a Cividale, Andriotti a Udine) e quindi prodotti probabilmente dalla stessa bottega; o, ancora, il caso dei soffitti di palazzo Pisenti Stringher a Cividale e della villa suburbana a Gagliano, nei quali si avvertono assonanze con l'opera di Marco Bello, per il primo, dell'Amalteo, per il secondo.

Indice delle immagini

fig. 1: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardo e friulano: sezione longitudinale.....	25
fig. 2: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardo e friulano: sezione trasversale.....	26
fig. 3: Confronto tra le strutture dei soffitti d'ambito lombardio e friulano: sezione assonometrica.....	27
fig. 4: Composizione di un soffitto ligneo d'ambito friulano con pettenelle, cantinelle e cornici.	27
fig. 5: Soffitto ligneo, metà del XV secolo. Udine, palazzo Caiselli.	28
fig. 6: Nota di spese per il soffitto della 'casa della munizioni' a Cividale. BCC, AMC, G06-06, Cameraria 1475, I, c. 23 ^v	28
fig. 7: Soffitto al primo piano di palazzo Vanni degli Onesti a Udine come si presenta oggi.	29
fig. 8: Ricostruzione di come si poteva presentare il soffitto al primo piano di palazzo Vanni degli Onesti.	29
fig. 9: Mensola a sostegno della 'rompitrattra'. Cividale, palazzo de Claricini Dornpacher.....	30
fig. 10: Mensola a sostegno della 'rompitrattra'. Cividale, palazzo de Brandis.	30
fig. 11: Mensola a sostegno della 'rompitrattra'. Cividale, palazzo de Nordis Fontana.	30
fig. 12: Mensola a sostegno della 'rompitrattra'. Cividale, casa Bront.	30
fig. 13: Capestang (F), castello dell'arcivescovo di Narbonne, XV secolo. (DITTMAR & SCHMITT 2009, fig. 4.2 a p. 70).	30
fig. 14: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani (Cividale).	74
fig. 15: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani.(Cividale)	74
fig. 16: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di casa Bront (Cividale).	74
fig. 17: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di palazzo Pisenti Stringher (Cividale).	75
fig. 18: Punti di prelievo da una pettenella del soffitto di palazzo Caiselli (Udine).	75
fig. 19: Fotografia a luce radente di una pettenella di palazzo Pisenti Stringher (Cividale): segni della levigatura effettuata con una larga sgorbia, fori, nodi e venatura del legno.	75
fig. 20: Fotografia a luce radente di una pettenella del soffitto A di palazzo Boiani (Cividale).	75
fig. 21: Spettro IR con gli assorbimenti caratteristici di materiale proteico e dell'olio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine.....	76
fig. 22: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dal nero del riquadro rettangolare nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale. Prima stesura: azzurro ottenuto con indaco e biacca; seconda stesura: nero identificato come nero d'ossa.	76
fig. 23: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dal nero del riquadro rettangolare nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale. Prima stesura: azzurro ottenuto con indaco e biacca; seconda stesura: nero identificato come nero d'ossa.	76
fig. 24: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dal fondo azzurro realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.....	77

fig. 25: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dal fondo azzurro realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.....	77
fig. 26: Immagine al SEM della sezione stratigrafica: dettaglio dello strato pittorico realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.....	77
fig. 27: Immagine al SEM della sezione stratigrafica: dettaglio dello strato pittorico realizzato con azzurrite nella pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Udine.....	77
fig. 28: Spettro IR raccolto in prossimità di un granulo di colore blu: si riconoscono le bande di assorbimento caratteristiche della biacca, del legante proteico ed alcuni assorbimenti riconducibili al pigmento indaco.(Pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale).....	78
fig. 29: Spettro raccolto da un granulo blu della stesura azzurra: sono presenti gli assorbimenti tipici del pigmento azzurrite, di cui in basso è riportato lo spettro di riferimento (Pettenella del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale).....	78
fig. 30: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata del fogliame verde-giallo realizzato con orpimento nella pettenella di casa Bront a Cividale.....	79
fig. 31: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata del fogliame verde-giallo realizzato con orpimento nella pettenella di casa Bront a Cividale.....	79
fig. 32: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata in prossimità della decorazione rossa del giglio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine. Primo strato: stesura color rosso contenente terra rossa, minio e grani di un pigmento nero di origine vegetale; secondo strato: stesura rossa a base di cinabro.....	79
fig. 33: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata in prossimità della decorazione rossa del giglio nella pettenella di palazzo Caiselli a Udine. Primo strato: stesura color rosso contenente terra rossa, minio e grani di un pigmento nero di origine vegetale; secondo strato: stesura rossa a base di cinabro.....	79
fig. 34: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione floreale di colore rosso nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Stesura di lacca seguita da una stesura di terra rossa contenente rari granuli di cinabro.....	80
fig. 35: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione floreale di colore rosso nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Si evidenzia la presenza di lacca che in luce UV da fluorescenza di color rosa. La presenza di lacca è stata confermata anche dalle analisi IR.....	80
fig. 36: Spettro IR raccolto dalla stesura verde realizzata con <i>verdigris</i> nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale. Si individuano gli assorbimenti caratteristici del legante proteico, dei carbonati e alcuni picchi riconducibili ai cloruri di rame.....	80
fig. 37: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce bianca della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione verde realizzata con <i>verdigris</i> nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.....	81
fig. 38: Immagine al microscopio ottico polarizzatore in luce UV della sezione stratigrafica prelevata dalla decorazione verde realizzata con <i>verdigris</i> nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.....	81
fig. 39: Immagine al SEM della stesura verde realizzata con <i>verdigris</i> nella pettenella di palazzo Pisenti Stringher a Cividale.....	81
fig. 40: Pettenelle con decorazione a intaglio. Àmbito veneto, collezione Santini (Pn).....	81
fig. 41: Ricostruzione del soffitto A di palazzo Boiani a Cividale del Friuli, tenendo conto delle condizioni di luce e altezza da terra originarie, nell'allestimento della mostra <i>Tabulae</i>	

<i>Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento</i> (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 luglio - 29 settembre 2013).....	82
fig. 42: Tracce di colore sul verso di una pettenella. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto B.....	83
fig. 43: Pettenella dipinta coperta con carta decorata. Cividale del Friuli, palazzo Boiani, Soffitto A.....	83
fig. 44: Pettenelle dipinte in serie su di un'unica asse. Pordenone, collezione privata.....	84
fig. 45: Disegno realizzato con l'uso di una mascherina. Valvasone (Pn), castello, soffitto D.....	84
fig. 46: <i>L'imperatore Costantino con la moglie Fausta e le figlie Elena e Costantina</i> . Crema, palazzo Verdelli.....	214
fig. 47: <i>Costantino malato</i> . Pettenella in collezione privata.....	214
fig. 48: <i>Soldati diretti da papa Silvestro</i> . Crema, palazzo Verdelli.....	214
fig. 49: <i>Soldati incontrano papa Silvestro</i> . Crema, palazzo Verdelli.....	214
fig. 50: <i>Soldati scortano papa Silvestro dall'imperatore Costantino</i> . Crema, palazzo Verdelli.....	214
fig. 51: <i>Distruzione delle statue di Costantino o distruzione degli idoli pagani per ordine di papa Silvestro</i> . Pettenella in collezione privata.....	214
fig. 52: <i>Trionfo di Costantino su Massenzio</i> . Pettenella in collezione privata.....	214
fig. 53: <i>Ciclo dei mesi, allegoria di Marzo</i> . Crema, palazzo Verdelli.....	215
fig. 54: <i>Ciclo dei mesi, allegoria di Aprile</i> . Pettenella in collezione privata.....	215
fig. 55: <i>Ciclo dei mesi</i> . Pettenella in collezione privata.....	215
fig. 56: <i>Ciclo dei mesi</i> . Pettenella in collezione privata.....	215
fig. 57: <i>Cavaliere che lottano contro orsi</i> . Pordenone, Museo civico.....	215
fig. 58: <i>Cavaliere che lotta contro un drago</i> . Pordenone, Museo civico.....	215
fig. 59: <i>Cavaliere che lotta contro un drago</i> . Pordenone, Museo civico.....	215
fig. 60: <i>Cavaliere che lottano contro un unicorno</i> . Pordenone, Museo civico.....	215
fig. 61: <i>Cavaliere insegue la cerva bianca</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 62: <i>Cavaliere cattura la cerva bianca</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 63: <i>Cavaliere trasporta la cerva bianca</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 64: <i>Cavaliere che, con l'aiuto di una dama, tenta di addomesticare la cerva bianca</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 65: <i>Cavaliere che, con l'aiuto di una dama, nutre la cerva bianca</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 66: <i>Cavaliere porta la cerva bianca alla regina</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 67; <i>Cavaliere offre la cerva bianca alla regina</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 68: <i>Cavaliere con creatura ibrida donna-uccello a cavallo</i> . Pordenone, Museo civico.....	216
fig. 69: <i>Corteo di cavalieri con creatura ibrida donna-uccello</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 70: <i>Scena onirica (?) con metamorfosi</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 71: <i>Piramo e Tisbe, incontro nel bosco</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 72: <i>Piramo e Tisbe, bacio</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 73: <i>Piramo e Tisbe, bacio</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 74: <i>Piramo e Tisbe giocano a scacchi (?)</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 75: <i>Piramo e Tisbe al riparo di una tenda</i> . Pordenone, Museo civico.....	217

fig. 76: <i>Tisbe porge una coppa (?) a Piramo</i> . Pordenone, Museo civico.....	217
fig. 77: <i>Piramo e Tisbe, scena musicale</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 78: <i>Piramo e Tisbe, bagno della fontana</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 79: <i>Piramo e Tisbe, promessa d'amore</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 80: <i>Piramo e Tisbe concordano la fuga d'amore</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 81: <i>Tisbe attende l'arrivo di Piramo</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 82: <i>Piramo verso il luogo dell'incontro con Tisbe</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 83: <i>Leoni si abbeverano alla fontana</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 84: <i>Leonessa tiene nelle fauci il velo di Tisbe</i> . Pordenone, Museo civico.....	218
fig. 85: <i>Tisbe sorprende Piramo che si sta suicidando</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 86: <i>Suicidio di Tisbe</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 87: <i>Cavalieri camminano nel bosco</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 88: <i>Cavalieri camminano nel bosco</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 89: <i>Cavalieri scoprono il suicidio di Piramo e Tisbe</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 90: <i>Mineidi (?)</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 91: <i>Mineidi (?)</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 92: <i>Mineidi (?)</i> . Pordenone, Museo civico.....	219
fig. 93: <i>Stemma familiare Moises sorretto da una coppia di orsi</i> . Udine, palazzo Moises.....	220
fig. 94: <i>Stemma famiglia Moises (DEL TORSO Stemmario, f. 2296^f)</i>	220
fig. 95: <i>Dama che abbraccia un orso aggredito da un cane</i> . Udine, palazzo Moises.....	220
fig. 96: <i>Cassone dipinto, metà del XV secolo</i> . Tours, Musée des Beaux Arts.....	220
fig. 97: <i>Danza con l'orso</i> . Trento, castel Pietra (Calliano). (SPADA PINTARELLI & MURA 2002, fig. 24.3 a p. 631).....	220
fig. 98: <i>Pettenella, XV secolo</i> . Avignone, edificio in rue des Infirmières. (GUYONNET 2013, fig 4 a p. 24).....	220
fig. 99: <i>Brano genealogico che evidenzia i rapporti matrimoniali tra le famiglie Vanni, Montegnacco e Moisesso (o Moises)</i>	221
fig. 100: <i>ASU, Arch. Confraternita dei Calzolari, b. 33.72, Libro Rosso P.S.T. 425 (1357-1510), III, f. 42^f</i>	221
fig. 101: <i>Confronto tra le decorazioni presenti in una pagina dell'Historia Plantarum (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 459, f. 125^v, seconda metà XIV secolo) e in una cantinella del soffitto di palazzo Vanni degli Onesti</i>	222
fig. 102: <i>Confronto tra una pettenella Vanni degli Onesti e il san Michele, part. della tavola di Jacobello del Fiore, La Giustizia fra i Santi Michele e Gabriele, 1421. Venezia, Galleria dell'Accademia</i>	222
fig. 103: <i>Cavaliere catafratto e armato</i> , Iacobus De Cessolis, <i>De ludo scachorum liber</i> , Guarner. 182, f. 72 ^f , 1441.....	223
fig. 104: <i>Confronto del Cavaliere catafratto e armato con alcune pettenelle Vanni degli Onesti</i>	223
fig. 105: <i>Pettenella Vanni degli Onesti e particolare</i>	224
fig. 106: <i>Pisanello, Une dame, un chevalier, deux écuyers et un page dans un paysage</i> , Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento di Arti grafiche, Inv. 2595 ^v e particolare, c.1446.....	224
fig. 107: <i>Pettenella Vanni degli Onesti e particolare</i>	224

fig. 108: Stefano da Verona, <i>Incoronazione della Vergine</i> , part., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, nr. 4147 (<i>Disegni veneti della collezione Lugt</i> 1981, fig. 3).....	224
fig. 109: <i>Incoronazione di Maria Vergine</i> , part. Venzone, Duomo, Cappella del Gonfalone.	225
fig. 110: Pettenella Vanni degli Onesti, particolare della viella.....	225
fig. 111: <i>Scena Biblica</i> , part. Venzone, Duomo, Cappella del Gonfalone.	225
fig. 112: Pettenella Vanni degli Onesti, part.	225
fig. 113: Varese (Masnago), Castello Castiglioni, prima metà XV secolo.	225
fig. 114: Varese (Masnago), Castello Castiglioni, prima metà XV secolo.	225
fig. 115: Pettenella Vanni degli Onesti, part.	226
fig. 116: Pittore veronese, <i>Guerriero a cavallo</i> , Venezia, Fondazione Cini, Collezione Lugt, nr. 1350, metà XV secolo (<i>Disegni veneti della collezione Lugt</i> 1981, fig. 17).	226
fig. 117: Pettenella Vanni degli Onesti, part.	226
fig. 118: Pisanello, sinopia, 1445-55, part. Mantova, residenza Gonzaga.	226
fig. 119: <i>Scena di gioco guerresco tra due cavalieri a cavallo</i> , part., pettenella Vanni degli Onesti.	227
fig. 120: Stefano da Verona, <i>Combattimento di quattro cavalieri</i> , Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Lugt, nr. 1345 (<i>Disegni veneti della collezione Lugt</i> 1981, fig. 4).	227
fig. 121: <i>Scena di combattimento di spada e boccoliere</i> , pettenella Moises, prima del restauro.	227
fig. 122: Pittore Veronese, <i>Scena di duello</i> , Venezia, Fondazione Cini, Collezione Lugt, nr. 1347 ^v , metà del XV secolo (<i>Disegni veneti della collezione Lugt</i> 1981, fig. 19).	227
fig. 123: Fiore dei Liberi, <i>Flos duellatorum</i> , Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, f. 44 ^v , 1409, part.	227
fig. 124: Giovannino de' Grassi, <i>Theatrum Sanitatis</i> , Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, f. 185 ^v , seconda metà XIV secolo.	228
fig. 125: <i>Scena di combattimento di spada e boccoliere</i> , pettenella Moises, prima del restauro.	228
fig. 126: Carte da gioco e tarocchi del gruppo Visconti-Sforza. A: <i>re di spade</i> ; B: <i>trionfi, gli amanti</i> ; C: <i>la Giustizia</i> ; D: <i>Arcani Minori</i> ; E: <i>cavallo di bastoni</i> ; F: <i>fante di spade</i> . (A-B: Yale, Biblioteca Beinecke; C-D-E-F: Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara), quinto decennio del XV secolo.....	229
fig. 127: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 128: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 129: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 130: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 131: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 132: Pettenella. Cividale del Friuli, casa Bront, part.	230
fig. 133: Strumenti musicali nelle pettenelle Vanni degli Onesti.	231
fig. 134: Strumenti musicali nelle pettenelle Bront (1, 2), Moretti (3, 4) e Moises (5, 6).....	232
fig. 135: Protezioni per il capo, pettenelle Vanni degli Onesti.	233
fig. 136: Armamento difensivo I, pettenelle Vanni degli Onesti.	234
fig. 137: Armamento difensivo II, pettenelle Vanni degli Onesti.	235
fig. 138: Maître des Cleres Femmes de Jean de Berry, BnP, ms. fr. 120, f. 544r.	236
fig. 139: <i>San Giorgio</i> , Digione, Palazzo ducale, 1380.	236

fig. 140: <i>Cavaliere</i> , San Vito al Tagliamento (Pn), Palazzo Altan.	236
fig. 141: Mariano Taccola, <i>De rebus militaribus</i> , Cavaliere protetto da una corazza, su cavallo astigero, Monaco, Bayerische Staatbibliothek, CLM 28800, f. 74 ^v , 1449. Confronto con le pettenelle Vanni degli Onesti.....	237
fig. 142: Fiore dei Liberi, <i>Flos duellatorum</i> , Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Codice Ludwig XV 13, f. 33 ^r , 1409, part.	237
fig. 143: <i>Lancelot uccide un cavaliere uscito dalla Roche aux Saxons per sfidarlo</i> , artista lombardo, XIV ex. Alessandria, Museo civico e Pinacoteca, (<i>Le stanze di Artù</i> 1999, p. 148).....	238
fig. 144: <i>Torneo fra Tristano e Palamede, in presenza di Isotta la Bionda e di Branduina</i> . Pordenone, Palazzo Ricchieri.	238
fig. 145: <i>Cavalieri in movimento</i> , XIV ex. Pordenone, Palazzo Ricchieri.....	239
fig. 146: <i>Dama che toglie l'elmo al cavaliere</i> , pettenella Moises prima del restauro.....	239
fig. 147: Particolare della scena di vestizione, pettenella Vanni degli Onesti.....	240
fig. 148: Pisanello, Prima medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta (rovescio), 1445, particolare, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.....	240
fig. 149: Tommaso Missaglia, Armatura del conte Galeazzo d'Arco, Sludern, Churburg, n. 21 (c.1450).....	240
fig. 150: Pier Innocenzo da Faero, Antonio Missaglia e Giovanni Negroli, Armatura di Ulrich von Matsch, Sludern, Churburg, n. 19 (c.1445-1450).	240
fig. 151: Ambrogio, Bellino e Giovanni Corio, Dionisio Corio, Giovanni da Garavalle, Damiano Missaglia e mastro PR, Armatura Avant, Glasgow, Art Gallery and Museum, n. 39.65e (c.1440).....	241
fig. 152: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.....	241
fig. 153: Tommaso Missaglia, Armatura del conte Galeazzo d'Arco, Sludern, castello di Churburg. 21 (c.1450).....	241
fig. 154: Armatura del secolo XV, Curtatone, Mantova, Santuario di S. Maria delle Grazie (c.1455).....	242
fig. 155: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.....	242
fig. 156: Armatura del secolo XV, Curtatone, Mantova, Santuario di S. Maria delle Grazie.	242
fig. 157: Lastra tombale di Niccolò Acciaiuoli, Firenze, Certosa del Galluzzo, c.1365-70.....	243
fig. 158: Particolare di una pettenella Vanni degli Onesti.....	243
fig. 159: Giuda Maccabeo, Ciclo dei Prodi e delle Eroine, Saluzzo, Castello della Manta, c.1420- 25.....	243
fig. 160: Confronto tra alcuni stocchi nelle pettenelle Vanni degli Onesti e la spada di Estorre Visconti, Monza, Museo del Tesoro e del Duomo, XIV secolo <i>ex</i> . XV secolo <i>in</i>	244
fig. 161: Confronto tra alcune daghe nelle pettenelle Vanni degli Onesti e l'esemplare originale datato al XV secolo, Dresda, Historisches Museum, nr. FD 261 873 40.....	244
fig. 162: Confronto tra i particolari delle lance nelle pettenelle Vanni degli Onesti con gli esemplari originali B (Cuspide di lancia da giostra - roccio - fine del XV secolo, Vienna, Waffensammlung, B85) e C (Due lance da torneo, XIV secolo, Svizzera, Geslerburg Küssnacht).	244
fig. 163: Confronto tra i particolari delle lance nelle pettenelle Vanni degli Onesti con l'esemplare originale A (Cuspide di lancia da carriera, fine del XV secolo, Vienna, Waffensammlung, B119).....	244

fig. 164: <i>Cavaliere, privo di armatura, che regge un bastone con l'elmo decorato dal cimiero Vanni degli Onesti.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	245
fig. 165: <i>Cavalieri giostranti.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	245
fig. 166: <i>Cavaliere con lancia cortese che avanza verso destra.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	245
fig. 167: <i>Scena di combattimento tra un cavaliere cristiano e uno orientale.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	245
fig. 168: <i>Cavaliere con scudo e lancia cortese che galoppa verso sinistra.</i> Come emblema porta il cartiglio d'argento in campo rosso. Udine palazzo Vanni degli Onesti.....	245
fig. 169: <i>Cavaliere, privo di armatura, con lancia cortese, tiene l'elmo con una mano, appoggiandolo al busto.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	245
fig. 170: <i>Cavaliere che sta per lanciarsi al galoppo.</i> Sull'elmo grava un interessante cimiero a forma di gabbia, che compare anche sulla barda. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	246
fig. 171: <i>Cavaliere che galoppa con la mano destra sollevata.</i> Sull'elmo grava un cimiero piumato; a terra giace una lancia cortese, non tutta compresa nella raffigurazione. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	246
fig. 172: <i>Scena di gioco guerresco fra due cavalieri.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	246
fig. 173: <i>Cavaliere lanciato all'attacco;</i> con la destra regge una lancia da guerra mentre lo spallaccio destro è insolitamente rafforzato da una buffa a rotella. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	246
fig. 174: <i>Scena di gioco guerresco tra due cavalieri.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	246
fig. 175: <i>Cavaliere che avanza verso destra impugnando uno stocco.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	246
fig. 176: <i>Cavaliere lanciato all'attacco.</i> Impugna uno stocco e porta sopra la celata una corona o un cimiero con tale forma. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	247
fig. 177: <i>Cavaliere privo di armatura ma con vistoso cimiero su celata.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	247
fig. 178: <i>Cavaliere che lotta contro un leone.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	247
fig. 179: <i>Cavaliere con armatura da parata,</i> porta una bandiera, uno scudo e ginocchiere con l'arma Vanni degli Onesti. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	247
fig. 180: <i>Cavaliere senza elmo che si volge all'indietro.</i> Tiene nella mano destra una lancia cortese. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	247
fig. 181: <i>Cavaliere che impugna con la destra il bastone di comando.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	247
fig. 182: <i>Cavaliere che lotta contro una creatura fantastica.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	248
fig. 183: <i>Scena cortese.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	248
fig. 184: <i>Sotto un ricco padiglione foderato di pelliccia e 'cifrato' con l'arma familiare, una fanciulla aiuta un uomo d'arme ad indossare - o a togliersi - l'armatura.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	248
fig. 185: <i>Cavaliere senza armatura che impugna una lancia cortese.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	248
fig. 186: <i>Cavaliere senza armatura che impugna una lancia la cui punta esce dai limiti della raffigurazione.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	248
fig. 187: <i>Palafreniere e cavallo;</i> particolarmente elaborata la decorazione della sella. Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	248

fig. 188: <i>Cavaliere privo di armatura con lancia da battaglia e targa 'da torneo' sulle spalle.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 189: <i>Cavaliere con vessillo.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 190: <i>Scudo 'da torneo' con l'arma Vanni degli Onesti fra due suonatori.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 191: <i>Scena cortese, dama e cavaliere attorno ad un albero con al centro un cane.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 192: <i>Armigero, probabilmente orientale, che getta a terra una targa 'da torneo' ed una spada, forse in segno di resa.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 193: <i>Armigero orientale che getta a terra una targa 'da torneo' ed una spada, forse in segno di resa.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	249
fig. 194: <i>Armigero orientale che avanza verso sinistra.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 195: <i>Armigero orientale che avanza verso sinistra protetto da un pavese.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 196: <i>Armigero orientale su cavallo lanciato al galoppo; impugna una lancia da battaglia e si protegge con un pavese.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 197: <i>Armigero orientale a cavallo che avanza verso destra, pronto a scoccare una freccia con il suo arco, sul fianco sinistro è appeso un pavese decorato con una figura di scorpione.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 198: <i>Armigero orientale su cavallo lanciato al galoppo.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 199: <i>Armigero su cavallo lanciato al galoppo.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	250
fig. 200: <i>Chimera vista di spalle che indossa parte di un'armatura all' 'eroica'.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	251
fig. 201: <i>Figura allegorica rappresentante probabilmente la nobiltà.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	251
fig. 202: <i>Chimera che impugna una spada con fornimento dalle forme particolarmente elaborate.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	251
fig. 203: <i>Altra chimera che impugna una spada con fornimento dalle forme particolarmente elaborate.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	251
fig. 204: <i>Chimera che impugna una spada e un boccoliere.</i> Montpellier (Hérault), palazzo dei Carcassonne (oggi de Gayon, da <i>Images oubliées au Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon</i> 2011, p. 75).	251
fig. 205: <i>Chimera che impugna una spada e un boccoliere.</i> Capestang (Hérault), castello dell'arcivescovo di Narbonne.	251
fig. 206: <i>Stemma partito di rosso e d'azzurro su scudo appuntito con cimiero.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	252
fig. 207: <i>Raffigurazione di un artigiano della lana: 'cardatore'.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	252
fig. 208: <i>Raffigurazione di un artigiano della lana: 'scartezino'.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	252
fig. 209: <i>Raffigurazione di un artigiano della lana: 'vergezino'.</i> Udine, palazzo Vanni degli Onesti.	252
fig. 210: <i>Caccia all'orso.</i> Cividale del Friuli, casa Bront.	253
fig. 211: <i>Caccia all'orso.</i> Cividale del Friuli, casa Bront.	253
fig. 212: <i>Cavaliere che lotta contro un leone.</i> Cividale del Friuli, casa Bront.	253

fig. 213: <i>Cavaliere che lotta contro un leone</i> . Cividale del Friuli, casa Bront.	253
fig. 214: <i>Cacciatrice che sale a cavallo</i> . Cividale del Friuli, casa Bront.	253
fig. 215: <i>Cacciatrice che sale a cavallo</i> . Venzone, palazzo Moretti.	253
fig. 216: <i>Dama con cartiglio</i> . Udine, Museo Etnografico.	254
fig. 217: <i>Dama con cartiglio</i> . Udine, Museo Etnografico.	254
fig. 218: <i>Scena di caccia</i> . Udine, Museo Etnografico.	254
fig. 219: <i>Adamo e Eva, dopo aver preso coscienza della propria nudità, si coprono con foglie di fico</i> . Udine, Museo Etnografico.	254
fig. 220: <i>Scena cortese: gioco degli scacchi</i> . Cividale del Friuli, collezione Fontana.	254
fig. 221: <i>Giovane con cartiglio</i> . Cividale del Friuli, collezione privata.	254
fig. 222: <i>Scena di corteggiamento</i> . Cividale del Friuli, collezione Fontana.	254
fig. 223: <i>Stemma che mostra due ruote di sei raggi poste nel capo e nella punta dello scudo collegate da una croce patente</i> . (Foto all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	254
fig. 224: <i>Scena di corteggiamento</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 225: <i>Cavaliere</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 226: <i>Cavaliere</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 227: <i>Armati</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 228: <i>Scena cortese</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 229: <i>Armati</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 230: <i>Scena d'incontro</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 231: <i>Scena d'incontro</i> (fotografia all'infrarosso). Cividale del Friuli, collezione Fontana.	255
fig. 232: <i>Stemma Arcoloniani su scudo appuntato</i> . Udine, palazzo Caiselli.	256
fig. 233: <i>Stemma Bisetti su scudo 'da torneo'</i> . Udine, casa Cavazzini.	256
fig. 234: <i>Stemma Pisenti su scudo 'a testa di cavallo'</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.	256
fig. 235: <i>Stemma Beccaris su scudo 'alla veneta'</i> . Già Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto A, collezione privata.	256
fig. 236: <i>Stemma de Portis su scudo 'accartocciato'</i> . Già Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto C, collezione privata.	256
fig. 237: <i>Stemma di Cividale su scudo appuntato</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Brandis.	256
fig. 238: <i>Stemma ignoto su scudo appuntato</i> . Cividale del Friuli, casa Bront.	256
fig. 239: <i>Stemma Cucagna su scudo 'da torneo'</i> . Collezione privata.	256
fig. 240: Verso della medaglia dedicata a Eustachio Boiani nel 1525.	257
fig. 241: <i>Stemma di unione matrimoniale</i> . Cividale del Friuli, Duomo.	257
fig. 242: <i>Stemma Boiani</i> . Gagliano (Cividale del Friuli), collezione privata.	257
fig. 243: <i>Stemma Formentini di Cusano</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.	257
fig. 244: <i>Stemma Formentini di Cusano</i> . Cividale del Friuli (Ud), SBAE del Friuli Venezia Giulia, Archivi e Biblioteca, Fondo Boiani.	257
fig. 245: <i>Volatile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.	258
fig. 246: <i>Lupo</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.	258

fig. 247: <i>Uomo a mezza figura con berretta</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 248: <i>Giovane a mezza figura</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 249: <i>Uomo a mezza figura con berretta</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 250: <i>Donna a mezza figura con balzo</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 251: <i>Donna a mezza figura con velo</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 252: <i>Armato</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	258
fig. 253: <i>Archeggiata</i> , ridipintura d'inizio Cinquecento. Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	259
fig. 254: <i>Archeggiata dipinta seriormente che copre lo stemma de Nordis</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	259
fig. 255: <i>Archeggiata dipinta seriormente che copre la rappresentazione della Fortezza</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	259
fig. 256: <i>Lepre</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.....	259
fig. 257: <i>Volatile</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.....	259
fig. 258: <i>Levriero</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.....	259
fig. 259: <i>Volatili con il collo intrecciato</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del convento di San Giorgio.....	259
fig. 260: <i>Volatili dal collo intrecciato</i> . Viadana (Mn), palazzo Cavalcabò.....	260
fig. 261: <i>Animali fantastici dal collo intrecciato</i> . Viadana (Mn), palazzo Gardani.....	260
fig. 262: <i>Volatili dal collo intrecciato</i> . Crema, collezione privata.....	260
fig. 263: <i>Pavoni dal collo intrecciato</i> , formella maiolicata, terzo quarto del XV secolo. Parma, Galleria Nazionale.....	260
fig. 264: <i>Animali fantastici dal collo intrecciato</i> , metà del XV secolo. Montagnac, palazzo de Brignac.....	260
fig. 265: <i>Cervi dal collo intrecciato</i> . Avignone, rue des Infirmieres.....	260
fig. 266: <i>Animale fantastico</i> . Pettenella d'ambito friulano, collezione privata.....	260
fig. 267: <i>Animale fantastico: drago</i> . Pettenella d'ambito friulano, collezione privata.....	260
fig. 268: <i>Animale fantastico</i> . Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	261
fig. 269: <i>Animale fantastico</i> . Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	261
fig. 270: <i>Ghepardo che ghermisce una cerva</i> . Udine, palazzo Vanni degli Onesti.....	261
fig. 271: <i>Balena</i> . Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata.....	261
fig. 272: <i>Pesce</i> . Crema, Museo civico Ala Ponzone.....	261
fig. 273: <i>Pesce</i> . Crema, collezione privata.....	261
fig. 274: <i>Animale fantastico</i> . Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata.....	262
fig. 275: <i>Animale fantasitco</i> . Già Cividale del Friuli, palazzo con ubicazione sconosciuta, collezione privata. Ricostruzione della cromia originale in base alle tracce rilevate.....	262
fig. 276: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.....	263
fig. 277: <i>Busto maschile</i> . Udine, Museo Etnografico.....	263
fig. 278: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.....	263
fig. 279: <i>Busto maschile</i> . Udine, Fondazione Crup.....	263

fig. 280: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.	263
fig. 281: <i>Busto maschile</i> . Udine, Museo Etnografico.	263
fig. 282: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.	263
fig. 283: <i>Busto maschile</i> . Udine, palazzo Andriotti.	263
fig. 284: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.	264
fig. 285: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.	264
fig. 286: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, Modena De Sabbata.	264
fig. 287: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.	264
fig. 288: <i>Busto femminile</i> . Udine, Museo Etnografico.	264
fig. 289: <i>Busto femminile</i> . Udine, Museo Etnografico.	264
fig. 290: <i>Busto maschile con celata</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.	264
fig. 291: Giovan Paolo Negrolì (attribuito), <i>Celata alla borgognona</i> , 1540-1545 circa. Parigi, Musée de l'Armée.	264
fig. 292: <i>Testa maschile con elmo</i> . Udine, casa Beltrame.	265
fig. 293: <i>Testa maschile con elmo</i> . Cividale del Friuli, palazzo Strassoldo Chiasottis.	265
fig. 294: <i>Testa maschile con elmo</i> . Udine, casa Beltrame.	265
fig. 295: <i>Testa maschile con elmo</i> . Cividale del Friuli, palazzo Strassoldo Chiasottis.	265
fig. 296: <i>Frate</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.	265
fig. 297: <i>Sirena</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.	265
fig. 298: <i>Volto maschile</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.	265
fig. 299: <i>Frate</i> . Polcenigo (Pn), sala capitolare del Convento di San Giacomo.	265
fig. 300: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.	266
fig. 301: <i>Busto femminile</i> , mattonella, 1500 ca. Udine, palazzo Ottelio.	266
fig. 302: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.	266
fig. 303: <i>Busto maschile</i> , mattonella, 1500 ca. Udine, palazzo Ottelio.	266
fig. 304: <i>Busto maschile con elmo</i> . Cividale del Friuli, palazzo Boiani.	266
fig. 305: <i>Busto maschile con elmo</i> , mattonella, 1500ca. Udine, palazzo Ottelio.	266
fig. 306: <i>Busto maschile con elmo</i> . Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto A.	266
fig. 307: Filippo Negrolì, Borgognotta realizzata per Guidobaldo II della Rovere, 1532-1534 ca. San Pietroburgo, Ermitage.	266
fig. 308: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.	267
fig. 309: <i>Testa maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.	267
fig. 310: <i>Busto maschile</i> . Valvasone, castello.	267
fig. 311: <i>Busto maschile</i> . Già Cividale del Friuli, ubicazione sconosciuta.	267
fig. 312: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo Boiani, soffitto B.	267
fig. 313: <i>Busto maschile</i> . Già Cividale del Friuli, ubicazione sconosciuta.	267
fig. 314: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Portis, soffitto C.	267
fig. 315: <i>Pietà</i> , part. Vivaro (Pn), chiesa parrocchiale.	268
fig. 316: <i>Apostolo</i> , part. Socchieve (Ud).	268

fig. 317: <i>Ingresso a Gerusalemme</i> , Castel d'Aviano (Pn), chiesa di San Gregorio.....	268
fig. 318: <i>san Rocco</i> , part. Socchieve (Ud), chiesa di San Martino.....	268
fig. 319: <i>san Bartolomeo</i> , part. San Nicolò di Comelico (Bl).....	268
fig. 320: <i>Testa maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.....	269
fig. 321: <i>Testa maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.....	269
fig. 322: <i>Testa maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.....	269
fig. 323: <i>Testa maschile</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis, soffitto B.....	269
fig. 324: Armeria milanese, <i>Borgognotta</i> , 1550-1555 ca. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd und Rüstkammer.....	269
fig. 325: <i>Busto femminile</i> . Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano.....	269
fig. 326: <i>Busto maschile</i> . Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano.....	269
fig. 327: <i>Decorazione fitomorfa</i> . Cividale del Friuli, palazzo de Nordis Fontana.....	270
fig. 328: <i>Decorazione fitomorfa</i> . Udine, casa Beltrame, soffitto A.....	270
fig. 329: <i>Giglio</i> . Cividale del Friuli, collezione Fontana.....	270
fig. 330: <i>Decorazione fitomorfa</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.....	270
fig. 331: Matteo de' Pasti, medaglia, 1447.....	270
fig. 332: <i>Fiore</i> . Cividale del Friuli, collezione Fontana (fotografia all'infrarosso).....	270
fig. 333: Decorazione ad affresco. Treviso, palazzo da Noal, XV sec.....	270
fig. 334: <i>Delfini affrontati</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.....	270
fig. 335: <i>Ippocampi affrontati</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.....	270
fig. 336: <i>Leopardi affrontati</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.....	271
fig. 337: <i>Sirena vegetale</i> . Cividale del Friuli, palazzo Pisenti Stringher.....	271
fig. 338: <i>Trofeo d'armi</i> . Udine, palazzo Andriotti.....	271
fig. 339: <i>Trofeo d'armi</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.....	271
fig. 340: <i>Vasi ornamentali</i> . Udine, palazzo Andriotti.....	271
fig. 341: <i>Vasi ornamentali</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.....	271
fig. 342: <i>Fontana con volatili</i> . Udine, palazzo Andriotti.....	271
fig. 343: <i>Fontana con volatili</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.....	271
fig. 344: <i>Mascherone vegetale</i> . Udine, palazzo Andriotti.....	272
fig. 345: <i>Mascherone vegetale</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.....	272
fig. 346: <i>Cornucopia</i> . Cividale del Friuli, palazzo Maseri.....	272
fig. 347: <i>Cornucopia</i> . Cividale del Friuli, palazzo Modena De Sabbata.....	272
fig. 348: Giovanni Antonio da Brescia, <i>Grottesche</i> , part., 1513-1515.....	272
fig. 349: <i>Grottesca</i> . Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.....	272
fig. 350: <i>Grottesca</i> . Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.....	272
fig. 351: <i>Fortuna</i> . Ambito fiorentino, 1460-80 (da Hind 1948a [1978], tav. 175, figg. A.IV.37- A.IV.38).....	273
fig. 352: Nicoletto da Modena, <i>Fortuna</i> (da Hind 1948b [1978], tav. 683, fig. 84).....	273
fig. 353: <i>Fortuna</i> . Udine, edificio del complesso della Fondazione 'Casa secolare delle Zitelle'.....	273

fig. 354: Marca tipografica di Giacomo Ruffinelli (da VACCARO 1983, pp. 114-115, figg. 99-100).	273
fig. 355: Marca tipografica di Giacomo Ruffinelli (da <i>Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento</i> 1986, fig. 1202).	273
fig. 356: <i>Danza di putti</i> . Gagliano. Cividale del Friuli, villa suburbana a Gagliano.	274
fig. 357: Marco Dente, <i>Danza di putti</i> (da <i>Temi profani nell'Amalteo</i> 1980, fig. 42 a p. 50)	274
fig. 358: <i>Iscrizione «domino»</i> . Cividale del Friuli, edificio con ubicazione sconosciuta. Collezione Santini.	274

Bibliografia

A bon droyt. Spade di uomini liberi cavalieri e santi 2007

A bon droyt. Spade di uomini liberi cavalieri e santi, cat. della mostra (Firenze, Orsanmichele, 23 dic. 2007 - 27 apr. 2008), a c. di Mario Scalini, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2007.

Affreschi del Friuli 1973

Affreschi del Friuli, a c. di Giuseppe Bergamini & Luciano Perissinotto, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1973.

AGLIO 2002-03

ROBERTA AGLIO, *Le tavole da soffitto cremonesi del Bembo*, diss., Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. M. Ferretti, a.a. 2002-2003.

AGLIO 2004a

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese (artista bembesco?), metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 35, p. 138.

AGLIO 2004b

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 32, pp. 131-132.

AGLIO 2004c

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 33, pp. 132-137.

AGLIO 2004d

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 36, pp. 138-140.

AGLIO 2004e

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 37, pp. 140-141.

AGLIO 2004f

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 38, pp. 141-142.

AGLIO 2004g

ROBERTA AGLIO, *Pittore cremonese, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 39, p. 142.

AGLIO 2004h

ROBERTA AGLIO, *Pittore lombardo, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 34, pp. 137-138.

AGLIO 2004i

ROBERTA AGLIO, *Bottega dei Bembo (Ambrogio Bembo?)*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 40, pp. 142-159.

AGLIO 2005a

ROBERTA AGLIO, *Bestiari dipinti. Tavolette da soffitto e modelli iconografici*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a c. di Marco Rossi, Milano, Skira, 2005, pp. 289-297.

AGLIO 2005b

ROBERTA AGLIO, *Le tavolette da soffitto del monastero della Colomba a Cremona*, «Arte Lombarda», n.s., 145, 3, 2005, pp. 56-61.

AGLIO 2005c

ROBERTA AGLIO, *Le tavolette policrome nella Casa del Podestà a Lonato*, «I Quaderni della fondazione Ugo da Como», V, 11, 2005, pp. 19-29.

AGLIO 2010a

ROBERTA AGLIO, *Le tavolette da soffitto bembesche con storie della Genesi del Museo civico di Cremona: alcune considerazioni iconografiche*, «Arte Lombarda», 152, 2008, pp. 16-24.

AGLIO 2010b

ROBERTA AGLIO, *Le tavolette lignee di Caravaggio: singolare crogiolo di motivi iconografici*, in *Gli eroi antichi di casa Aratori. Tavolette da soffitto del Quattrocento a Caravaggio*, a c. di Mario Marubbi, Azzano San Paolo (Bergamo), Bolis, 2010, pp. 41-66.

AGLIO 2013

ROBERTA AGLIO, *I soffitti di Viadana: storie di animali e di iconografie lontane*, «Vitelliana», 8, 2013, pp. 11-42.

AGOSTI & STOPPA 2010

GIOVANNI AGOSTI & JACOPO STOPPA, *Pittori lombardi*, in *Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini*, cat. della mostra (Rancate (Mendrisio), Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ott.-9 gen. 2011), a c. di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa & Mario Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010, cat. 7-18, pp. 88-93.

ALAZET & MARIN 2009

JEAN-PHILIPPE ALAZET & AGNES MARIN, *Le plafond de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque de Perpignan*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 115-148.

ALBERTARIO 2003

MARCO ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'eta di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, «Solchi», VII, 1-2, 2003, pp. 19-61.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1987

MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà dell'Ottocento*, «Arte Cristiana», LXXV, 718, 1987, pp. 5-16.

ALBERTUS MAGNUS 1916

ALBERTUS MAGNUS, *De animalibus libri XXVI*, a c. di Hermann Stadler, Münster, Aschendorff, 1916.

ALCIATO 2009

ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a c. di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009.

ALDOVINI 2012

LAURA ALDOVINI, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del Convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle Stampe 'A. Bertarelli', 10-11 giu. 2008), a c. di Marco Collareta & Francesca Tasso, Milano, Comune di Milano, 2012, pp. 59-71 (in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV, XXXIX, 2012).

ALEXANDER 1985

JONATHAN J.G. ALEXANDER, *Italian illuminated manuscripts in British collections*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, Atti del II Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 24-26 set. 1982), a c. di Emanuela Sesti, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 99-126.

ALEXANDER 1992a

JONATHAN J.G. ALEXANDER, *Ideological representation of military combat in AngloNorman art*, «AngloNorman studies», 15, 1992, pp. 1-24.

ALEXANDER 1992b

JONATHAN J.G. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven & London, Yale University, 1992.

ALLEVI 1998

PIERSERGIO ALLEVI, *Museo d'Arti Applicate. Armi Bianche*, Milano, Electa, 1998 (Musei e Gallerie di Milano).

ANDREOLLI 1990

BRUNO ANDREOLLI, *L'orso nella cultura nobiliare dall'Historia Augusta a Chretien de Troyes*, in *Il bosco nel Medioevo*, a c. di Bruno Andreolli & Massimo Montanari, Bologna, Clueb, 1990, pp. 35-54 (Biblioteca di storia agraria medievale, 4).

ANGELELLI & DE MARCHI 1991

WALTER ANGELELLI & ANDREA G. DE MARCHI, *Pittura dal Duecento al primo Quattrocento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a c. di Serena Romano, Milano, Electa, 1991.

ANGELINI 1947

LUIGI ANGELINI, *Arte minore bergamasca*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1947.

ANGELINI 1957

LUIGI ANGELINI, *Castello di Malpaga (Bergamo). Le recenti scoperte di affreschi quattrocenteschi e il loro restauro*, Bergamo, Stamperia Conti, 1957.

***Antichi strumenti musicali* 1982**

Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo musicale del Museo Civico di Storia e Arte Medievale e Moderna di Modena, Modena, Mucchi, 1982.

ANTOINE 1992

JEAN PHILIPPE ANTOINE, *L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio pittorico in Italia nel Duecento e Trecento*, in *La cultura della memoria*, a c. di Lina Bolzoni & Pietro Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 99-115.

ANTONELLO 1998

ANDREA ANTONELLO, *Arredo e studiolo. L'arredo dell'archivio e dello studiolo nel castello medievale*, in *La spada e il melograno. Vita quotidiana al castello medievale 1271-1500*, cat. della mostra (Gorizia, Castello, 18 dic. 1998-30 giu. 1999), a c. di Lucia Pillon, Gorizia, LEG, 1998, pp. 37-50.

D'ARCANO GRATTONI 1996a

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Ancora per le antiche «chamere»: se si ripensano gli ambienti castellani nel Friuli medievale*, in *Castella. Centodieci opere fortificate del Friuli Venezia Giulia*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 1996, pp. 31-44.

D'ARCANO GRATTONI 1996b

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Gli arredi nella dimora friulana nel tardo Medioevo*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 90-109.

D'ARCANO GRATTONI 1996c

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Nota introduttiva*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 15-17.

D'ARCANO GRATTONI 1998

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *L'ambito residenziale del castello*, in *La spada e il melograno. Vita quotidiana al castello medievale 1271-1500*, cat. della mostra (Gorizia, Castello, 18 dic. 1998-30 giu. 1999), a c. di Lucia Pillon, Gorizia, LEG, 1998, pp. 101-118.

D'ARCANO GRATTONI 1999

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Il gotico*, in *Arte in Friuli Venezia Giulia*, a c. di Gianfranco Fiaccadori, Udine, Magnus, 1999, pp. 130-157.

D'ARCANO GRATTONI 2000

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Le mattonelle di soggetto araldico*, in *Le mattonelle rinascimentali di Palazzo Ottelio*, a c. di Paolo Casadio, Gianna Malisani & Serena Vitri, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2000, pp. 87-109.

D'ARCANO GRATTONI 2010

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Interni di case e botteghe di Toscani in Friuli: il complesso Vanni degli Onesti a Udine nel XV secolo*, in *I Toscani nel Patriarcato di Aquileia in età medioevale*, Atti del Convegno (Udine, 19-21 giu. 2008), a c. di Bruno Figliuolo & Giuliano Pinto, Udine, Selekt, 2010, pp. 123-134.

D'ARCANO GRATTONI 2013

MAURIZIO D'ARCANO GRATTONI, *Introduzione*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 15-17.

ARMAND 1883

ALFRED ARMAND, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, II, Parigi, Typographie Plon, 1883 [= Sala Bolognese (Bo), Forni, 1966].

Armi e armature lombarde 1980

Armi e armature lombarde, a c. di L.G. Boccia, Milano, Electa, 1980.

D'ARONCO 1990

GIANFRANCO D'ARONCO, *Un romanzo per l'Europa*, in *La grant queste del Saint Graal*, a c. di Gianfranco d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990, pp. 15-30.

ARRIGHETTI 1990

ATTILIO ARRIGHETTI, *Nozioni introduttive alla conoscenza del legno come materia prima nella conservazione e nel restauro*, Bornato di Franciacorta (Bs) & Botticino (Bs), Centro studi Sardoni editrice & Lombardia Scuola Regionale per la valorizzazione e conservazione dei beni culturali, 1990.

ARRIGHETTI 2013

ELISABETTA ARRIGHETTI, *Tecniche esecutive di tavolette lignee da soffitto quattrocentesche lombarde: alcuni casi tra Bresciano e Cremonese*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di

Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 129-135.

Arte in Friuli-Venezia Giulia 1999

Arte in Friuli-Venezia Giulia, a c. di Gianfranco Fiaccadori, Udine, Magnus, 1999.

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza 1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, apr.-giu. 1958), a c. di Roberto Longhi, Milano, Silvana Editoriale, 1958.

Artisti in viaggio 2003

Artisti in viaggio, 1300-1450: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, Atti del Convegno (Passariano (Ud), 15-16 nov. 2002), a c. di Maria Paola Frattolin, Udine, Forum, 2003.

D'ATTEMS 1909

ERMANNO D'ATTEMS, *Cenni ed appunti sulla famiglia dei conti di Strassoldo*, Udine, Del Bianco, 1909.

Attorno a Giusto de' Menabuoi 1994

Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento, Atti della Giornata di Studio (Padova, 18 dic. 1990), a c. di Anna Maria Spiazzi, Treviso, Canova, 1994.

AURIGEMMA 2004

MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Il cielo stellato di Ruggero II. Il soffitto dipinto della cattedrale di Cefalù*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2004.

AURIGEMMA 2011

MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Soffitti lignei dipinti*, «Studi medievali e moderni. Arte letteratura storia», XV, 29, 1-2, 2011, pp. 337-361.

Aux sources des plafonds peints médiévaux 2011

Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPPM, 2011.

DEGLI AVANCINI 2002

GIOVANNA DEGLI AVANCINI, *Il Trentino e la pittura profana del Trecento*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano, 20 lug.-20 ott. 2002), a c. di Enrico Castelnuovo & Francesca de Gramatica, Trento, Monumenti e collezioni provinciali [Saturnia], 2002, pp. 289-322.

Avian 1975

Avian, Atti del Congresso (Aviano (Pn), 21 set. 1975), a c. di Luigi Ciceri, Udine, Società filologica friulana [Doretto], 1975.

AVRIL, BARRAL & GABORIT 1983

François Avril, Xavier Barral i Altet & Danielle Gaborit-Chopin, *Il tempo delle crociate*, Milano, Rizzoli, 1983.

AVRIL, GOUSSET & RABEL 1984

FRANÇOIS AVRIL, MARIE-THERESE GOUSSET & CLAUDIA RABEL, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2. XIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984.

AZZOLINI 1994

LIDIA AZZOLINI, *Palazzi del Quattrocento a Cremona*, Cremona, Turrís, 1994.

AZZOLINI 1996

LIDIA AZZOLINI, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona, Turrís, 1996.

BALESTRACCI 2001

DUCCIO BALESTRACCI, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

BALLARDINI 1990

GAETANO BALLARDINI, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento*, Faenza, Faenza Editrice, 1990.

BALTRUŠAITIS 1993

JURGIS BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1993.

BAMPO 1961

GUSTAVO BAMPO, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli ed alla vita dei pittori, indoratori, intagliatori e scultori friulani dal XV al XVII secolo*, Udine, Doretti, 1961.

BANDERA BISTOLETTI 1987

SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza*, «Arte Lombarda», 80/82, 1/3, 1987, pp. 155-181.

BANDERA BISTOLETTI 1988

SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Pavia dal 1380 al 1480*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a c. di Mina Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1988, pp. 19-25.

BANDERA BISTOLETTI 1990

SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Il tardogotico: 1370-1470*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a c. di Mina Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1990, pp. 7-12.

BANDERA BISTOLETTI 2007

SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Tavolette da soffitto*, in *La collezione di Roberto Longhi, dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, cat. della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ott. 2007-10 feb. 2008), a c. di Mina Gregori & Giovanni Romano, Savigliano (Cn), L'artistica editrice, 2007, cat. 13-14, pp. 86-87.

BARACCHI GIOVANARDI 1988

ORIANNA BARACCHI GIOVANARDI, *Regesto documentario*, in *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, a c. di Daniele Benati & Lucia Peruzzi, Modena, Artioli, 1988, pp. 185-201.

BARBANTINI 1940

NINO BARBANTINI, *Il Castello di Monselice*, Venezia, Ferrari, 1940.

BARBIERI 2004

ALVARO BARBIERI, *La lirica trobadorica nella Marca veronese-trevigiana e l'affresco cortese di Bassano*, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 327-342.

BARTOLINI, BERGAMINI & SERENI 1983

ELIO BARTOLINI, GIUSEPPE BERGAMINI & LELIA SERENI, *Raccontare Udine. Vicende di case e palazzi*, Udine [Maniago], Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia [Grafiche LE.MA.], 1983.

BARTSCH 1980

ADAM VON BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, 24 [già 13, I], a c. di M.J. Zucker, New York, Abaris Books, 1980.

BASCAPÈ & PEROGALLI 1965

GIACOMO C. BASCAPÈ & CARLO PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, Electa, 1965.

BATTAGLIA RICCI 2008

LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Frammenti di storie dipinte*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008, pp. 51-66.

BAZZOTTI 1993

UGO BAZZOTTI, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a c. di Valerio Terraroli, Milano, 1993, pp. 243-286.

BEGNI REDONA 2002

PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, *Le tavolette della Sala dei Provveditori: lettura stilistica di un ciclo*, in *Tavolette lignee a Salò, percorsi nella pittura, 1475-1513*, cat. della mostra (Salò, Salone della Domus, 7-29 set. 2002), a c. di Monica Ibsen, Salò, Comune [Pandenghe sul Garda (Bs), Grafiche 4], 2002, pp. 33-41.

BEGOTTI & METZ 2000

PIER CARLO BEGOTTI & FABIO METZ, *Il Trecento Pordenonese: inedito profilo di una città e del suo territorio*, in *Imperatori e condottieri sull'antica via del sale*, a c. di Gilberto Ganzer, Pordenone [Modena], Comune [Arbe], 2000, pp. 45-61.

BELLI D'ELIA 2007

PINA BELLI D'ELIA, *Tematiche cavalleresche ed epopea normanna*, in *Immagine e ideologie: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a c. di Arturo Calzona, Roberto Campari & Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 220-228.

BELLINGERI 2004

LIA BELLINGERI, *Tavolette da soffitto con motivi araldici e busti maschili e femminili*, in *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, Vicenza, Banca Intesa, 2004, cat. 34, pp. 176-179.

BELLOSI 2000

LUCIANO BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaca Book, 2000.

La grant queste del Saint Graal, a c. di Gianfranco d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990.

BENEDETTI 1990

ROBERTO BENEDETTI, *Qua fa' un santo e un cavaliere...Aspetti cronologici e note per il miniatore*, in *La grant queste del Saint Graal*, a c. di Gianfranco d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990, pp. 30-47.

BENEDETTI 1998

ROBERTO BENEDETTI, *Le Roman d'Alexandre: riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493*, Tricesimo (Ud), Vattori, 1998.

BENEDETTI 2002

ROBERTO BENEDETTI, «*Camera Lanzaloti*»: *affreschi della torre di Frugarolo*, in *Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario*, cat. della mostra (Castello di Gorizia, 25 mag.-27 ott. 2002), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002b, pp. 118-120.

BENEDETTI 2013

ROBERTO BENEDETTI, *I libri della letteratura in volgare*, in *I libri dei Patriarchi. Un percorso nella cultura scritta del Friuli medievale*, a c. di Cesare Scalon, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli & Istituto Pio Paschini per la Storia della Chiesa in Friuli (Udine, LithoStampa), 2013, pp. 263-306.

DE BENVENUTI 1934

ANGELO DE BENVENUTI, *Storia della famiglia dei conti de Nordis di Dernazacco*, datt., 1934, BCU, Fondo del Torso, *Genealogie*, Nordis (de).

BERGAMINI 1973

GIUSEPPE BERGAMINI & AL., *Affreschi del Friuli*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del F.V.G., 1973.

BERGAMINI 1986

GIUSEPPE BERGAMINI, *Cantinelle cinquecentesche a Cividale*, «Sot la Nape», 38, 1, 1986, pp. 49-54.

BERGAMINI 1988

GIUSEPPE BERGAMINI, *L'ancona «imperfecta» di San Martino a Socchieve e l'ultima attività di Gianfrancesco da Tolmezzo*, in *Cultura in Friuli*, II, Atti del Convegno (Gemona-Udine, 12-14 sett 1986), a c. di Gian Carlo Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1988, pp. 485-505.

BERGAMINI 1990

GIUSEPPE BERGAMINI, *Friuli Venezia Giulia. Guida artistica*, Novara, De Agostini, 1990.

BERGAMINI 2001

GIUSEPPE BERGAMINI, *Palazzi del Friuli-Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 2001.

BERGAMINI 2004

GIUSEPPE BERGAMINI, «*Cantinelle*» *rinascimentali e affreschi barocchi*, in *Casa Beltrame a Udine. Storia di una farmacia*, a c. di Giuseppe Bergamini & Vittoria Masutti, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane, 2004, pp. 73-101.

BERGAMINI 2013

GIUSEPPE BERGAMINI, *Cantinelle*, in *Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone. Venti anni 1992-2011*, a c. di Giuseppe Bergamini & Luciano Padavese, Udine, Lithostampa, 2013, pp. 260-265.

BERGAMINI & BUORA 1990

GIUSEPPE BERGAMINI & MAURIZIO BUORA, *Il castello di Udine*, Udine, Comune [Arti Grafiche Friulane], 1990.

BERGAMINI & TAVANO 1984

GIUSEPPE BERGAMINI & SERGIO TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud), Chiandretti, 1984.

BERNARDI 2009

PHILIPPE BERNARDI, *Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 51-66.

BERNARDI 2011

PHILIPPE BERNARDI, *Documents médiévaux sur la peinture des charpentes avignonnaises et marseillaises (1353-1501)*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 141-176.

BERNARDI & AL. 2009

PHILIPPE BERNARDI & AL., *Storia di un dettaglio: il coprighunto*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 135-150.

BERNI 1934

FRANCESCO BERNI, *Poesie e Prose*, a c. di Ezio Chiorboli, Ginevra-Firenze, Leo S. Olschki, 1934.

BERTI 1961

LUCIANO BERTI, *Il museo di Arezzo*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1961.

BERTI 2007

GIORDANO BERTI, *Storia dei Tarocchi*, Milano, Mondadori, 2007.

BERTONE 2008

MARIA BEATRICE BERTONE, *Abbigliamento, tessuti e ricami in Friuli (secoli XIII-XV)*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, cat. della mostra (Udine, 12 dic. 2008 - 19 apr. 2009), a c. di Maurizio Buora, Udine, Musei civici, 2008, pp. 132-150.

Bestiari medievali 1996

Bestiari medievali, a c. di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.

Bestiario: tavolette da soffitto del XV secolo 1993

Bestiario: tavolette da soffitto del XV secolo, cat. della mostra (Viadana, Galleria Bedoli, 5 dic. 1993-16 gen. 1994), a c. di Luciana Amadasi, Luigi Cavatorta & Valeria Fretta, Viadana, Nuova stampa, 1993.

BETTINI 2010

ALESSANDRO BETTINI, *Il decoro "a trofei" a Pesaro fra XVI e XVII secolo*, in *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Sacratì*, Atti del Convegno (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 25-27 set. 1998), a c. di Gian Carlo Bojani, Firenze, Centro Di, 2010, pp. 103-111.

BIANCHI 2012

SILVIA BIANCHI, *L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con ambiti artistici*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del Convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle Stampe 'A. Bertarelli', 10-11 giu. 2008), a c. di Marco Collareta & Francesca Tasso, Milano, Comune di Milano, 2012, pp. 51-58 (in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV, XXXIX, 2012).

Biblioteca capitolare di Cividale 1998

I codici della Biblioteca capitolare di Cividale del Friuli, a c. di Cesare Scalon & Laura Pani, Firenze, SISMEL [Edizioni del Galluzzo], 1998.

Biblioteca Marciana 1988

Biblioteca Marciana, Venezia, a c. di Marino Zorzi, Firenze, Cardini, 1988.

BOATO & DECRI 2009

ANNA BOATO & ANNA DECRI, *Tetti e solai genovesi dal XV al XVIII secolo*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 71-84.

BOCCIA 1970

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Le armature di Paolo Uccello*, «L'Arte», 11-12, 1970, pp. 55-91.

BOCCIA 1975

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Il Museo Stibbert a Firenze, 3. L'armeria europea*, Milano, Electa, 1975.

BOCCIA 1980

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *L'armatura lombarda tra il XIV e il XVII secolo*, in *Armi e armature lombarde*, a c. di Lionello Giorgio Boccia, Milano, Electa, 1980, pp. 13-21.

BOCCIA 1982a

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna*, Firenze, Centro Di, 1982 (Dizionari Terminologici, 2).

BOCCIA 1982b

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Hic iacet miles. Immagini guerriere da sepolcri toscani del Due e Trecento*, in *Guerre e assoldati in Toscana, 1260-1364*, cat. della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 1982), a c. di Lionello Giorgio Boccia & Mario Scalini, Firenze, SPES, 1982, pp. 81-99.

BOCCIA 1982c

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400*, Busto Arsizio (Mi), Bramante, 1982.

BOCCIA 1982d

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Note sul costume guerresco nel Guido Riccio*, «Prospettiva», 28, 1982, pp. 66-69.

BOCCIA 1988

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Figure guerriere nei metalli Carrand e Resson*, Firenze, SPES, 1988.

BOCCIA 1989

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *L'iconografia delle armi in area milanese dall' XI al XIV secolo*, in *Il Millennio Ambrosiano, 3. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a c. di Carlo Bertelli, Milano, Electa, 1989, pp. 188-207.

BOCCIA 1991a

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, s.v. «Armamento difensivo», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 460-471.

BOCCIA 1991b

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, s.v. «Armi bianche», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 492-496.

BOCCIA 1991c

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *L'armamento difensivo nei trattati di Marino di Iacopo detto il Taccola*, in *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel*

Rinascimento, cat. della mostra (Siena, Magazzini del Sale, 9 giu.-30 set. 1991), a c. di Paolo Galluzzi, Milano, Electa, 1991, pp. 47-56.

BOCCIA 1991d

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *L'armeria del Museo civico Medievale di Bologna*, Busto Arsizio (Mi), Bramante, 1991.

BOCCIA 1994a

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Curiosa di armamentaria ariosteana*, in *Signore cortese e umanissimo, viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, cat. della mostra (Reggio Emilia, 5 mar.-8 mag. 1994), a c. di Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 49-59.

BOCCIA 1994b

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Qualche nota sugli armamenti difensivi da Soffumbergo*, in *Scharfenberg-Soffumbergo, un castello tedesco nel Friuli medievale*, a c. di Alessandra Biasi & Fabio Piuze, Udine & Berlino, ETC, 1994, pp. 45-53.

BOCCIA 1996a

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Armi d'attacco, da difesa e da fuoco: la collezione d'armi del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Modena*, Modena, Panini, 1996.

BOCCIA 1996b

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Armi e armature nella documentazione d'archivio*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 138-145.

BOCCIA 1999

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Ferro e fuoco. Le armi antiche dei castelli trentini*, cat. della mostra (Trento, Castel Beseno, 30 mag.-31 ott. 1999), a c. di Lionello Giorgio Boccia & José A. Godoy, Rovereto (Trento), Provincia Autonoma di Trento & Museo Storico Italiano della Guerra [Edizioni Osiride], 1999.

BOCCIA & COELHO 1967

LIONELLO GIORGIO BOCCIA & EDUARDO TEIXEIRA COELHO, *L'arte dell'armatura in Italia*, Milano, Bramante, 1967.

BOCCIA & GODOY 1985

LIONELLO GIORGIO BOCCIA & JOSÉ A. GODOY, *Armi europee dal Medioevo all'Età Moderna I*, in *Museo Poldi Pezzoli, Armeria*, I, Milano, Electa, 1985, pp. 65-411 (Musei e Gallerie di Milano).

BOCCIA & GODOY 1986

LIONELLO GIORGIO BOCCIA & JOSÉ A. GODOY, *Armi europee dal Medioevo all'Età Moderna II. Armi del vicino e medio oriente*, in *Museo Poldi Pezzoli, Armeria*, II, Milano, Electa, 1985, pp. 425-815 (Musei e Gallerie di Milano).

BOLGIA 1999

CLAUDIA BOLGIA, s.v. «Soffitto», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1999, pp. 767-775.

BOLOGNA 1975

FERDINANDO BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna alla Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo, Flaccovio, 1975.

BONESSA 2013a

ENRICO BONESSA, *Dei cinque stemmi riaffiorati in Duomo*, «Raggi di vita», XXXV, 2, 2013, pp. 4-5.

BONESSA 2013b

ENRICO BONESSA, «*Di rosso alla fascia d'argento*». *L'araldica cividalese quale fonte documentaria*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 161-167.

BONFADINI 2002a

PAOLA BONFADINI, *Pittura artigiana del Rinascimento: introduzione sulla tipologia delle tavolette lignee*, in *Tavolette lignee a Salò, percorsi nella pittura, 1475-1513*, cat. della mostra (Salò, Salone della Domus, 7-29 set. 2002), a c. di Monica Ibsen, Salò, Comune [Pandenghe sul Garda (Bs), Grafiche 4], 2002, pp. 21-31.

BONFADINI 2002b

PAOLA BONFADINI, *Un soffitto dipinto rinascimentale: la casa canonica del Duomo*, in *Tavolette lignee a Salò, percorsi nella pittura, 1475-1513*, cat. della mostra (Salò, Salone della Domus, 7-29 set. 2002), a c. di Monica Ibsen, Salò, Comune [Pandenghe sul Garda (Bs), Grafiche 4], 2002, pp. 59-67.

BONFADINI 2003

PAOLA BONFADINI, *Pregchiere di legno: appunti su un soffitto ligneo con tavolette dipinte poco note*, «Brixia sacra», s. 3, 8, 3/4, 2003, pp. 453-459.

BONFADINI 2004a

PAOLA BONFADINI, *Antiche vite dipinte: appunti sui soffitti bresciani con tavolette lignee tra XV e XVI secolo*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2004, pp. 21-34.

BONFADINI 2004b

PAOLA BONFADINI, *L'arme e gli onori: appunti sul soffitto ligneo con tavolette dipinte*, in *Echi del rinascimento in Valle Camonica. Studi su Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*, a c. di Sara Marazzani, Milano, IITL, 2004, pp. 76-91.

BONFADINI 2005

PAOLA BONFADINI, *Colori di legno. Soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia, Starrylink, 2005.

BORLANDELLI 1994

SUSANNA BORLANDELLI, *Soffitti lignei decorati dal Rinascimento al revival gotico, in Miti e arabeschi nelle dimore novaresi dal gotico al liberty*, Novara, Comune di Novara, 1994, pp. 19-38.

BORNSTEIN 1987

ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, F. Muzzio, 1987.

BORTOT 2008

ANNALISA BORTOT, *I restauri delle superfici decorate*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a c. di Annalisa Bortot, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 178-197.

BOSKOVITS 1988

MIKLÓS BOSKOVITS, *Bottega dei Bembo (Ambrogio Bembo?)*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, cat. della mostra (Milano, palazzo Reale, 1988), a c. di Sandrina Bandera Bistoletti, Milano, Fabbri, 1988, pp. 176-183.

BOSKOVITS 1990

MIKLÓS BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte Cristiana», LXXVIII, 737-738, 1990, pp. 123-142.

BOTTARI 1951

STEFANO BOTTARI, *I 'Tarocchi' di Castello Ursino e l'origine di Bonifacio Bembo*, «Emporium», 113, 1951, pp. 110-119.

BOTTER 1987

MARIO BOTTER, *Affreschi decorativi di antiche case trivigiane dal XIII al XV secolo*, Treviso, Canova, 1987.

BOUTICOURT & GUIBAL 2011

ÉMILIEN BOUTICOURT & FRÉDÉRIC GUIBAL, *Approches dendrochronologique et archéologique des charpentes et plafonds peints médiévaux en Provence*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 77-92.

Brescia romana 1979

Brescia romana. Materiali per un Museo, cat. della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 1979), a c. di Giuseppe Manzoni & Maria Pia Rossignani, Brescia, Grafo, 1979.

BRESSAN 1993

FABRIZIO BRESSAN, *Il pugnale da duello di Manzano*, «Forum Iulii», XVII, 1993, pp. 69-80.

BRESSAN 1998

FABRIZIO BRESSAN, *Armi e cavalleria*, in *La spada e il melograno. Vita quotidiana al castello medievale 1271-1500*, cat. della mostra (Gorizia, Castello, 18 dic. 1998-30 giu. 1999), a c. di Lucia Pillon, Gorizia, LEG, 1998.

BRESSAN 2005

FABRIZIO BRESSAN, *La spada nel Medioevo tra funzionalità e tradizione*, «Forum Iulii», XXIX, 2005, pp. 153-156.

BRESSAN & FAVIA 1997

FABRIZIO BRESSAN & LORENZO FAVIA, *Appunti per lo studio dell'armamento di un cavaliere medievale da un'iconografia trecentesca*, «Quaderni Cividalesi», III, 24, 1997, pp. 39-51.

BRUNETTIN 2008

GIORDANO BRUNETTIN, *Il cielo in una Stanza, ovvero l'Orizzonte rappresentativo di un Casato cittadino. Le tavolette dell'Insula Richeria e Pordenone sul finire del XV secolo*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008.

BUGINI & CAROSELLI 2009

ROBERTO BUGINI & MARTA CAROSELLI, *Delle differenti qualità e nature degli alberi. L'impiego del legno in architettura secondo la trattatistica (XV-XVIII sec.)*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 71-84.

BULST 1993

WOLFGER A. BULST, *Die sala grande des Palazzo Medici in Florenz*, in *Pietro de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, a c. di Andreas Beyer & Francis Ames-Lewis, Bonn, Akademie Verlag, 1993, pp. 89-127.

BÜTTNER 2004

FRANK O. BÜTTNER, *The illuminated Psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, Turnhout, Brepols, 2004.

CADORE 1985

MARIA CHIARA CADORE, *Gli affreschi esterni di Palazzo Levrini-Stringher in Cividale*, «Quaderni Cividalesi», IV, 12, 1985, pp. 7-17.

CAIANI 1966

ANNA CAIANI, *Ancora sugli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro e Celso (e dintorni)*, «Arte veneta», XX, 1966, pp. 9-19.

CAIAZZA 1999

Gabriele Caiazza, *La storia*, in *Castello di Artegna*, a c. di Gabriele Caiazza & Cristina Marzocco Marinig, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1999, pp. 5-47 (Castelli storici, 20).

CALZOLARI 2002

MAURO CALZOLARI, *Le contrade gioiose. La tradizione del ciclo bretone in Italia e in Friuli*, in *Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario*, Atti del Convegno (Castello di Gorizia, 5-7 ott. 2001), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002a, pp. 93-99.

CANDIANI 2002

CARLOTTA CANDIANI, *Gli ambienti e l'arredamento domestico*, in *Interno Veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, cat.

della mostra (Vittorio Veneto (Tv), Museo del Cenedese, 28 giu.-28 set. 2002), a c. di Vittorino Pianca & Federico Velluti, Vittorio Veneto (Tv) [Conegliano (Tv)], Comune [C&D], 2002, pp. 69-103.

CANEVALI 1912

FORTUNATO CANEVALI, *Elenco degli edifici monumentali, opere d'arte e ricordi storici esistenti nella valle Camonica*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1912.

CANOVA MARIANI 1969

GIOVANNA CANOVA MARIANI, *La miniatura veneta del Rinascimento*, Venezia, Alfieri, 1969.

CANOVA MARIANI 1970

GIOVANNA CANOVA MARIANI, *Di alcuni superstiti a S. Giustina in Padova. Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 35-45.

CANOVA MARIANI 1994

GIOVANNA CANOVA MARIANI, *La miniatura padovana nel periodo carrarese, in Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della Giornata di Studio (Padova, 18 dic. 1990), a c. di Anna Maria Spiazzi, Treviso, Canova, 1994, pp. 19-40.

***Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* 2002**

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti & Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002.

CANTARUTTI 1983

NOVELLA CANTARUTTI, *Tavolette friulane di soggetto cortese-cavalleresco*, «Quaderni Utinensi», 1-2, 1983, pp. 17-18.

CAPITANIO 2009

PATRIZIA CAPITANIO, *Cromie e fantasie dipinte su un raro soffitto ligneo di epoca malatestiana a Cesena*, «Studi romagnoli», 60, 2009, pp. 137-172.

CARDANI VERGANI 2005

ROSSANA CARDANI VEGANI, *Soffitti dipinti del Quattrocento. Una scelta dal Cantone Ticino*, in *Soffitti lignei*, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp.149-160.

CARDINI 1987

FRANCO CARDINI, *Il guerriero e il cavaliere*, in *L'uomo medievale*, a c. di Jacques Le Goff, Bari, Laterza, 1987, pp. 81-123.

CARDINI 1993

FRANCO CARDINI, s.v. «Cavalleria», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, pp. 580-585.

CARGNELUTTI 1984

LILIANA CARGNELUTTI, *Tristano Savorgnan (1377-1440) nella crisi del Patriarcato*, in *I Savorgnan e la Patria del Friuli dal XIII al XVIII secolo*, cat. della mostra (Udine,

1984), a c. di Liliana Cargnelutti, Udine (Tavagnacco), Provincia (Stampa Comino), 1984, pp. 113-118.

Carte friulane del Quattrocento dall'Archivio di San Cristoforo di Udine 2001

Carte friulane del Quattrocento dall'Archivio di San Cristoforo di Udine, a c. di Federico Vicario, Udine, Società Filologica Friulana, 2001.

Casa Beltrame a Udine. Storia di una farmacia 2004

Casa Beltrame a Udine. Storia di una farmacia, a cura di Giuseppe Bergamini & Vittoria Masutti, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane, 2004.

CASADIO 1996a

PAOLO CASADIO, *Incisione e pittura nella seconda metà del Quattrocento nel Friuli Occidentale: l'uso delle stampe come modelli*, in *Il Quattrocento nel Friuli occidentale*, II, Atti del Convegno (Pordenone, dic. 1993), Pordenone, Provincia [Edizioni Biblioteca dell'Immagine], 1996, pp. 195-234.

CASADIO 1996b

PAOLO CASADIO, *Interni friulani dei secoli XIV e XV: la decorazione delle pareti*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 69-77.

CASADIO 2012

PAOLO CASADIO, *Gli affreschi quattrocenteschi e la decorazione dei soffitti lignei*, in *Gli affreschi del castello di Valvastone*, a c. di Claudio Visintini, Udine, Vattori, 2012, pp. 31-48.

CASADIO & TIOZZO 1991

PAOLO CASADIO & VANNI TIOZZO, *Il restauro degli affreschi esterni della «casa dei capitani» a Pordenone*, «Archeografo Triestino», IV, LI, 1991, pp. 391-408.

Castel Roncolo 2000

Castel Roncolo. Il maniero illustrato, cat. della mostra (Castel Roncolo (BZ), Palazzo orientale, 19 apr.-31 ott. 2000), a c. di André Bechtold, Bolzano, Athesia, 2000.

CASTELFRANCHI VEGAS 1966

LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Storia della Pittura, 5. Il Gotico Internazionale in Italia*, Milano, Fabbri, 1966.

Castello di Artegna 1999

Castello di Artegna, a c. di Gabriele Caiazza & Cristina Marzocco Marinig, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1999 (Castelli storici, 20).

CASTELNUOVO 1999

ENRICO CASTELNUOVO, *All'inizio era una torre*, in *Le stanze di Artù*, cat. della mostra (Alessandria, 16 ott. 1999-9 gen. 2000), a c. di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999, pp. 19-21.

CASTRI 1996

SERENELLA CASTRI, *I cieli del Buonconsiglio*, in *Il Castello del Buonconsiglio, 2. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a c. di Enrico Castelnuovo, Trento, Editrice Temi, 1996, pp. 237-257.

CASTRICHINI 1996

MARCELLO CASTRICHINI, *Pisanello restauri e interpretazioni*, Perugia, Ediart, 1996.

CASTRONOVO 2002

SIMONETTA CASTRONOVO, *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano, 20 lug.-20 ott. 2002), a c. di Enrico Castelnuovo & Francesca de Gramatica, Trento, Monumenti e collezioni provinciali [Saturnia], 2002, pp. 225-238.

CAVALCA 2009

CECILIA CAVALCA, *Giuliano della Rovere e alcune tavolette da soffitto in Santo Stefano a Bologna*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a c. di Frédéric Elsig, Noémie Étienne & Grégoire Extermann, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2009, pp. 89-101.

CENNINI 1993

CENNINNO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a c. di Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993.

CENNINI 2003

CENNINNO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a c. di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003.

CESERANI ERMENTINI 1985

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali: la collezione della Banca Popolare di Crema*, «Insula Fulcheria», 15, 1985, pp. 81-109.

CESERANI ERMENTINI 1986

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali: la collezione della Banca Popolare di Crema*, «Insula Fulcheria», 16, 1986, pp. 97-138.

CESERANI ERMENINI 1993

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Tavolette rinascimentali di scuola cremasca*, Crema, Comune & Centro culturale S. Agostino [Leva Arti Grafiche], 1993.

CESERANI ERMENINI 1999

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Crema, Bolis, 1999.

CESERANI ERMENINI 2006

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali, un fenomeno di cultura a Crema*, «Insula Fulcheria», 36, 2006, pp. 349-364.

CICERI 1976

LUIGI CICERI, *Venzone: tavolette cinquecentesche*, «Sot la nape», IV, 1976, pp. 27-29.

CIGADA 1965

SERGIO CIGADA, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della "matière de Bretagne"*, «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. 8, XII, 1965, pp. 1-121.

CIPRIANI 1968

RENATA CIPRIANI, *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.

COHEN 1975

CHARLES E. COHEN, *I disegni di Pomponio Amalteo*, Pordenone, Archivio artistico del Friuli & Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 1975.

COLLARETA 2012

MARCO COLLARETA, *Per uno studio dei modelli seriali*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del Convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle Stampe 'A. Bertarelli', 10-11 giu. 2008), a c. di Marco Collareta & Francesca Tasso, Milano, Comune di Milano, 2012, pp. 13-19 (in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV, XXXIX, 2012).

COLOMBETTI 1992-93

SARA COLOMBETTI, *Tavolette da soffitto lombarde dalla metà del secolo XV agli inizi del XVI con particolare attenzione alle botteghe di Cremona e Crema*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Giulio Bora, a.a. 1992-1993.

COLOMBETTI 1995

SARA COLOMBETTI, *La serie di tavolette da soffitto del Museo civico di Crema*, «Insula Fulcheria», 25, 1995, pp. 81-105.

COLOMBETTI 1996

SARA COLOMBETTI, *A proposito di tavolette da soffitto del Quattrocento lombardo: botteghe cremonesi e cremasche*, «Arte Cristiana», LXXXIV, 774, 1996, pp. 187-196.

COLONNELLO 2004

MARA COLONNELLO, *Il salone di Casa Zitti. Analisi dei componenti e note di restauro*, in *Echi del rinascimento in Valle Camonica. Studi su Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*, a c. di Sara Marazzani, Milano, IITL, 2004, pp. 116-134.

CONEJO DA PENA 2013

ANTONI CONEJO DA PENA, *Decor a sostre. El teginat de la sala del tresor de la catedral de Tarragona*, «Quaderns del Museu Episcopal de Vic», VI, 2013, pp. 99-118.

CONEJO DA PENA 2013

ANTONI CONEJO DA PENA, *Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)*, in *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, a c. di Licia Buttà, Palermo, Caracol, 2013, pp. 127-162.

Conservare e restaurare il legno 2009

Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009.

CONSOLI 1966

GIUSEPPE CONSOLI, *I 'Giuochi' Borromeo ed il Pisanello*, Milano, Edizioni del Milione, 1966.

CONTAMINE 1986

PHILIPPE CONTAMINE, *La guerra nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Contributo per la storia del paesaggio 1980

Contributo per la storia del paesaggio rurale nel Friuli-Venezia Giulia, Udine & Pordenone, Centro per lo studio del paesaggio agrario, Istituto di Geografia, Università di Udine & GEAP, 1980.

COSTANTINI 1998

ROBERTA COSTANTINI & AL., *Friuli Venezia Giulia: i luoghi dell'arte*, Trieste, Fachin, 1998.

COZZI 1976

ENRICA COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Udine [Pordenone], Edizioni Archivio Artistico del Friuli [Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi], 1976.

COZZI 1979

ENRICA COZZI, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV*, in *Tomaso da Modena*, cat. della mostra (Treviso, S. Caterina, Capitolo dei Domenicani, 5 lug.-5 nov. 1979), a c. di Luigi Menegazzi, Treviso, Canova, 1979, pp. 44-59.

COZZI 1980

ENRICA COZZI, *Aspetti di una cultura allegorica e profana nella pittura murale trecentesca delle Venezie*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del Convegno (Treviso, 31 ago.-3 set. 1979), Treviso, Stamperia di Venezia, 1980, pp. 327-336.

COZZI 1985

ENRICA COZZI, *Affreschi votivi e riquadri isolati dalle origini al primo Quattrocento*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a c. di Caterina Furlan & Italo Zannier, Spilimbergo [Maniago (Pn)], Comune [Grafiche LE.MA.], 1985, pp. 155-178.

COZZI 1986

ENRICA COZZI, *La facciata dipinta di un palazzo degli Altan in San Vito al Tagliamento: 'addenda' al catalogo di Andrea Bellunello*, in *Cultura in Friuli*, II, Atti del Convegno (Gemona-Udine, 12-14 sett 1986), a c. di Gian Carlo Menis, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1988, pp. 443-466.

Cozzi 1989a

ENRICA COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto*, 3. *Il Quattrocento*, I, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1989, pp.102-124.

Cozzi 1989b

ENRICA COZZI, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto*, 3. *Il Quattrocento*, I, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1989, pp. 135-148.

Cozzi 1992

ENRICA COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto*, 2. *Il Trecento*, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1992, pp. 303-379.

Cozzi 1996a

ENRICA COZZI, *Tavolette da soffitto tardogotiche di soggetto cavalleresco a Pordenone*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 78-83.

Cozzi 1996b

ENRICA COZZI, *La pittura della prima metà del XV secolo nel Friuli occidentale*, in *Il Quattrocento nel Friuli occidentale*, II, Atti del Convegno (Pordenone, dic. 1993), Pordenone, Provincia [Edizioni Biblioteca dell'Immagine], 1996, pp. 113-134.

Cozzi 1999

ENRICA COZZI, *Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti*, in *Le stanze di Artù*, cat. della mostra (Alessandria, 16 ott. 1999-9 gen. 2000), a c. di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999, pp. 116-127.

Cozzi 2001

ENRICA COZZI, *L'arte medievale*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto*, 2. *L'arte medievale e moderna*, a c. di Gian Carlo Menis & Enrica Cozzi, Pordenone, GEAP, 2001, pp. 3-188.

Cozzi 2002

ENRICA COZZI, *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano, 20 lug.-20 ott. 2002), a c. di Enrico Castelnuovo & Francesca de Gramatica, Trento, Monumenti e collezioni provinciali [Saturnia], 2002, pp. 239-252.

Cozzi 2004a

ENRICA COZZI, *Monselice*, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 86-88.

Cozzi 2004b

ENRICA COZZI, *Pozzoveggiani*, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 80-85.

COZZI 2004c

ENRICA COZZI, Treviso, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004c, pp. 89-121.

COZZI 2006

ENRICA COZZI, *Il gusto cavalleresco a Pordenone: le pettenelle Ricchieri e gli altri soffitti tardogotici in palazzi pordenonesi*, in *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, a c. di Enrica Cozzi, Pordenone, Comune [Darst], 2006, pp. 65-69.

COZZI 2008

ENRICA COZZI, *Pittura di epoca gotica e tardogotica nel Patriarcato di Aquileia*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, cat. della mostra (Udine, 12 dic. 2008-19 apr. 2009), a c. di Maurizio Buora, Udine, Musei civici, 2008, pp. 11-31.

CROSATO 2008

ANGELO CROSATO, *Meraviglie d'Oriente nei «palazzi Ricchieri»*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008, pp. 67-74.

Da Altichiero a Pisanello 1958

Da Altichiero a Pisanello, cat. della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1 ago.-30 ott. 1958), a c. di Licisco Magagnato, Venezia, Neri Pozza, 1958.

DALE 1997

THOMAS E.A. DALE, *Relics, prayer and politics in medieval Venetia: romanesque paintings in the crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton, Princeton University, 1997.

DALLA BARBA BRUSIN & LORENZONI 1968

DINA DALLA BARBA BRUSIN & GIOVANNI LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova, Antenore, 1968.

DALLI REGOLI 1980

GIGETTA DALLI REGOLI, *Mostri, maschere e grilli nella miniatura medievale pisana*, Pisa, Giardini, 1980.

DALLI REGOLI 2002

GIGETTA DALLI REGOLI, *Note sull'articolazione delle immagini tra XI e XIII secolo*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno (Parma, 27 set.-1 ott. 1999), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2002 (I convegni di Parma, 2), pp. 137-150.

DALLI REGOLI 2003

GIGETTA DALLI REGOLI, *La narrazione nel linguaggio visivo del Medioevo*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno (Parma, 27-30 set. 2000), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2003 (I convegni di Parma, 3), pp. 203-212.

DA MOSTO 1937

ANDREA DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Biblioteca d'Arte, 1937.

De arte illuminandi 1992

De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale, a c. Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1992.

DEGENHART & SCHMITT 1980

BERNHARD DEGENHART & GRIT ANNE SCHMITT, *Corpus der italienischen zeichnungen 1300-1450*, Berlino, Gebr. Mann, 1980.

DEGENHART & SCHMITT 1995

BERNHARD DEGENHART & GRIT ANNE SCHMITT, *Pisanello und Bono da Ferrara*, Monaco, Hirmer, 1995.

DEGRASSI 1999

DONATA DEGRASSI, *L'organizzazione militare nel Patriarcato di Aquileia nel Due e Trecento*, in *Il Patriarcato di Aquileia. Uno stato nell'Europa medievale*, Udine, Casamassima, 1999, pp. 281-296.

DEL BASSO 1986

GIOVANNI MARIA DEL BASSO, *Manoscritti in lingua latina in biblioteche friulane: datati o databili*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1986.

DELCORNO BRANCA 1980

DANIELA DELCORNO BRANCA, *Per la storia del 'Roman de Tristan' in Italia*, «Cultura neolatina», XL, 4-6, 1980, pp. 211-229.

DELL'AGNESE 1994

FULVIO DELL'AGNESE, *Su alcune cantinelle di 'scuola Tolmezzina'*, «Ce fastu?», LXX, 1, 1994, pp. 63-78.

DELL'AGNESE & GOI 2000

FULVIO DELL'AGNESE & PAOLO GOI, *Itinerari d'arte del Rinascimento nel Friuli occidentale*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2000.

DELLE CAVE 2000

FERRUCCIO DELLE CAVE, *Imitazione e immaginazione, iconografia e letteratura dal Medioevo al tardo Rinascimento: mondo pittorico leggendario, cavalleresco e cortese a Castel Roncolo*, in *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, cat. della mostra (Castel Roncolo (BZ), Palazzo orientale, 19 apr.-31 ott. 2000), a c. di André Bechtold, Bolzano, Athesia, 2000, pp. 551-559.

DELORT 1972

ROBERT DELORT, *Le Moyen Age. Histoire illustrée de la vie quotidienne*, Lausanne, Seuil, 1972.

DELORT 1988

ROBERT DELORT, *Il costume dei signori e dei mercanti nei documenti d'archivio e nei libri di conti d'età prerinascimentale*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a c. di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 1988, pp. 67-73.

DE VITA 1983

CARLO DE VITA, *Armi bianche dal Medioevo all'Età Moderna*, Firenze, Centro Di, 1983 (Dizionari Terminologici, 3).

Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis 1997

Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zu Konservierung und Pflege, della collezione Lugt, a c. di Christine Bläuer Böhm, Hans Rutishauser & Marc Antoni Nay, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1997.

DI FABIO 2008

CLARIO DI FABIO, *Aspetti della pittura decorativa a Genova fra XII e XIV secolo. La trave del tramezzo presbiteriale di San Matteo, le stanze dei canonici della Cattedrale, il soffitto della casa de Turca*, «Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure», 6, 2008, pp. 5-20.

DI LORENZO 1994

ANDREA DI LORENZO, *Artista lombardo dell'ultimo quarto del Quattrocento. Ritratti affrontati e Predica del frate francescano*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a c. di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1994, cat. 55, pp. 275-276.

Disegni del Pisanello 1966

Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, cat. della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 7-31 dic. 1966), a c. di Annegrit Schmitt, Vicenza, Neri Pozza, 1966 (Cataloghi di Mostre, 24).

Disegni veneti della collezione Lugt 1981

Disegni veneti della collezione Lugt, cat. della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 11 lug.-11 ott. 1981), a c. di James Byam Shaw, Vicenza, Neri Pozza, 1981 (Cataloghi di Mostre, 44).

DITTMAR & SCHMITT 2009

PIERRE-OLIVIER DITTMAR & JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 67-98.

Dizionario della lingua italiana 1865

Dizionario della lingua italiana, a c. di Niccolò Tommaseo & Bernardo Bellini, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865.

DOMANSKI & KRENN 2000a

KRISTINA DOMANSKI & MARGIT KRENN, *I cicli profani nella casa d'estate*, in *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, cat. della mostra (Castel Roncolo (BZ), Palazzo orientale, 19 apr.-31 ott. 2000), a c. di André Bechtold, Bolzano, Athesia, 2000, pp. 99-154.

DOMANSKI & KRENN 2000b

KRISTINA DOMANSKI & MARGIT KRENN, *Le pitture murali profane di Castel Roncolo*, in *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, cat. della mostra (Castel Roncolo (BZ), Palazzo orientale, 19 apr.-31 ott. 2000), a c. di André Bechtold, Bolzano, Athesia, 2000, pp. 51-98.

DOMENGE I MESQUIDA & CONEJO DA PENA 2007

JOAN DOMENGE I MESQUIDA & ANTONI CONEJO DA PENA, *Charpent et décor*, in *Forêts alpines & charpentes Méditerranée*, a c. di Philippe Bernardi, L'Argentière-la-Bessée, Éditions du Fournel, 2007, pp. 232-243.

DOMENGE I MESQUIDA & VIDAL FRANQUET 2011

JOAN DOMENGE I MESQUIDA & JACOBO VIDAL FRANQUET, *Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 177-218.

DONÀ 1997

CARLO DONÀ, *La cerva divina. Guigemar e il viaggio iniziatico*, «Medioevo Romanzo», XX, 1997, pp. 312-377.

DONÀ 1998

CARLO DONÀ, *La cerva divina. Guigemar e il viaggio iniziatico*, «Medioevo Romanzo», XXI, 1998, pp. 3-68.

DONÀ 2003

CARLO DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2003.

DONATO 1985

MARIA MONICA DONATO, *Glie eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *I generi e i temi ritrovati*, a c. di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152.

DONAZZOLO 2009

CRISTINA DONAZZOLO, *Floreani Floriano detto Cantinella, pittore*, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, 2. *L'età veneta*, II. *D-M*, a cura di Cesare Scalon, Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 1104-1105.

DUBY 1990

GEORGES DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

DU CANGE 1886

CHARLES DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1886 [= Bologna, Arnaldo Forni, 1982].

DURLIAT 1982

MARCEL DURLIAT, *L'art roman*, Paris, Editions d'Art Lucine Mazenod, 1982.

Echi del Rinascimento in Valle Camonica 2004

Echi del rinascimento in Valle Camonica. Studi su Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte, a c. di Sara Marazzani, Milano, IITL, 2004.

Enciclopedia ragionata delle armi 1993

Enciclopedia ragionata delle armi, a c. di Claude Blair, Verona, Mondadori, 1993.

ERACLIO 1996

ERACLIO, *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eracliana. Introduzione, testo latino e tradizione, commentario*, a c. Chiara Garzya Romano, Bologna, Il Mulino, 1996.

ERMACORA 2006-07

DAVIDE ERMACORA, *Tra Antichità e Medioevo: riflessioni e prospettive sulla fenomenologia dell'Uomo selvatico*, diss., Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Stefano Magnani, a.a. 2006-07.

Ezzelini. Signori della Marca 2001

Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II, cat. della mostra (Bassano del Grappa (VI), Palazzo Bonaguro, 16 set. 2001-6 gen. 2002), a c. di Carlo Bertelli & Giovanni Marcadella, Ginevra & Milano, Skira, 2001.

FABRIS 1911

GIOVANNI FABRIS, *Un giureconsulto friulano del sec. XVI*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», VII, 1911, pp. 136-139.

FARAONI 1998

MONJA FARAONI, *Pittore lodigiano, scene di caccia e armati*, in *L'oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, a c. di Mario Marubbi, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1998, cat. 4.1, pp. 233-234.

FAVIA 1994

LORENZO FAVIA, *Le armi*, in *Scharfenberg-Soffumbergo, un castello tedesco nel Friuli medievale*, a c. di Alessandra Biasi & Fabio Piuze, Udine & Berlino, ETC, 1994, pp. 57-62.

FERRARI 1955

MARIA LUISA FERRARI, *Il Codex XI e alcuni fatti di miniatura a Cremona sul 1450*, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», VIII, 3, 1955, pp. 7-11.

FERRARI BARASSI 1979

ELENA FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel medioevo*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1979.

FILIPPINI & ZUCCHINI 1968

FRANCESCO FILIPPINI & GUIDO ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del sec. XV*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1968.

Fiore di leggende. Cantari antichi 1914

Fiore di leggende. Cantari antichi, a c. di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914.

FLORAMO 2012

ANGELO FLORAMO, *Illazioni su tre metope di Polcenigo. Sopravvivenza di antichi culti dell'acqua e della fertilità nella antica diocesi aquileiese*, Polcenigo (Pn), s.e., 2012 (Quaderni de «L'Artugna» 2).

FLORES D'ARCAIS 2004

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)*, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 183-211.

FLORES D'ARCAIS 2007

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Giusto a Viboldone*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno (Parma, 19-23 set. 2006), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007 (I convegni di Parma, 9), pp. 507-516.

FLORI 2002

JEAN FLORI, *La cavalleria medievale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

FORCELLINI 1864

EGIDIO FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Padova, s.e., 1864 [= Bologna, Forni, 1965].

FORMENTINI 1948

MARIO FORMENTINI, *Cenni storici sull'artigianato in Friuli*, Udine, Del Bianco, 1948.

FOSSI TODOROW 1966

MARIA FOSSI TODOROW, *I disegni di Pisanello e della sua cerchia*, Firenze, L.S. Olschki, 1966.

FRANZONI 2006

CLAUDIO FRANZONI, *Sala dei Mori: i fregi, le candelabre, i trofei*, in *Imperatori e Dei. Roma e il gusto per l'antico nel palazzo dei Pio a Carpi*, cat. della mostra (Carpi, 9 dic. 2006 - 25 feb. 2007), a c. di Manuela Rossi, Carpi, Comune di Carpi, 2006, pp. 95-103.

FRATTA 2009-10

FRANCESCO FRATTA, *Armi e armati, cavalieri e 'infedeli' nelle tabulæ pictæ di Palazzo Vanni degli Onesti in Udine*, diss., Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Maurizio d'Arcano Grattoni, a.a. 2009-10.

FRATTA 2013a

FRANCESCO FRATTA, *La rappresentazione delle armi nelle pettenelle tra il XV e il XVI secolo*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 175-181.

FRATTA 2013b

FRANCESCO FRATTA, *Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 136-160.

FRATTA 2013c

FRANCESCO FRATTA, *Soffitti lignei dipinti in Friuli tra basso Medioevo e primo Rinascimento*, in *Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 95-107.

FRATTA 2014

FRANCESCO FRATTA, *Di prati in fiore, balene "et altre meraviglie": un inedito soffitto dipinto cividalese della prima metà del Quattrocento*, in *Un Medioevo in lungo e in largo. Da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace*, a cura di Vittoria Camelliti & Alessia Trivellone, Pisa, Pacini, 2014, pp. 245-254.

FREGOSO 1523

ANTONIO FREGOSO, *Dialogo de fortuna*, Venetia, Nicolò Zoppino & Vincenzo Polo, 1523.

FREZZATO 2013

FABIO FREZZATO, *Tecnica pittorica e particolarità esecutive*, in *Il colore dei volti. Sette tavolette della collezione Pogliaghi. Il restauro*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2013, pp. [8-9].

FRIGIERI 2004

ERIKA FRIGIERI, *Il duomo di Modena tra filosofia e storia*, Verona, Il segno dei Gabrielli, 2004.

FRONTON-WESSEL 2003a

MAURIE-LAURE FRONTON-WESSEL, *Le plafond peint du château de Capestang*, in *Les arts picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIIIe au XVe siècle Actes du 4° colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge* (Narbonne, 2-3 dicembre 1994), a c. di Myriam Sirventon & Jean Nougaret, Narbonne, Ville de Narbonne, 2003, pp. 45-52

FRONTON-WESSEL 2003b

MAURIE-LAURE FRONTON-WESSEL, *Le plafond peint du Palais des Archevêques de Narbonne*, in *Les arts picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIIIe au XVe siècle*, Actes du 4° colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge (Narbonne, 2-3 dicembre 1994), a c. di Myriam Sirventon & Jean Nougaret, Narbonne, Ville de Narbonne, 2003, pp. 31-38.

FRONTON-WESSEL 2009

MAURIE-LAURE FRONTON-WESSEL, *Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne, à travers les plafonds peints de Lagrasse et de Capestang*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 99-114.

FRONTY 2007

JEROME FRONTY, *L'étrange «bestiaire» médiéval du Musée de Metz*, Metz, Serpenoise, 2007.

FRUCCO 2005

FRANCESCA FRUCCO, «*Unam Capsam ubi dicta Anchona stare debet depincta cum stellis*». *Le strutture protettive della pala d'altare in Friuli tra XV e XVI secolo*, «Ce fastu?», LXXXI, 2005, pp. 11-60.

FUMAGALLI 1893

CARLO FUMAGALLI, *Il Castello di Malpaga e le sue pitture*, Milano, Calzolari & Ferrario, 1893.

FURLAN 1975

CATERINA FURLAN, *Voci del Rinascimento nel territorio di Aviano*, in *Aviano*, Atti del Congresso (Aviano (Pn), 21 set. 1975), a c. di Luigi Ciceri, Udine, Società filologica friulana [Doretti], 1975, pp. 86-105.

FURLAN 1987a

CATERINA FURLAN, *La pittura in Friuli nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a c. di Federico Zeri, Milano, Electa, 1987, pp. 210-221.

FURLAN 1987b

CATERINA FURLAN, *Riflessi della cultura miniaturistica nella pittura ad affresco in Friuli tra Quattro e Cinquecento*, in *Miniatura in Friuli crocevia di civiltà*, Atti del Convegno (Passariano (Ud), 4-5 ott. 1985), a c. di Luigi Menegazzi, Pordenone, GEAP, 1987, pp. 159-169.

FURLAN 1988

CATERINA FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988.

FURLAN 1991

CATERINA FURLAN, «*Io deponente son e non sarò*». *Riflessioni sulla tarda attività di Gianfrancesco da Tolmezzo*, in *Gianfranco da Tolmezzo. Il restauro della pala di Santa Giuliana in Castello di Aviano*, a c. di Caterina Furlan & al., Pordenone, GEAP, 1991, pp. 7-26.

FURLAN 1996a

CATERINA FURLAN, *La decorazione di esterni nel Friuli occidentale tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Quattrocento nel Friuli occidentale*, II, Atti del Convegno (Pordenone, dic. 1993), Pordenone, Provincia [Edizioni Biblioteca dell'Immagine], 1996, pp. 175-194.

FURLAN 1996b

CATERINA FURLAN, *La pittura del Quattrocento in Friuli: per un itinerario*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 39-51.

GABRIELLI 1974

NOEMI GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1974.

GAGGIOLI 2013

SILVIA GAGGIOLI, *Le superfici: diagnostica e conservazione*, in *La casa degli artisti in Valle Camonica*, a c. Giorgio Azzoni & Maria Antonietta Crippa, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 58-69.

GAI 1995

LUCIA GAI, *La memoria storica e le sue immagini nella civiltà comunale di Pistoia: alcuni esempi dei secoli XII e XIII*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350)*, Atti del Convegno (Pistoia, 14-17 mag. 1993), Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1995, pp. 361-395.

GANZER 2000

GILBERTO GANZER, *Duecento e Trecento in Friuli*, in *Imperatori e condottieri sull'antica via del sale*, a c. di G. Ganzer, Pordenone [Modena], Comune [Arbe], 2000, pp. 13-44.

GANZER 2008a

GILBERTO GANZER, *Il Gotico a palazzo Ricchieri*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, cat. della mostra (Udine, 12 dic. 2008 - 19 apr. 2009), a c. di Maurizio Buora, Udine, Musei civici, 2008, pp. 97-103.

GANZER 2008b

GILBERTO GANZER, *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008, pp. 11-24.

GAVAZZOLI TOMEA 1979

MARIA LAURA GAVAZZOLI TOMEA, *Villard de Honnecourt e Novara. I topoi iconografici delle pitture profane del Broletto*, «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 31-52.

Genealogia [e memoriale] Vanni de Honestis 1820

Genealogia [e memoriale] Vanni de Honestis, ms, a. 1820, Archivio privato.

GENTILE 2002

LUISA CLOTILDE GENTILE, *Rapporti tra l'aristocrazia carignanese e la corte di Carlo II di Savoia nella decorazione araldica del soffitto di casa Grimaldi (poi Vivalda di Castellino)*, «Studi Piemontesi», XXXI, I, 2002, pp. 91-98.

Gentile da Fabriano 2006

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, cat. della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 apr.-23 lug. 2006), a c. di Laura Laureati & Lorenza Mochi Onori, Milano, Mondadori-Electa, 2006.

Gentilhomeni, artieri et merchatanti 2005

Gentilhomeni, artieri et merchatanti: cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588), cat. della mostra (Pordenone, 2005), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2005.

GHEROLDI 2004

VINCENZO GHEROLDI, *Un soffitto a tavolette dipinte. Funzione, tecnica e mercato*, in *Echi del rinascimento in Valle Camonica. Studi su Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*, a c. di Sara Marazzani, Milano, IITL, 2004, pp. 92-115.

GINANNI 1756 [1968]

MARCO ANTONIO GINANNI, *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto*, Bologna, Forni, 1756 [1968].

GINZBURG 1989

CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

GIORDANO 1978

LUISA GIORDANO, *Le ville*, in *Pavia: architetture dell'età sforzesca*, a c. di Adriano Peroni, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1978, pp. 211-279.

GIOSEFFI & BELLUNO 1976

DECIO GIOSEFFI & EZIO BELLUNO, *Aquileia. Gli Affreschi nella cripta della Basilica*, Udine, Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone [Doretto], 1976.

GIRARD 2001

ALAIN GIRARD, *La demeure des Piolenc*, in *Le Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, I, a c. di Alain Girard & Christian de Mérindol, Nîmes (Gard, F), Arts Graphiques Modernes, 2001.

GIRARD 2009

ALAIN GIRARD, *Une expérience pionnière : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 15-30.

GIRODO 1991

LORENZO GIRODO, *Flauto dolce, flauto traverso e flauto piccolo*, in *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala: studio, restauro e conservazione*, a c. di Guido Bizzi, Cinisello Balsamo (Mi), Amilcare Pizzi, 1991, pp. 112-121.

Giulio Romano 1992

Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie, a c. di Daniela Ferrari, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992.

Giusto de' Menabuoi 1989

Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova, a c. di Anna Maria Spiazzi, Trieste, Lint, 1989.

GLENISSON & HOLTZ 1988

JEAN GLENISSON & LOUIS HOLTZ, *Le livre au moyen age*, Turnhout, Brepols, 1988.

Gli affreschi del castello di Valvasone 2012

Gli affreschi del castello di Valvastone, a c. di Claudio Visintini, Udine, Vattori, 2012.

Gli echi della terra 2002a

Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario, Atti del Convegno (Castello di Gorizia, 5-7 ott. 2001), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002.

Gli echi della terra 2002b

Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario, cat. della mostra (Castello di Gorizia, 25 mag.-27 ott. 2002), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002.

Gli eroi antichi di casa Aratori 2010

Gli eroi antichi di casa Aratori. Tavole da soffitto del Quattrocento a Caravaggio, a c. di Mario Marubbi, Azzano San Paolo (Bg), Bolis, 2010.

Gli Zavattari 1969

Gli Zavattari. La cappella di Teodolinda, a c. di R. Negri, Milano & Ginevra, Fabbri & Skira, 1969 (I grandi decoratori, 13).

GNACCOLINI 2013

LAURA PAOLA GNACCOLINI, *Tavole lignee e decorazione gentilizia*, in *La casa degli artisti in Valle Camonica*, a c. Giorgio Azzoni & Maria Antonietta Crippa, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 155-157.

GOMEZ 2009

ELIAN GOMEZ, *Quelques exemples de plafonds peints médiévaux et tardo-médiévaux à Béziers*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 173-186.

GORTANI 2000

MICHELE GORTANI, *Il Museo Carnico delle Arti e Tradizioni popolari*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2000.

GRANCSAY 1963

STEPHEN VINCENT GRANCSAY, *Sculpture in Steel. A Milanese Renaissance Barbute*, «Metropolitan Museum of Art Bulletin», N.S., 21, 5, 1963, pp. 182-191.

GRENET 2014

DELPHINE GRENET, *Le décor peint des édifices civils en Provence au XVe siècle*, mémoire de master 2, dir. par Ph. Lorentz, Université Paris IV-Sorbonne, 2014.

GRESTA 2003

RICCARDO GRESTA, *La produzione pesarese cinquecentesca a 'trofei' in mezzatinta gialla*, «Arte Documento», 17-18-19, 2003, pp. 318-320.

GRION 1889

GIUSTO GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale, Tipografia Strazzolini, 1899 [=Premariacco (Ud), Tipolitografia Juliagraf, 1990].

GRISWARD 1978

JOËL H. GRISWARD, *Légende arthurienne et mythe indien*, «Annales Économies Sociétés Civilisations», 33, 2, 1978, pp. 279-293.

Guerre e assoldati 1982

Guerre e assoldati in Toscana, 1260-1364, cat. della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 1982), a c. di Lionello Giorgio Boccia & Mario Scalini, Firenze, SPES, 1982.

GUERZI 2002

CHIARA GUERZI, «*Fabulæ cortesi*» sulle cantinelle di Pordenone, in *Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario*, cat. della mostra (Castello di Gorizia, 25 mag.-27 ott. 2002), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002b, pp. 125-132.

GUERZI 2008

CHIARA GUERZI, *Le tavolette da soffitto della collezione d'arte della Banca Popolare FriulAdria: vicende conservative e storico-artistiche*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008, pp. 37-50.

GUYONNET 2011

FRANÇOIS GUYONNET, *À la recherche des plafonds du Moyen Âge en Vaucluse: de la sauvegarde à l'étude*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 15-34.

VON HEFNER-ALTENECK 1879

JACOB HEINRICH VON HEFNER-ALTENECK, *Trachten, Kunstwerke und Gerätshafte von früher Mittelalter*, Frankfurt, Heinrich Keller, 1879.

VON HEFNER-ALTENECK 1903

JACOB HEINRICH VON HEFNER-ALTENECK, *Waffen. Ein Beitrag zur historische Waffenkunde*, Frankfurt, Heinrich Keller, 1903.

HELSINGER 1971

HOWARD HELSINGER, *Images of the Beatus Page of some medieval Psalter*, «Art Bulletin», 53, 1971, pp. 161-176.

Heroic Armor of the Italian Renaissance 1999

Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries, cat. della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 8 ott. 1998 - 17 gen. 1999), a c. di Stuart W. Pyhrr & Jose A. Godoy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999.

HILL 1930

GEORGE FRANCIS HILL, *A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini*, II, London, British Museum, 1930 [= Firenze, SPES, 1984].

HIND 1938

ARTHUR MAYGER HIND, *Early italian engraving*, I, III, New York [London], M. Knoedler and Co. [Bernard Quaritch LTD.], 1938 [= Nendeln (Liechtenstein), Kraus, 1978].

HIND 1948a

ARTHUR MAYGER HIND, *Early italian engraving*, II, V, Washington [London], The National Gallery of Art [Bernard Quaritch LTD.], 1948 [= Nendeln (Liechtenstein), Kraus, 1978].

HIND 1948b

ARTHUR MAYGER HIND, *Early italian engraving*, II, VI, Washington [London], The National Gallery of Art [Bernard Quaritch LTD.], 1948 [= Nendeln (Liechtenstein), Kraus, 1978].

HIND & COLVIN 1920

ARTHUR MAYGER HIND & SIDNEY COLVIN, *Catalogue of early italian engraving preserved in the Department of prints and drawings in the British museum*, London, Printed by William Clones and sons, 1920.

HÖRMANN 1995

JÖRG-MICHAEL HÖRMANN, *La cultura cortese*, in *Il sogno di un principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo*, cat. della mostra (Tirolo, Castel Tirolo, Abbazia di Stams, 13 mag.-31 ott. 1995), a c. di Josef Riedmann, Jörg-Michael Hörmann & Ellen Hastaba, Castel Tirolo (BZ), Innsbruck & Milano, Museo Provinciale di Castel Tirolo, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum & Giorgio Mondadori, 1995, pp. 181-235.

HOWARD 1978

MICHAEL HOWARD, *La guerra e le armi nella storia d'Europa*, Bari, Laterza, 1978.

HOWELL 1979-80

STANDLEY HOWELL, *Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments*, «Journal of the American Musical Instrument Society», V-VI, 1979-80, pp. 9-36.

I libri dei Patriarchi 2013

I libri dei Patriarchi. Un percorso nella cultura scritta del Friuli medievale, a c. di Cesare Scalon, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli & Istituto Pio Paschini per la Storia della Chiesa in Friuli (Udine, LithoStampa), 2013.

I Savorgnan 1984

I Savorgnan e la Patria del Friuli dal XIII al XVIII secolo, cat. della mostra (Udine, 1984), a c. di L. Cargnelutti, Udine (Tavagnacco), Provincia (Stampa Comino), 1984.

I Toscani in Friuli 1992

I Toscani in Friuli, Atti del Convegno (Udine, 26-27 gen. 1990), a c. di Alessandro Malcangi, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

I Toscani nel Patriarcato 2010

I Toscani nel Patriarcato di Aquileia in età medioevale, Atti del Convegno (Udine, 19-21 giu. 2008), a c. di Bruno Figliuolo & Giuliano Pinto, Udine, Selekt, 2010.

Il bosco nel Medioevo 1990

Il bosco nel Medioevo, a c. di Bruno Andreolli & Massimo Montanari, Bologna, Clueb, 1990 (Biblioteca di storia agraria medievale, 4).

Il cammino di Gerusalemme 1987

Il cammino di Gerusalemme, Atti del Convegno (Bari, Brindisi & Trani, 18-22 mag. 1999), a c. di Maria Stella Calò Mariani, Bari, Adda, 2002 (Rotte mediterranee della cultura, 2).

Il costume nell'età del Rinascimento 1988

Il costume nell'età del Rinascimento, a c. di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 1988.

Il Duomo di Gemona 1987

Il duomo di Gemona, a c. di Nelly Drusin, Gemona [Udine], Comune di Gemona [Arti Grafiche Friulane], 1987.

Il Duomo di Spilimbergo 1985

Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984, a c. di Caterina Furlan & Italo Zannier, Spilimbergo [Maniago (Pn)], Comune [Grafiche LE.MA.], 1985.

Il Fior di Battaglia 1982

Il Fior di Battaglia di maestro Fiore dei Liberi da Premariacco, testo inedito del MCCCCX, a c. di Francesco Novati, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1982.

Il Gotico nelle Alpi 2002

Il Gotico nelle Alpi 1350-1450, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano, 20 lug.-20 ott. 2002), a c. di Enrico Castelnuovo & Francesca de Gramatica, Trento, Monumenti e collezioni provinciali [Saturnia], 2002.

Il Millennio Ambrosiano 1989

Il Millennio Ambrosiano, 3. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a c. di Carlo Bertelli, Milano, Electa, 1989.

Il mobile italiano delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano 2006

Il mobile italiano delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, a c. Claudio Salsi, Ginevra-Milano, Skira, 2006.

Il museo civico di Treviso 1964

Il museo civico di Treviso: dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, a c. di Luigi Menegazzi, Venezia, Neri Pozza, 1964.

Il museo di Palazzo Davanzati a Firenze 1972

Il museo di Palazzo Davanzati a Firenze, a c. di Luciano Berti, Milano, Electa, 1972.

Il palazzo della ragione 1992

Il palazzo della ragione a Padova. Gli Affreschi, a c. di Giampietro Bozzolato & Alessandra Vedovato, Roma, Centro internazionale di storia della nozione e della misura dello spazio e del tempo [Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato], 1992

Il Patriarcato di Aquileia 1999

Il Patriarcato di Aquileia. Uno stato nell'Europa medievale, Udine, Casamassima, 1999.

Il Quattrocento nel Friuli occidentale 1996

Il Quattrocento nel Friuli occidentale, II, Atti del Convegno (Pordenone, dic. 1993), Pordenone, Provincia [Edizioni Biblioteca dell'Immagine], 1996.

Il Saracino 1987

Il Saracino e gli spettacoli cavallereschi nella Toscana Granducale, cat. della mostra (Firenze, Museo nazionale del Bargello, 10 apr.-19 lug. 1987), a c. di Mario Scalini, Firenze, SPES, 1987.

Il senso della storia 1995

Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350), Atti del Convegno (Pistoia, 14-17 mag. 1993), Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1995.

Il sogno di un principe 1995

Il sogno di un principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo, cat. della mostra (Tirolo, Castel Tirolo, Abbazia di Stams, 13 mag.-31 ott. 1995), a c. di Josef Riedmann, Jörg-Michael Hörmann & Ellen Hastaba, Castel Tirolo (BZ), Innsbruck & Milano, Museo Provinciale di Castel Tirolo, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum & Giorgio Mondadori, 1995.

Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon 2011

Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon, a c. di Monique Bourin, Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, 2011.

Immagine e ideologie 2007

Immagine e ideologie: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, a c. di Arturo Calzona, Roberto Campari & Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007.

Imperatori e condottieri 2000

Imperatori e condottieri sull'antica via del sale, a c. di Gilberto Ganzer, Pordenone [Modena], Comune [Arbe], 2000.

Imperatori e Dei. Roma e il gusto per l'antico nel palazzo dei Pio a Carpi 2006

Imperatori e Dei. Roma e il gusto per l'antico nel palazzo dei Pio a Carpi, cat. della mostra (Carpi, 9 dic. 2006 - 25 feb. 2007), a c. di Manuela Rossi, Carpi, Comune di Carpi, 2006, pp. 95-103.

In domo habitationis 1996

In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996.

Industria e commercio 1989

Industria e commercio nella Toscana medievale, a c. di Bruno Dini, Firenze, Le Monnier, 1989.

INFURNA 1990

MARCO INFURNA, *La Queste del Saint Graal in Italiave il manoscritto udinese*, in *La grant queste del Saint Graal*, a c. di Gianfranco d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990, pp. 49-57.

Interno Veneto 2002

Interno Veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento, cat. della mostra (Vittorio Veneto (Tv), Museo del Cenedese, 28 giu.-28 set. 2002), a c. di Vittorino Pianca & Federico Velluti, Vittorio Veneto (Tv) [Conegliano (Tv)], Comune [C&D], 2002.

Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum 1957

Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum, a c. di Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon, 1957.

Italian Majolica in the Robert Lehman Collection 1989

Italian Majolica in the Robert Lehman Collection, a c. di Jorg Rasmussen, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Itinerari di Vitale da Bologna 1990

Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa, a c. di Cesare Gnudi & Paolo Casadio, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

JOHNS 1992

CATHERINE JOHNS, *Éros dans l'art antique*, Roma, Gremese international, 1992.

JOLIOT & VIEILLESCHAZES 2011

CÉLINE JOLIOT & CATHERINE VIEILLESCHAZES, *Apport de l'analyse chimique à la compréhension des techniques artistiques*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 51-58.

JOOST-GAUGIER 1988

CHRISTIANE L. JOOST-GAUGIER, *Bartolomeo Colleoni as a Patron of art and architecture: the Palazzo Colleoni in Brescia*, «Arte Lombarda», 84/85, 1988, pp. 61-72.

JOPPI Genealogie

ANTONIO JOPPI, *Genealogie, Moissesso*, ms, sec. XIX, BCU, Fondo Joppi, 716.

JOPPI 1891a

VINCENZO JOPPI, *Documenti goriziani del secolo XIV*, «Archeografo triestino», 17, 1891.

JOPPI 1891b

VINCENZO JOPPI, *Udine prima del 1425*, Udine, Doretti, 1891.

JOPPI 1894

VINCENZO JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte in Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Udine, Regia Deputazione veneta di storia patria, 1894.

JOPPI & BAMPO 1887

VINCENZO JOPPI & GUSTAVO BAMPO, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, Regia Deputazione veneta di storia patria, 1887.

KLEBERG 1984

TÖNNES KLEBERG, *Commercio librario ed editoria nel mondo antico*, in *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, a c. di Guglielmo Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 25-80.

L'abbazia di Santa Maria di Sesto 2001

L'abbazia di Santa Maria di Sesto, 2. L'arte medievale e moderna, a c. di Gian Carlo Menis & Enrica Cozzi, Pordenone, GEAP, 2001.

L'armeria del Castello di Monselice 1980

L'armeria del Castello di Monselice, a c. di John Hayward, Vicenza, Neri Pozza, 1980 (Cataloghi e raccolte d'arte, Nuova serie, 14).

L'armeria Trapp di Castel Coira 1996

L'armeria Trapp di Castel Coira, a c. di Mario Scalini, Udine, Magnus, 1996.

La caccia nel Medioevo 1990

La caccia nel Medioevo da fonti veronesi e venete. Schede e materiali per una mostra, a c. del Centro di documentazione per la storia della Valpolicella, Verona, Grafica Cierre [Centro di documentazione per la storia della Valpolicella], 1990.

La casa degli artisti in Valle Camonica 2013

La casa degli artisti in Valle Camonica, a c. Giorgio Azzoni & Maria Antonietta Crippa, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013.

La chiesa di Santa Caterina 2009

La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro, a c. di Paolo Casadio & Rossella Fabiani, Udine, Forum, 2009 (Relazioni della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, 15).

La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala 1991

La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala: studio, restauro e conservazione, a c. di Guido Bizzi, Cinisello Balsamo (Mi), Amilcare Pizzi, 1991.

La fabbrica dei colori 1995

La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, a c. di Simona Rinaldi & al., Roma, Il Bagatto, 1995.

La Galleria d'arte antica dei civici musei di Udine 2002

La Galleria d'arte antica dei civici musei di Udine, 1. *Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, a c. di Giuseppe Bergamini, Udine [Vicenza], Civici Musei [Terra Ferma], 2002.

La grant queste del Saint Graal 1990

La grant queste del Saint Graal, a c. di Gianfranco d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990.

La Guarneriana 1988

La Guarneriana, i tesori di un'antica biblioteca, cat. della mostra (San Daniele del Friuli (Ud), 10 giu.-30 ott. 1988), a c. di Laura Casarsa & al., San Daniele (Ud), Comune [Arti Grafiche Friulane], 1988.

La maiolica italiana del Cinquecento 2010

maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Sacrati, Atti del Convegno (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 25-27 set. 1998), a c. di Gian Carlo Bojani, Firenze, Centro Di, 2010.

La Maison des Chavaliers de Pont-Saint-Esprit 2001

La Maison des Chavaliers de Pont-Saint-Esprit, a c. di Alain Girard & Christian de Mérindol, Nimes (Gard, F), Arts Graphiques Modernes, 2001.

La pittura nel Veneto 1990

La pittura nel Veneto, 3. *Il Quattrocento*, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1990.

La pittura nel Veneto 1992

La pittura nel Veneto, 2. *Il Trecento*, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1992.

La pittura nel Veneto 2004

La pittura nel Veneto, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004.

La spada e il melograno 1998

La spada e il melograno. Vita quotidiana al castello medievale 1271-1500, cat. della mostra (Gorizia, Castello, 18 dic. 1998-30 giu. 1999), a c. di Lucia Pillon, Gorizia, LEG, 1998.

Lancillotto 1983

Lancillotto, Chretien de Troyes, trad. it. di Gabriella Agrati & Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 1983.

Lanfranco e Wiligelmo 1984

Lanfranco e Wiligelmo: il duomo di Modena, cat. della mostra (Modena & Nonantola, 1984-85), a c. di Enrico Castelnuovo & al., Modena, Panini, 1984.

LAVAGNOLO 1842

Antonio Lavagnolo, *Pianta della città di Udine*, rilievo 1842-50, Venezia, P. Ripamonti [= in Giovanni Battista della Porta, *Memorie su le antiche case di Udine*, a c. di Vittoria Masutti, I, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1984].

LAVRIANI 2008a

LORENZO LAVRIANI, *Le tavolette da soffitto nell'alessandrino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

LAVRIANI 2008b

LORENZO LAVRIANI, *Sulle tavolette da soffitto dipinte: Nicolò Inviziati e il ciclo al piano terreno di palazzo Vescovile ad Alessandria*, «Rivista di storia, arte, archeologia per le province di Alessandria e Asti», 112, 2003, pp. 255-276.

Le favolose historie di Palazzo Ricchieri 2008

Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008.

LE GOFF 2000

JACQUES LE GOFF, *Immagini per un Medioevo*, Roma, Laterza, 2000.

LEICHT 1925

PIER SILVIO LEICHT, *Parlamento friulano*, I.II (1228-1420), Bologna, Zanichelli, 1925 [= Sala Bolognese, Forni, 1968].

Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento 1986

Le marche tipografiche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti, a c. di Giuseppina Zappella, Milano, Editrice Bibliografica, 1986.

Le mattonelle rinascimentali di Palazzo Ottelio 2000

Le mattonelle rinascimentali di Palazzo Ottelio, a c. di Paolo Casadio, Gianna Malisani & Serena Vitri, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2000.

Le muse e il principe 1991

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, cat. della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 set.-1 dic. 1991), a c. di Alessandra Mottola Molfino & Mauro Natale, Milano, Panini, 1991.

Le stanze di Artù 1999

Le stanze di Artù, cat. della mostra (Alessandria, 16 ott. 1999-9 gen. 2000), a c. di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999.

Les traités d'Henri-Arnaut Zwolle 1932

Les traités d'Henri-Arnaut Zwolle et de divers anonymes (Paris: Bibliothèque nationale, ms. latin 7295), a c. di G. Le Cerf & Edmond-René Labande, Paris, Auguste Picard, 1932.

L'età cavalleresca in Val d'Adige 1980

L'età cavalleresca in Val d'Adige, a c. di Nicolò Rasmò, Milano, Electa, 1980.

Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento 2002

Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento, a c. di Laura dal Prà, Ezio Chini & Marina Botteri Ottaviani, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2002.

LEVI 1908

EZIO LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, Galletti e Cocci, 1908.

LEVI D'ANCONA 1977

MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1977.

LEVI PISETZKY 1995

ROSITA LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995.

LIEBENWEIN 1988

WOLFGANG LIEBENWEIN, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, a c. di Claudia Cieri Via, Modena, Panini, 1988.

LISCIA BEMPORAD 1988

DORA LISCA BEMPORAD, *Il rapporto gioiello abito nel costume del Rinascimento*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a c. di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 1988, pp. 59-66.

LOMAZZI 1972

ANNA LOMAZZI, *Rainaldo e Lesengrino*, Firenze, Leo S. Olschki, 1972, (Studi Romanzi, 2).

LONGHI 1928

ROBERTO LONGHI, *Me pinxit. Op. III. La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)*, «Pinacoteca», I, 1928, pp. 79-87.

LUCCO 1990

MAURO LUCCO, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto, 3. Il Quattrocento*, II, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1990, pp. 573-598.

Luce, materia, colore 2009

Luce, materia, colore. Il restauro di casa dei Capitani a Pordenone, a c. di Ado Furlan & Vittorio Pierini, Schio (VI), Idea Architecture Books, 2009.

L'utilizzo dei modelli seriali 2012

L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna, Atti del Convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle Stampe 'A. Bertarelli', 10-11 giu. 2008), a c. di Marco Collareta & Francesca Tasso, Milano, Comune di Milano, 2012 («Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV, XXXIX, 2012).

Maestri della pittura veronese 1974

Maestri della pittura veronese, a c. di P. Brugnoli, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1974.

MALAGUZZI VALERI 1902

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, Cogliati, 1902.

MALIPIERO 2006

MASSIMO MALIPIERO, *Il Fior di battaglia di Fiore dei Liberi da Cividale*, Udine, Ribis, 2006.

MALISANI 2000

GIANNA MALISANI, *Ipotesi sulla funzione delle mattonelle nella decorazione degli interni udinesi tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Le mattonelle rinascimentali di Palazzo Ottelio*, a c. di Paolo Casadio, Gianna Malisani & Serena Vitri, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2000, pp. 31-45.

Manoscritti medievali 2006

Manoscritti medievali della Biblioteca comunale di Trento, a c. di Adriana Paolini, Trento [Tavarnuzze di Impruneta (FI)], Provincia [SISMEL], 2006.

Manuale del recupero del comune di Città di Castello 1992

Manuale del recupero del comune di Città di Castello, a c. di Francesco Giovanetti, Roma, DEI, 1992.

Manuale del recupero del comune di Roma 1997

Manuale del recupero del comune di Roma, a c. di Francesco Giovanetti, Roma, DEI, 1997.

DI MANZANO 1865

FRANCESCO DI MANZANO, *Annali del Friuli*, V, Udine, Giuseppe Seitz, 1865 [= Bologna, Arnaldo Forni, 1975].

DI MANZANO 1865

FRANCESCO DI MANZANO, *Annali del Friuli*, VI, Udine, Giuseppe Seitz, 1868 [= Bologna, Arnaldo Forni, 1975].

DI MANZANO 1879

FRANCESCO DI MANZANO, *Annali del Friuli*, VII, Udine, Giovanni Battista Doretta e soci, 1879 [= Bologna, Arnaldo Forni, 1975].

MARCHETTI 1958

GIUSEPPE MARCHETTI, *Gli affreschi di Coccau recentemente scoperti e restaurati*, «Sot la nape», 4, 1958, pp. 13-16.

MARCHETTI 1981

GIUSEPPE MARCHETTI, *Il Flos duellatorum e Fior Furlano*, in *Castelli del Friuli*, a c. di Tito Miotti, 6. *La vita nei castelli friulani*, Bologna, Del Bianco, 1981, pp. 297-320.

MARCHI 1992

PIERO MARCHI, *I blasoni delle famiglie toscane conservati nella raccolta Ceramelli-Papiani*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali [Athena], 1992.

MARCHINI 1990

GIAN PAOLO MARCHINI, *Il Museo Maniscalchi-Erizzo*, Verona, s.e., 1990.

MARCOLONGO 2005

NICOLETTA MARCOLONGO, *Il soffitto della sala Greca del Museo di San Marco*, in *Soffitti lignei*, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp. 211-220.

MARCO VITRUVIO POLLIONE 1991

MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, trad. di Luciano Mingotto, Padova, Studio Tesi, 1991.

MARIACHER 1963

GIOVANNI MARIACHER, *Ambienti italiani del Trecento e Quattrocento*, Milano, A. Vallardi, 1963.

MARIA DI FRANCIA 1994

MARIA DI FRANCIA, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Parma, Pratiche, 1994.

MARIANI CANOVA 1991

GIORDANA MARIANI CANOVA, *Plutarco. Vitae virorum illustrium*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, II. *Catalogo*, cat. della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 set.-1 dic. 1991), a c. di Alessandra Mottola Molfino & Mauro Natale, Milano, Panini, 1991, cat. 29, pp. 121-129.

VAN MARLE 1926

RAIMOND VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1926.

MARTIN 2013

ERICA MARTIN, *Dalla gonnella alla giornea: i costumi nelle pettenelle di Cividale tra Gotico e Rinascimento*, in *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 168-174.

MARTIN J.M. 2009

JEAN-MICHEL MARTIN, *Restauration immobilière, histoire de l'art et fi scalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 215-232.

MARTINI 1984

ALDO MARTINI, *I sigilli d'oro dell'Archivio segreto vaticano*, Milano, F.M. Ricci, 1984.

MARUBBI 1986

MARIO MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Grafiche Pavoniane, 1986.

MARUBBI 2004a

MARIO MARUBBI, *Bottega dei Bembo (Ambrogio Bembo). Storie del Genesi*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 40, pp. 142-159.

MARUBBI 2004b

MARIO MARUBBI, *Bottega dei Bembo. Cremona, metà del XV secolo*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di Mario Marubbi, Cremona, Banca Popolare di Cremona, 2004, cat. 41, p. 160.

MARUBBI 2010

MARIO MARUBBI, *Le tavolette da soffitto di Casa Aratori*, in *Gli eroi antichi di casa Aratori. Tavolette da soffitto del Quattrocento a Caravaggio*, a c. di Mario Marubbi, Azzano San Paolo (Bergamo), Bolis, 2010, pp. 25-40.

MARUBBI 2013

MARIO MARUBBI, *Appunti sulla fortuna delle tavolette da soffitto in Lombardia*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 108-113.

MASETTI ZANNINI 1958

ANTONIO MASETTI ZANNINI, *La casa di Bartolomeo Colleoni a Brescia*, «Rivista Adriatica», LVI, 1958, pp. 116-120.

MASON 2002

MARA MASON, *Modalità di trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno (Parma, 27 set.-1 ott. 1999), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2002 (I convegni di Parma, 2), pp. 276-290.

MASPOCH 2013

MÒNICA MASPOCH, *Aproximació a la iconografia dels embigats policromats medievals de l'arquitectura domèstica barcelonina*, in *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, a c. di Licia Buttà, Palermo, Caracol, 2013, pp. 163-186.

MASSARDI 2002

ANNA MASSARDI, *Relazione sul restauro, in Tavolette lignee a Salò, percorsi nella pittura, 1475-1513*, cat. della mostra (Salò, Salone della Domus, 7-29 set. 2002), a c. di Monica Ibsen, Salò, Comune [Pandenghe sul Garda (Bs), Grafiche 4], 2002, pp. 43-50.

MAYER 2009

JANNIE MAYER, *Structures des plafonds (XIVe- XVIe) siècles dans la France méridionale d'après les relevés du Centre de recherche sur les monuments historiques*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 201-214.

MAYR-HARTING 1999

HENRY MAYR-HARTING, *Ottonian book illumination: an historical study*, London, Miller, 1999.

MAZZA 2002

MARTA MAZZA, *Il soffitto ligneo della loggia di Serravalle*, in *Interno Veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, cat. della mostra (Vittorio Veneto (Tv), Museo del Cenedese, 28 giu.-28 set. 2002), a c. di Vittorino Pianca & Federico Velluti, Vittorio Veneto (Tv) [Conegliano (Tv)], Comune [C&D], 2002, pp. 65-67.

MAZZI 1979

MARIA SERENA MAZZI, *Gli inventari dei beni. Storia di oggetti e storia di uomini*, «Società e storia», VII, 1980, pp. 203-214.

Medioevo 2002

Medioevo: i modelli, Atti del Convegno (Parma, 27 set.-1 ott. 1999), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2002 (I convegni di Parma, 2).

Medioevo 2003

Medioevo: immagine e racconto, Atti del Convegno (Parma, 27-30 set. 2000), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2003 (I convegni di Parma, 3).

Medioevo 2006

Medioevo: il tempo degli antichi, Atti del Convegno (Parma, 24-28 set. 2003), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2006 (I convegni di Parma, 6).

Medioevo 2007

Medioevo: l'Europa delle cattedrali, Atti del Convegno (Parma, 19-23 set. 2006), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007 (I convegni di Parma, 9).

Medioevo 2008

Medioevo: arte e storia, Atti del Convegno (Parma, 18-22 set. 2007), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008 (I convegni di Parma, 10).

MELIS 1989

FEDERIGO MELIS, *La formazione dei costi nell'industria laniera alla fine del Trecento*, in *Industria e commercio nella Toscana medievale*, a c. di Bruno Dini, Firenze, Le Monnier, 1989, pp. 212-307.

MELLINI 1974

GIAN LORENZO MELLINI, *Altichiero*, in *Maestri della pittura veronese*, a c. di Pierpaolo Brugnoli, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona [Fiorini], 1974, pp. 39-46.

MENIS 1984

GIAN CARLO MENIS, *Civiltà del Friuli centro collinare*, Pordenone, GEAP, 1984.

MENNA 2008

MARIA RAFFAELLA MENNA, *Cavalieri crociati e cavalieri bizantini*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno (Parma, 18-22 set. 2007), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008 (I convegni di Parma, 10), pp. 355-366.

MERANGHINI 1969

UMBERTO MERANGHINI, «Nozione» del combattente nelle antiche istituzioni del Friuli, «Memorie storiche forogiuliesi», XLIX, 1969, pp. 13-70.

DE MERINDOL 2001

CHRISTIAN DE MERINDOL, *Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge in France*, in *Le Maison des Chavaliers de Pont-Saint-Esprit*, II, a c. di Alain Girard & Christian de Mérimodol, Nimes (Gard, F), Arts Graphiques Modernes, 2001.

DE MERINDOL 2009

CHRISTIAN DE MERINDOL, *Les plafonds peints. État de la question et problématique*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 31-50.

MERLINI 1988

ELENA MERLINI, *La 'Bottega degli Embriachi' e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione*, «Arte Cristiana», 76, 1988, pp. 267-282.

MEZZANOTTE 1991

PAOLA MEZZANOTTE, *Altri strumenti a pizzico*, in *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala: studio, restauro e conservazione*, a c. di Guido Bizzi, Cinisello Balsamo (Mi), Amilcare Pizzi, 1991, pp. 102-111.

Milano ed il suo territorio 1989

Atti dell'11° Congresso Internazionale di studi sull'alto Medioevo [Milano ed il suo territorio in età comunale], Atti del Congresso (Milano, 26-30 ott. 1987), I, a c. del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 1989, pp. 21-52.

Miniatura in Friuli 1985

Miniatura in Friuli, cat. della mostra (Villa Manin di Passariano (Ud), 9 giu-27 ott. 1985), a c. di Giuseppe Bergamini, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1985.

Miniatura in Friuli: crocevia di civiltà 1987

Miniatura in Friuli: crocevia di civiltà, a c. di Luigi Menegazzi, Pordenone, GEAP, 1987.

Miniature a Brera 1997

Miniature a Brera, 1100-1422: manoscritti dalla Biblioteca nazionale Braidense e da collezioni private, a c. di Miklos Boskovits, Milano, Motta, 1997.

Miniature dell'Italia settentrionale 1978

Miniature dell'Italia settentrionale nella fondazione Giorgio Cini, a c. di Giordana Mariani Canova, Vicenza, Neri Pozza, 1978.

MIOTTI 1979

TITO MIOTTI, *Il castello di Valvasone*, in *Valvasone*, Atti del 56° convegno di studi (Udine, 16 set. 1979), a c. di Luigi Ciceri, Udine, Doretti, 1979, pp. 50-77.

Miroir du temps 2006

Miroir du temps. Chefs-d'oeuvre des musées de Florence, a c. di Mario Scalini, Milano, Silvana, 2006.

Miti e arabeschi nelle dimore novaresi 1994

Miti e arabeschi nelle dimore novaresi sal gotico al liberty, Novara, Comune di Novara [Tipografia S. Gaudenzio], 1994.

Mobilia et stabilia 1989

Mobilia et stabilia. Economia e civiltà materiale a Gemona nel '400, a c. di Michele Zacchigna & Alida Londero, Gemona del Friuli [Udine], Liceo Scientifico «L. Magrini» [Arti Grafiche Friulane], 1989.

MOENCH 2005

ESTHER MOENCH, *Dalle fantasticherie di Clemente VI ai discorsi di potere dei mercanti. Soffitti dipinti in Provenza nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Soffitti lignei*, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp. 161-176.

MOENCH SCHERER 1990

ESTER MOENCH SCHERER, *Verona*, in *La pittura nel Veneto*, 3. *Il Quattrocento*, I, a c. di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1990, pp. 149-190.

MOLMENTI 1910

POMPEO MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, I, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910 [= Trieste, Lint, 1973].

MONTANARI 1990

MASSIMO MONTANARI, *Uomini e orsi nelle fonti agiografiche dell'alto Medioevo*, in *Il bosco nel Medioevo*, a c. di Bruno Andreolli & Massimo Montanari, Bologna, Clueb, 1990, pp. 55-72 (Biblioteca di storia agraria medievale, 4).

MONTICOLI 1911

NICOLÒ MONTICOLI, *Cronaca delle famiglie udinesi*, a c. di Enrico del Torso, s.l., s.e., 1911 [= Bologna, Arnaldo Forni, 1980].

Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino 1912

Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino. Il legno. Soffitti del secolo XV, XVI e XVII, a c. di Edoardo Berta, Milano, Hoepli, 1912.

Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche 1980

Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche. Mostra ottobre-dicembre 1980, , a c. di Pierangelo Donati & al., Bellinzona, Dipartimento dell'ambiente Ufficio e commissione cantonale dei monumenti storici, 1980 (Quaderni d'informazione, 7).

MORANDO DI CUSTOZA 1985

EUGENIO MORANDO DI CUSTOZA, *Blasonario veneto*, Verona, s.e., 1985.

MORETTI 2014

CLAUDIO MORETTI, *Cantinelle*, in *Catalogo della Collezione "Luigi e Andreina Ciceri"*, a c. di Tiziana Ribezzi, datt., 2014, pp. 419-424.

MORO 1992

CRISTINA MORO, *I Toscani in Friuli: testimonianze desunte da atti privati del Capitolo di Udine*, in *I Toscani in Friuli*, Atti del Convegno (Udine, 26-27 gen. 1990), a c. di Alessandro Malcangi, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp. 201-207.

Mugello culla del Rinascimento 2008

Mugello culla del Rinascimento, a c. di Barbara Tosti, Firenze, Polistampa, 2008.

MULAZZANI 1981

GERMANO MULAZZANI, *I Tarocchi Viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo Yale*, Milano, Shell Italia, 1981.

MURBACH 1967

ERNEST MURBACH, *Zillis. Images de l'univers roman*, Paris, Editions de Fontainemore, 1967.

Museo Bardini 1984

Museo Bardini, a c. di L.G. Boccia, Firenze, Centro Di, 1984.

Museo d'arti applicate 1996

Museo d'arti applicate: mobili e intagli lignei, a c. di Enrico Colle, Milano, Electa, 1996.

Museo degli strumenti musicali 1998

Museo degli strumenti musicali, a c. di Andrea Gatti, Milano, Electa, 1998.

Museo di Castelvecchio 2010

Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, a c. di Paola Marini, Gianni Peretti & Francesca Rossi, 1. *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2010.

MUTINELLI 1852

FABIO MUTINELLI, *Lessico Veneto*, Venezia, Tipografia Giambattista Andreola, 1852.

MUZZARELLI 1999

MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Narrazione, exempla, retorica 2013

Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo, a c. di Licia Buttà, Palermo, Caracol, 2013.

NATALE 1979

MAURO NATALE, *Peintures italiennes du XIVème au XVIIème siècle: catalogue raisonné des peintures*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1979.

NATALE 1982

MAURO NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, 1982, Electa.

NATALE 1987

MAURO NATALE, *La pittura in Lombardia del secondo Quattrocento*, I, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a c. di Federico Zeri, Milano, Electa, 1987, pp. 72-99.

NATALE 1997

MAURO NATALE, *Pittore cremonese (1480-1490 circa). Trentadue elementi di un soffitto dipinto*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca*, I, a c. di Maria Teresa Fiorio, Milano, Electa, 1997, cat. 135-163, pp. 221-230.

NEPI SCIRÈ 1978

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Schede degli oggetti d'arte moderna*, in *Museo di Torcello. Sezione Medievale e Moderna*, a c. di Renato Polacco & al., Venezia, Provincia di Venezia, 1978.

NICKEL 1974

HELMUT NICKEL, *Arms and Armor*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», N.S., 32, 4, 1974, pp. 58-104.

NICKEL 1991

HELMUT NICKEL, *Arms and Armor from the Permanent Collection*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», N.S., 49, 1, 1991, pp. 1-64.

NICOLLE 1988

DAVID C. NICOLLE, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350*, New York, Kraus International, 1988.

NICOLLE 1991

DAVID C. NICOLLE, s.v. «Armi bianche. Islam», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 498-500.

NORMAN 1967

ALEXANDER VESEY BETHUNE NORMAN, *Armi e armature*, Milano, Mursia, 1967.

NOSELLA 1988-89

MARIA GABRIELLA NOSELLA, *Cantinelle figurate: esempi di pittura profana tardogotica in Friuli*, diss., Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Decio Gioseffi, a.a. 1988-89.

NOSELLA 1993

MARIA GABRIELLA NOSELLA, *Le «cantinelle» figurate e la pittura profana tardogotica in Friuli*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 12-13, 1993, pp. 105-112.

NOUGARET 2009

JEAN NOUGARET, *Autour de Pézenas, les plafonds peints de la moyenne vallée de l'Hérault. État de la question*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 187-200.

Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani 2009

Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. *L'età veneta*, a c. di Cesare Scalon, Claudio Griggio & Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009.

OMODEI & AL. 2009

MARIELLA OMODEI & AL., *Il soffitto ligneo policromo della casa del podestà di Lonato (Bs): il restauro di un composito assemblaggio novecentesco*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 959-967.

DEGLI ONESTI & AL. 1692

GIROLAMO VANNI DEGLI ONESTI & AL., *Genealogia Vanni degli Onesti*, ms, a. 1692, BCU, Fondo Principale, 1034.13.

OSTERMANN 1881

VALENTINO OSTERMANN, *Numismatica friulana. Le medaglie*, «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti in Udine», II, V, 1881, pp. 115-188.

OSTERMANN 1888

VALENTINO OSTERMANN, *Le medaglie friulane del secolo XV e XVI. Aggiunte al Médailleurs Italiens di A. Armand*, «Rivista Italiana di Numismatica», II, 1888, pp. 195-210.

OTTINO DELLA CHIESA 1959

ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Pittura lombarda del Quattrocento*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1959.

PACCAGNINI 1972

GIOVANNI PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano, Electa, 1972.

PÄCHT 1987

OTTO PÄCHT, *La miniatura medievale: una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri 2008

Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri, a c. di Annalisa Bortot, Verona, Scripta edizioni, 2008.

PALLUCCHINI 1964

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia & Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

Parate Trionfali 2003

Parate Trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana, cat. della mostra (Ginevra, Musée Rath, 20 mar. - 20 lug. 2003), a c. di Jose A. Godoy & Silvio Leydi, Milano, 5 Continents, 2003.

PASCAREL 2011

NATHALIE PASCAREL, *Un décor civil exceptionnel de la première moitié du XVe siècle découvert à Metz en 1964: le plafond peint de la maison n°12-14 rue du Change conservé au musée de La Cour d'Or*, mémoire de master d'Histoire de l'Art et de l'Architecture, dir. par Ph. Lorentz, Université de Strasbourg, 2011.

PASCHINI 1938

PIO PASCHINI, *La casa ed i libri di un giurisperito udinese del secolo XV*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», XXXIV, 1938, pp. 121-149.

PASTOR & VASSALLO 2009

CRISTINA PASTOR & STEFANO VASSALLO, *Il soffitto ligneo decorato in piazza dei Greci a Geonova, espressione di un'epoca di transizione tra Medioevo e Rinascimento*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 229-240.

PASTORELLO 1915

ESTER PASTORELLO, *Il copialettere marciano della cancelleria carrarese (gennaio 1402-gennaio 1403)*, Venezia, R. Deputazione veneta di Storia Patria, 1915.

PASTOUREAU 1987

MICHEL PASTOUREAU, *L'uomo e il colore*, Firenze, Giunti, 1987.

PELLIZZONI 1999-00

SONIA PELLIZZONI, *Elementi ornamentali nella pittura a fresco friulana del Quattrocento*, diss., Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Caterina Furlan, a.a. 1999-2000.

PERONI 1963

ADRIANO PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia, 2. La dominazione veneta (1426-1575)*, a c. di Giovanni Treccani degli Alfieri, Brescia, Treccani, 1963, II, pp. 811-824.

PERONI 1978

ADRIANO PERONI, *Residenza signorile e costruzioni pubbliche*, in *Pavia: architetture dell'età sforzesca*, a c. di Adriano Peroni, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1978, pp. 9-104.

PERRICCIOLI SAGGESE 1979

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi a Napoli*, Napoli, La Buona Stampa, 1979.

PERUSINI & FAVARO 2013

GIUSEPPINA PERUSINI & MONICA FAVARO, *Materiali e tecniche esecutive delle pettenelle friulane*, in *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 114-122.

PETRIOLI TOFANI 1991

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *I materiali e le tecniche*, in *Il Disegno. Forme, tecniche e significati*, a c. di Annamaria Petrioli Tofani, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò & Gianni Carlo Sciolla, Cinisello Balsamo (Mi), Amilcare Pizzi, 1991.

PICCINI 2006

DANIELA PICCINI, *Lessico latino medievale in Friuli*, Udine, Società filologica friulana [Arti Grafiche Friulane], 2006.

PICCOLO PACI 2004

SARA PICCOLO PACI, *Parlano di moda. Manuale di storia del costume e della moda*, I-II, Bologna, Cappelli 2004.

PINI 1990

VERIO PINI, *Il soffitto quattrocentesco della Cervia a Bellinzona*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno (Università di Losanna, 21-23 mag. 1987), a c. di Antonio Stäuble, Bellinzona, Edizioni Casagrande Bellinzona, 1990, pp. 216-224.

PINI 1991

VERIO PINI, *Tra mercatura e predicazione: ardimenti umanistici e nostalgie cortesi nella produzione artistica del Quattrocento*, in *Bellinzona nella storia e nell'arte*, a c. di Giuseppe Chiesi & Verio Pini, Bellinzona, Città di Bellinzona & Arti grafiche A. Savioni & co. SA, 1991, pp. 95-184.

PINI & PINI 1997

ANGELA PINI & VERIO PINI, *Animali da soffitto: gli animali nella decorazione del salone Ghiringhelli a Bellinzona (1470-1480)*, «Bloc Notes», 36, 1997, pp. 13-46.

PINTO 2010

GIULIANO PINTO, *Una terza Firenze. Mercanti e artigiani fiorentini fuori di Toscana (secoli XIII-XV)*, in *I Toscani nel Patriarcato di Aquileia in età medioevale*, Atti del Convegno (Udine, 19-21 giu. 2008), a c. di Bruno Figliuolo & Giuliano Pinto, Udine, Selekt, 2010, pp. 3-8.

PIRONA 1992

GIULIO ANDREA PIRONA, *Il nuovo Pirona. Vocabolario Friulano*, Udine, Società filologica friulana [Arti Grafiche Friulane], 1992 (= Udine, A. Bosetti, 1935).

Pisanello 1966

L'opera completa del Pisanello, a c. di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano, Rizzoli, 1966.

Pisanello 1972

Pisanello alla corte dei Gonzaga, cat. della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 1972), a c. di Giovanni Paccagnini, Milano, Electa, 1972.

Pisanello 1995

Pisanello und Bono da Ferrara, a c. di Bernhard Degenhart & Annegrit Schmitt, München, Hirmer, 1995.

Pisanello 1996

Pisanello: una poetica dell'inatteso, a c. di Lionello Puppi, Milano, Silvana, 1996.

Pisanello 1998

Pisanello, Atti del Convegno (Parigi, Museo del Louvre, 26-28 giu. 1996), a c. di Dominique Cordellier, Parigi, La Documentation française, 1998.

Pisanello 2001

Pisanello painter to the renaissance court, cat. della mostra (Londra, National Gallery, 24 ott.-13 gen 2002), a c. di Luke Syson & Dillian Gordon, Londra, National Gallery, 2001.

PIUSSI 1985

SANDRO PIUSSI, *Il culto di Thomas Becket ad Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche», XXVI, II, 1985, pp. 381-400.

Plafonds peints médiévaux en Languedoc 2009

Plafonds peints médiévaux en Languedoc, Atti del Convegno (Capestang – Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009.

PLINIO 1985

GAIO SECONDO PLINIO, *Naturalis Historia*, III, *Libri 16-24*, a c. di Antonio Corso, Rossana Muggellesi & Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1985.

PLINIO 1988

GAIO SECONDO PLINIO, *Naturalis Historia*, V, *Libri 33-37*, a c. di Antonio Corso, Rossana Muggellesi & Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1988.

POLDI 2008

GIANLUCA POLDI, *Tecnica esecutiva, scene riscoperte. Il contributo delle analisi scientifiche allo studio delle cantinelle*, in *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, a c. di Gilberto Ganzer, Treviso, Canova, 2008, pp. 81-92.

POLESE 1992

BRUNO POLESE, *Organizzazione economica e attività di prestito nel Friuli «Toscano»*, in *I Toscani in Friuli*, Atti del Convegno (Udine, 26-27 gen. 1990), a c. di Alessandro Malcangi, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp. 11-60.

POMARICI 1993

FRANCESCA POMARICI, s.v. «Cavaliere», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 569-580.

***Pomponio Amalteo* 2006**

Pomponio Amalteo, pictor Sancti Viti 1505-1588, cat. della mostra (San Vito al Tagliamento (Pn), 29 set-17 dic. 2006), a c. di Caterina Furlan & Paolo Casadio, Milano, Skira, 2006.

***Poppone* 1997**

Poppone: l'età d'oro del Patriarcato di Aquileia, cat. della mostra (Aquileia, Museo civico del Patriarcato, 1996-97), a c. di Silvia Blason Scarel, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

DELLA PORTA 1919-40

GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, *Voci e cose del passato in Friuli*, BCU, FP, ms 2694, 1919-40.

DELLA PORTA 1984

GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, *Memorie su le antiche case di Udine*, a c. di Vittoria Masutti, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1984.

DI PRAMPERO 1913a

GIACOMO DI PRAMPERO, *Inventario degli oggetti esistenti nel castello di Gemona [1390]*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», IX, 1913, pp. 135-137.

DI PRAMPERO 1913b

Giacomo di Prampero, *Inventario del castello di Osoppo [1412]*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», IX, 1913, pp. 133-135.

***Prima di Leonardo* 1991**

Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento, cat. della mostra (Siena, Magazzini del Sale, 9 giu. - 30 set. 1991), a c. di Paolo Galluzzi, Milano, Electa, 1991.

PRINCIVALLE 2006

ALESSANDRO PRINCIVALLE, *Le analisi di laboratorio chimico-stratigrafiche su prelievi di intonaco*, in *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, a c. di Enrica Cozzi, Pordenone, Comune [Darst], 2006, pp. 107-109.

PROBST 1993

SUSANNE E.L. PROBST, *Sproni, morsi e staffe*, Modena, Panini, 1993.

PROBST & RAVANELLI GUIDOTTI 1998

SUSANNE E.L. PROBST & CARMEN RAVANELLI GUIDOTTI, *Collezioni d'armi e ceramiche*, Imola, Grafiche Galeati [Musei civici di Imola], 1998 (Musei civici di Imola. Catalogo delle Raccolte. La Rocca, 1).

***Psalterium Egberti* 2000**

Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, a c. di Claudio Barberi, Trieste, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia, 2000.

PUERARI 1951

ALFREDO PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona, Sansoni, 1951.

PUPPI 1959

LIONELLO PUPPI, *A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega*, «Arte Lombarda», IV, 2, 1959, pp. 245-252.

PUPPI 1962

LIONELLO PUPPI, *Pitture lombarde del Quattrocento*, «Arte Lombarda», VII, 2, 1962, pp. 49-59.

QUASSI 2009

VINICIO QUASSI, *Analisi delle figure in abbigliamento militare negli affreschi della chiesa di Santa Caterina*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a c. di Paolo Casadio & Rossella Fabiani, Udine, Forum, 2009, pp. 131-133 (Relazioni della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, 15).

QUINTAVALLE 1961

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Un ciclo di affreschi di Bonifacio Bembo*, «Critica d'Arte», VIII, 43, 1961, pp. 45-56.

QUINTAVALLE 1977

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano, Electa, 1977.

QUINTAVALLE 2002

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Cavalieri d'Occidente*, in *Il cammino di Gerusalemme*, Atti del Convegno (Bari, Brindisi & Trani, 18-22 mag. 1999), a c. di Maria Stella Calò Mariani, Bari, Adda, 2002 (Rotte mediterranee della cultura, 2), pp. 133-152.

QUINTAVALLE 2003

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Immagine e racconto*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno (Parma, 27-30 set. 2000), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2003 (I convegni di Parma, 3), pp. 11-55.

QUINTAVALLE 2006

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in occidente*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno (Parma, 24-28 set. 2003), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2006 (I convegni di Parma, 6), pp. 327-350.

QUINTAVALLE 2007a

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *I medioevi delle nazioni*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno (Parma, 19-23 set. 2006), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007 (I convegni di Parma, 9), pp. 11-24.

QUINTAVALLE 2007b

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *San Pietro «pellegrino» a Compostela*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno (Parma, 19-23 set. 2006), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007 (I convegni di Parma, 9), pp. 217-227.

QUINTAVALLE 2008

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, «*L'éveil de la sculpture italienne dans l'Italie du Nord?*», in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno (Parma, 18-22 set. 2007), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008 (I convegni di Parma, 10), pp. 13-41.

RAGGHIANI 1970

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *La Casa Pogliaghi 3*, «La Critica d'Arte», XVII, 112, 1970, pp. 62-77.

RASMO 1939a

NICOLÒ RASMO, *Il Codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, «Rivista d'Arte», XXI, 1939, pp. 245-281.

RASMO 1939b

NICOLÒ RASMO, *Le tavolette cremonesi del Museo di Trento*, «Trentino», XVIII, 11, 1939, pp. 75-76.

RASMO 1980

NICOLÒ RASMO, *L'età cavalleresca nella regione atesina*, in *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, a c. di Nicolò Rasmus, Milano, Electa, 1980, pp. 33-216.

RASMO 1987

NICOLÒ RASMO, *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, I, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a c. di Federico Zeri, Milano, Electa, 1987, pp. 414-437.

RASTELLI 1982

VITO RASTELLI, *'La vera storia' di Palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, Cremona, Turris, 1982.

RAVA 1963

CARLO ENRICO RAVA, *A proposito di alcune tavolette lombarde*, «Prospettive. Architettura, arredamento, decorazione e scenografia», XI, 26-27, 1963, pp. 103-106.

Relazione Laboratorio Analisi Strumentali 1975

Relazione Laboratorio Analisi Strumentali sulla carta delle tavolette di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, a c. di Bruno G. Ferrini, datt., Massagno – Lugano, maggio 1975.

RENUCCI 2006

GIORGIO RENUCCI, *Le cantinelle dei soffitti decorati a Treviso*, Salgareda (Tv), Sismondi, 2006.

RENZI 1976

LORENZO RENZI, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, 1. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 563-589.

RICHARDS 2000

JOHN RICHARDS, *Altichiero. An artist and his patrons in the italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University, 2000.

RIFFESER 2000

THOMAS RIFFESER, *Il torneo medievale da un'altra prospettiva*, in *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, cat. della mostra (Castel Roncolo (BZ), Palazzo orientale, 19 apr.-31 ott. 2000), a c. di André Bechtold, Bolzano, Athesia, 2000, pp. 361-374.

RIZZI 1979

ALDO RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli*, 2. *Il Quattrocento e il Cinquecento*, Udine, Del Bianco, 1979.

RIZZI 1983

ALDO RIZZI, *Udine tra storia e leggenda nell'arte e nell'iconografia*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1983.

ROMANINI 1959

A.M. ROMANINI, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovate a Pavia*, «Arte Lombarda», 4, 1, 1959, pp. 58-66.

ROMANINI 1989

ANGIOLA MARIA ROMANINI, *Arte comunale*, in *Atti dell' 11° Congresso Internazionale di studi sull'alto Medioevo [Milano ed il suo territorio in età comunale]*, Atti del

Congresso (Milano, 26-30 ott. 1987), I, a c. del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 1989, pp. 21-52.

ROSITANI ROSCHI & CHIOSTRI CORSI 1988

LUCIA ROSITANI ROSCHI & LUCIANA CHIOSTRI CORSI, *Colore e simbolismo cromatico nel costume*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a c. di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 1988, pp. 95-106.

ROSSI F. 1971

FRANCESCO ROSSI, *Armature da parata*, Milano, Vister (Grafiche Gajani), 1971.

ROSSI F. 1998

FRANCESCO ROSSI, *Pisanello et la représentation des armes: réalité visuelle et valeur symbolique*, in *Pisanello*, Atti del Convegno (Parigi, Museo del Louvre, 26-28 giu. 1996), a c. di Dominique Cordellier, Parigi, La Documentation française, 1998, I, pp. 297-334.

ROSSI M. 1995

MARCO ROSSI, *Giovannino de Grassi*, Milano, Silvana, 1995.

ROUCHON MOUILLERON 2003

VÉRONIQUE ROUCHON MOUILLERON, *Saint Jean-Baptiste au batistère de Parma*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno (Parma, 27-30 set. 2000), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2003 (I convegni di Parma, 3), pp. 340-348.

RUSSOLI 1951

FRANCO RUSSOLI, *Il museo Poldi Pezzoli. Guida per il visitatore*, Firenze, Arnaud, 1951.

RUSSOLI 1972

FRANCO RUSSOLI, *Pittura e scultura*, in *Il Museo Poldi Pezzoli*, a c. di Guido Gregorietti & al., Milano, Cariplo, 1972, pp. 197-288.

SACCHETTI 1905

ARMIDA SACCHETTI, *L'eredità di una nobildonna cividalese del sec. XIV*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», I, 1905, pp. 77-86.

SACCHETTI 1906

ARMIDA SACCHETTI, *La casa di un canonico del sec. XV*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», I, II, 1906, pp. 1-17.

SACHS 1980

CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980.

SALMI 1953

MARIO SALMI, *Nota su Bonifacio Bembo*, «Commentarii», IV, 1953, pp. 7-15.

SALMI 1955

MARIO SALMI, *La pittura e la miniatura gotiche in Lombardia*, in *Storia di Milano*, VI, *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392-1450)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1955, pp. 765-855.

SALSI 2012

CLAUDIO SALSI, *Una panoramica relativa agli studi sull'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del Convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle Stampe 'A. Bertarelli', 10-11 giu. 2008), a c. di Marco Collareta & Francesca Tasso, Milano, Comune di Milano, 2012, pp. 20-26 (in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV, XXXIX, 2012).

SANTINI 2000

CLARA SANTINI, *Mille mobili veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX, Province di Verona, Padova e Rovigo*, Modena, Artioli, 2000.

SATOLLI 2005

ALBERTO SATOLLI, *Soffitti lignei a Orvieto tra Rinascimento e Manierismo*, in *Soffitti lignei*, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp. 89-110.

SAXL 1965

FRITZ SAXL, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965.

SCALINI 1982

MARIO SCALINI, *Le armi: produzione, fruizione, simbolo nella Toscana medievale*, in *Guerre e assoldati in Toscana, 1260-1364*, cat. della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 1982), a c. di Lionello Giorgio Boccia & Mario Scalini, Firenze, SPES, 1982, pp. 67-79.

SCALINI 1987

MARIO SCALINI, *Armature all'eroica dei Negrolì*, Firenze, SPES, 1987.

SCALINI 1988

MARIO SCALINI, *Armi e armati: arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi*, Firenze, CentroDi, 1988.

SCALINI 2006

MARIO SCALINI, «*L'ombre du guerrier*». *Notes pour l'histoire du portrait en Italie*, in *Miroir du temps. Chefs-d'oeuvre des musées de Florence*, a c. di Mario Scalini, Milano, Silvana, 2006, pp. 33-45.

SCALINI 2008

MARIO SCALINI, *Armare il Principe, armare lo Stato. I Medici e le armi dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Mugello culla del Rinascimento*, a c. di Barbara Tosti, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 285-331.

SCALON 1979

CESARE SCALON, *La biblioteca arcivescovile di Udine*, Padova, Antenore, 1979.

SCALON 1995

CESARE SCALON, *Produzione e fruizione del libro: il caso Friuli*, Padova, Antenore, 1995.

SCARIN 1941

EMILIO SCARIN, *Udine. Ricerche di geografia urbana*, Bologna, Comitato Nazionale per la Geografia, 1941.

SCARTON 2013

ELISABETTA SCARTON, *Società e ricchezza nella Cividale del basso Medioevo*, in *Tabulae Pictae. Pectenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 24-36.

Scharfenberg-Soffumbergo 1994

Scharfenberg-Soffumbergo, un castello tedesco nel Friuli medievale, a c. di Alessandra Biasi & Fabio Piuizzi, Udine & Berlino, ETC, 1994.

SCHNEIDER 1999

ROLF SCHNEIDER, *Vor 1000 Jahren*, Amburgo, Weltbild, 1999.

SEBASTIANELLI & AL. 2009

MAURO SEBASTIANELLI & AL., *Un soffitto ligneo intagliato e miniato del XV sec. in Sicilia. Studio e indagini diagnostiche*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno (Bressanone, 23-26 giu. 2009), a c. di Guido Biscontin & Guido Driussi, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2009, pp. 637-648.

SEGRE 2014a

VERA SEGRE, *Il soffitto della Cervia. Ricerche riguardo alla committenza*, «Archivio Storico Ticinese», 156, 2014, pp. 22-33.

SEGRE 2014b

VERA SEGRE, *Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a c. di Annalisa Izzo & Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014, pp. 35-43.

SELLA 1944

PIETRO SELLA, *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa-Veneto-Abruzzi*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1944 [=Roma, So.Mu., 1965 (Studi e Testi, 109)].

SERRA DESFILIS & CALVÉ MASCARELL 2013

AMADEO SERRA DESFILIS & ÓSCAR CALVÉ MASCARELL, *Iconografia civica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia*, in *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, a c. di Licia Buttà, Palermo, Caracol, 2013, pp. 187-239.

SETTIA 1993

ALDO A. SETTIA, *Comuni in guerra. Armi ed eserciti nell'Italia delle città*, Bologna, Clueb, 1993.

SETTIA 2001

ALDO A. SETTIA, *Uomini e armi nella Marca trevigiana al tempo di Ezzelino II*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, cat. della mostra (Bassano del Grappa (VI), Palazzo Bonaguro, 16 set. 2001-6 gen. 2002), a c. di Carlo Bertelli & Giovanni Marcadella, Ginevra & Milano, Skira, 2001, pp. 209-213.

SFORZA VATTOVANI 1990

FULVIA SFORZA VATTOVANI, *Leggere per diletto e guardare le figure*, in *La grant queste del Saint Graal*, a c. di G. d'Aronco, Udine, Roberto Vattori, 1990, pp. 59-87.

SGUAZZIN 2007-08

MARIA SGUAZZIN, *I Vanni degli Onesti: note sulla vita quotidiana di una famiglia nobile in Friuli fra Medioevo e prima Età Moderna*, diss., Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. M. d'Arcano Grattoni, a.a. 2007-08.

SGUAZZIN 2013-14

MARIA SGUAZZIN, *Interni udinesi della prima metà del secolo XV attraverso gli inventaria bonorum del notaio Matteo Clapiceo*, tesi di dottorato di ricerca (ciclo XXV), Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, tutor Roberto Greci, 2014.

SHAW 1983

JAMES BYAM SHAW, *The italian drawings of the Frits Lugt Collection*, Parigi, Fondation Custodia, 1983.

Siena. La Fabbrica del Santa Maria della Scala 1986

Siena. La Fabbrica del Santa Maria della Scala. Conoscenza e Progetto, a c. di Cesare Esposito, Elisabetta Guiducci & Elisabetta Diana Valente, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Signore cortese e umanissimo 1994

Signore cortese e umanissimo, viaggio intorno a Ludovico Ariosto, cat. della mostra (Reggio Emilia, 5 mar.-8 mag. 1994), a c. di Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 1994.

SILVA 2004-05

FLAVIA SILVA, *Aspetti di cultura materiale nelle tavolette da soffitto della Fondazione Ugo da Como a Lonato (Bs)*, diss., Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Maurizio d'Arcano Grattoni, a.a. 2004-05.

SIMONATO 2007

CHIARA SIMONATO, *Proposte iconografiche per il Gotico cortese friulano: le pitture murali di Palazzo Ricchieri a Pordenone*, «Quaderni dell'Accademia» (Accademia Udinese di Scienze, Lettere e Arti), 15, gen.-dic., 2007.

SKERL DEL CONTE 1993

SERENA SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993.

Soffitti lignei 2005

Soffitti lignei, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp.149-160.

SOTGIA 2013

CHIARA SOTGIA, *Approfondimento diagnostico*, in *Il colore dei volti. Sette tavolette della collezione Pogliaghi. Il restauro*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2013, p. [7].

SOURNIA & VAYSSETTES 2009

BERNARD SOURNIA & JEAN-LOUIS VAYSSETTES, *Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Atti del Convegno (Capestang - Narbonne - Lagrasse, 21-23 feb. 2008), a c. di Monique Bourin & Philippe Bernardi, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 149-172.

SPADA PINTARELLI & MURA 2002

SILVIA SPADA PINTARELLI & ANGELA MURA, *Calliano, Castel Pietra, Sala di Amore*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a c. di Laura dal Prà, Ezio Chini & Marina Botteri Ottaviani, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2002, cat. 24, pp. 628-643.

SPIAZZI 1989

ANNA MARIA SPIAZZI, *La decorazione del battistero*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a c. di Anna Maria Spiazzi, Trieste, Lint, 1989, pp. 83-127.

Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia 2008

Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia, cat. della mostra (Udine, 12 dic. 2008 - 19 apr. 2009), a c. di Maurizio Buora, Udine, Musei civici, 2008.

STAMPFER & STEPPAN 2008

HELMUT STAMPFER & THOMAS STEPPAN, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano, Jaca Book, 2008.

Storia del Patriarcato di Aquileia 1992

Storia del Patriarcato di Aquileia, Atti del Convegno (Aquileia, 27 apr.-2 mag. 1991), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1992 («Antichità altoadriatiche», 38).

STRADIOTTI 1979

RENATA STRADIOTTI, *La decorazione del palazzo*, in *Brescia romana. Materiali per un Museo*, cat. della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 1979), a c. di Giuseppe Manzoni & Maria Pia Rossignani, Brescia, Grafo, 1979, pp. 139-163.

SUARDI 2013

GIUSEPPINA SUARDI, *Il soffitto ligneo policromo e i ritratti*, in *La casa degli artisti in Valle Camonica*, a c. Giorgio Azzoni & Maria Antonietta Crippa, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 94-105.

SUTTINA 1905

LUIGI SUTTINA, *Per l'Epistolario di Francesco Berni*, «MSF», I, 1905, pp. 64-73.

Tabulæ Pictæ 2013

Tabulæ Pictæ. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013.

TADDEI 2008

CARLOTTA TADDEI, «*Quomodo predicabunt, nisi mittantur*», in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno (Parma, 18-22 set. 2007), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008 (I convegni di Parma, 10), pp. 423-430.

TAGLIAFERRI 1982

AMELIO TAGLIAFERRI, *Udine nella storia economica*, Udine, Casamassima, 1982.

TAMPONE 1966

GENNARO TAMPONE, *Il restauro delle strutture di legno: il legname da costruzione, le strutture lignee e il loro studio, restauro, tecniche di esecuzione del restauro*, Milano, Hoepli, 1966.

TAVANO 1971

SERGIO TAVANO, *Pittura in Friuli. Appunti e proposte*, «Studi Goriziani», 4, 1971, pp. 79-89.

Tavolette lignee a Salò 2002

Tavolette lignee a Salò, percorsi nella pittura, 1475-1513, cat. della mostra (Salò, Salone della Domus, 7-29 set. 2002), a c. di Monica Ibsen, Salò, Comune [Pandenghe sul Garda (Bs), Grafiche 4], 2002.

Temi profani nell'Amalteo 1980

Temi profani nell'Amalteo, cat. della mostra, (Spilimbergo (Pn), Castello-palazzo Troilo, 27 set-28dic. 1980), a c. di Caterina Furlan, Udine, Arti grafiche friulane, 1980.

TEMPESTINI 1988

ANCHISE TEMPESTINI, *Marco Bello in Friuli: gli affreschi del Palazzo Stringher-Levrini di Cividale del Friuli*, in *Cultura in Friuli*, II, atti del convegno (Gemona-Udine, 12-14 set. 1986), a cura di Gian Carlo Menis, Udine, Società filologica friulana, 1988, pp. 565-584.

TEMPESTINI 2000

ANCHISE TEMPESTINI, *Il catalogo di Marco Bello. Nuovi contributi e riflessioni*, «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2000, pp. 29-72.

TENTORI 1982

FRANCESCO TENTORI, *Udine: mille anni di sviluppo urbano*, Udine, Casamassima, 1982.

Teofilo Monaco 2000

Teofilo Monaco. *Le varie Arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, a c. Adriano Caffaro, Salerno, Palladio, 2000.

TERNI DE GREGORY 1960

WINIFRED TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale e artistica*, Bergamo, Tipografia TOM, 1960.

TERNI DE GREGORY 1981a

WINIFRED TERNY DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1981.

TERNI DE GREGORY 1981b

WINIFRED TERNY DE GREGORY, *Vecchi mobili italiani*, Milano, Vallardi, 1981.

Testamentum ser Jacobi 1449

Testamentum ser Jacobi domine Honestae, ASU, ANA, b. 5171, ff. 147^r-148^r (not. Matteo Clapiceo, 18 ago. 1449).

Testamentum ser Philippi 1437

Testamentum ser Philippi domine Honestae, ASU, ANA, b. 5165.38 (not. Matteo Clapiceo, 9 ott. 1437).

Testimonianze d'arte in Friuli 2008

Testimonianze d'arte in Friuli. Capolavori della Fondazione Crup, cat. della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 10 ott.-30 nov. 2008), a c. di Giuseppe Bergamini & Giancarlo Pauletto, Milano, Skira, 2008.

TETTI 1985

ANNA TETTI, *Casa Cavassa: da palazzo signorile a museo*, in *Cent'anni del Museo di Casa Cavassa a Saluzzo*, a c. di Anna Tetti, Saluzzo (To), Assessorato ai beni culturali, 1985, pp. 13-86.

THOMAS CANTIMPRATENSIS 1973

THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, a c. di Helmut Boese, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1973.

THOMAS, GAMBER & SCHEDELMAN 1963

BRUNO THOMAS, ORTWIN GAMBER & HANS SCHEDELMAN, *Armi e armature europee*, Milano, Bramante, 1963.

THORNTON 1992

PETER THORNTON, *Interni del Rinascimento italiano. 1400-1600*, Milano, Leonardo, 1992.

TILATTI 1992

ANDREA TILATTI, *I Toscani nelle fonti notarili udinesi del XV secolo. I Cavalcanti e i Vanni degli Onesti: prospettive per una ricerca*, in *I Toscani in Friuli*, Atti del Convegno (Udine, 26-27 gen. 1990), a c. di Alessandro Malcangi, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp. 84-102.

TILATTI 2010

ANDREA TILATTI, *I Toscani e Udine*, in *I Toscani nel Patriarcato di Aquileia in età medioevale*, Atti del Convegno (Udine, 19-21 giu. 2008), a c. di Bruno Figliuolo & Giuliano Pinto, Udine, Selekt, 2010, pp. 9-16.

TOESCA 1912

PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.

TOESCA 1987

PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1987.

TOMASI 2003

MICHELE TOMASI, *Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi*, «Iconographica», II, 2003, pp. 126-145.

Tomaso da Modena 1979

Tomaso da Modena, cat. della mostra (Treviso, S. Caterina, Capitolo dei Domenicani, 5 lug.-5 nov. 1979), a c. di Luigi Menegazzi, Treviso, Canova, 1979.

Tomaso da Modena e il suo tempo 1980

Tomaso da Modena e il suo tempo, Atti del Convegno (Treviso, 31 ago.-3 set. 1979), Treviso, Stamperia di Venezia, 1980.

TOMEI 1991

ALESSANDRO TOMEI, s.v. «Armi bianche. Altre tipologie», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 496-498.

TONIOLO 1991

FEDERICA TONIOLO, *Anonimo miniatore ferrarese 1474-1479. Genealogia dei principi d'Este*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, II. *Catalogo*, cat. della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 set.-1 dic. 1991), a c. di Alessandra Mottola Molfino & Mauro Natale, Milano, Panini, 1991, cat. 1, pp. 49-58.

TONIOLO 1999

FEDERICA TONIOLO, *Bibbia Istoriata padovana*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, cat. della mostra (Padova, palazzo della Ragione, palazzo del Monte, 21 mar. - 27 giu. 1999), a c. di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani & Federica Toniolo, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, cat. 58-59, pp. 161-173.

TONZAR 2013-14

FABIO TONZAR, *Genti diverse. L'iconografia degli "altri" nell'arte triveneta dei secoli XI-XIV*, tesi di dottorato di ricerca (ciclo XXV), Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, tutor Valentino Pace, 2013-14.

TORP 2006

HJALMAR TORP, *Un paliotto d'altare norvegese con scene di furto e della restituzione della Vera Croce*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno (Parma, 24-28 set. 2003), a c. di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2006 (I convegni di Parma, 6), pp. 576-600.

DELLA TORRE 1911

RICCARDO DELLA TORRE R., *Un amico del Berni*, «MSF», VII, 1911, pp. 141-161.

DEL TORSO *Genealogie*

ENRICO DEL TORSO, *Genealogie, Genealogia Moissesso*, ms, sec. XX, BCU, Fondo del Torso, 162/XIII.

DEL TORSO *Stemmario*

ENRICO DEL TORSO, *Stemmario delle famiglie nobili friulane*, ms, sec. XX, BCU, Fondo del Torso, 158.

DEL TORSO 1952

ENRICO DEL TORSO, *I delitti d'un gentiluomo friulano nel secolo XVI*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», XL, 1952, pp. 231-238.

TOSATTI 2007

SILVIA BIANCA TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaka Book, 2007.

TRAVAGLIATO 2006

GIOVANNI TRAVAGLIATO, *Un Armorial a tre dimensioni: ricognizione sul soffitto dipinto della Sala dei Baroni nello Steri chiaromontano di Palermo*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a c. di Francesco Abbate, Napoli, Paparo Edizioni, 2006, pp. 119-136.

TRÉTON 2011

RODRIGUE TRÉTON, *La construction de la tribune sculptée de l'église Sainte-Eulalie de Millas (1440-1442)*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 119-140.

TREUHERZ 1972

JULIAN TREUHERZ, *The border decoration of milanese manuscripts 1350-1429*, «Arte Lombarda», XVII, 36, 1972, I, pp. 71-82.

TRIBOLATI & DI CROLLALANZA 1979

FELICE TRIBOLATI & GOFFREDO DI CROLLALANZA, *Grammatica araldica ad uso degli italiani*, Milano, Hoepli, 1979.

Triennale italiana della medaglia d'arte 1984

Triennale italiana della medaglia d'arte. Antologica della medaglia friulana dal '400 al '900. Rassegna della placchetta dal XV al XVII secolo, cat. della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 12 mag. - 17 giu. 1984), a c. di Ezio Terenzani, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1984.

Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone 2006

Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico, a c. di Enrica Cozzi, Pordenone, Comune [Darst], 2006.

TROMBETTI 1989

MARIA SERENA TROMBETTI, *Antichi soffitti nascosti: l'area bolognese. Il mutare del gusto decorativo, delle tecniche costruttive e pittoriche*, «Il Carrobbio», 15, 1989, pp. 335-344.

TROVABENE 2004

GIORDANA TROVABENE, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto*, 1. *Le origini*, a c. di Francesca Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 145-152.

TROVABENE 2007

GIORDANA TROVABENE, *Battaglie spirituali e conflitti morali nelle iconografie musive medievali*, in *Immagine e ideologie: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a c. di Arturo Calzona, Roberto Campari & Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 213-219.

VACCARI 1992

ALBERTO VINCENZO VACCARI, *Dentro il mobile*, Vicenza, Neri Pozza, 1992.

VACCARO 1983

EMERENZIANA VACCARO, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.

VAN DER MEER 1993

JOHN HENRY VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993.

VELLUTI 2002

FEDERICO VELLUTI, *L'arredo domestico fisso*, in *Interno Veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, cat. della mostra (Vittorio Veneto (Tv), Museo del Cenedese, 28 giu.-28 set. 2002), a c. di Vittorino Pianca & Federico Velluti, Vittorio Veneto (Tv) [Conegliano (Tv)], Comune [C&D], 2002, pp. 16-63.

VENTURELLI 2014

PAOLA VENTURELLI, *Le tavolette da soffitto con soggetti zoomorfi del Museo Civico di Crema*, «Insula Fulcheria», XLIV, 2014, pp. 12-35.

VENTURI 1967

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, I, Milano, Hoepli, 1967.

VENTURI 1988

ADOLFO VENTURI, *Nuovi documenti. I pittori degli Erri o del R*, «Archivio storico dell'arte», VII, 1894, pp. 132-143.

VENTUROLI 1994

PAOLO VENTUROLI, *Il soffitto ligneo quattrocentesco di via Mosotti*, in *Miti e arabeschi nelle dimore novaresi dal gotico al liberty*, Novara, Comune di Novara, 1994, pp. 9-17.

VENTUROLI 1999

PAOLO VENTUROLI, *Armi e armature nel ciclo arturiano di Frugarolo*, in *Le stanze di Artù*, cat. della mostra (Alessandria, 16 ott. 1999-9 gen. 2000), a c. di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999, pp. 85-90.

VENUTI 1979

TARCISIO VENUTI, *Il Royale*, Reana del Rojale (Ud), Chiandetti, 1979.

VENUTI 1982

TARCISIO VENUTI, *La chiesetta di S. Leonardo in Cavalicco. 1100 anni di storia 882-1982*, Udine, Ribis, 1982.

VERZAR 2007

CHRISTINE B. VERZAR, *The artistic patronage of the returning Crusaders*, in *Immagine e ideologie: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a c. di Arturo Calzona, Roberto Campari & Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 240-247.

VICINI 1978

DONATA VICINI, *Testimonianze 'minori'*, in *Pavia: architetture dell'età sforzesca*, a c. di Adriano Peroni, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1978, pp. 167-210.

VIDON 2002

ALBERTO VIDON, *Il monachesimo armato nel Friuli medievale*, in *Gli echi della terra. Presenze celtiche in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario*, Atti del Convegno (Castello di Gorizia, 5-7 ott. 2001), a c. dell'Accademia Jaufre Rudel di studi medievali, Pisa, Giardini, 2002a, pp. 51-56.

VIGNOLA 2009

MARCO VIGNOLA, *Armamenti corazzati e archeologia: spunti per uno studio interdisciplinare. Il caso dell'Italia e dei contesti friulani*, «Quaderni Cividalesi», VI, 30, 2008-09, pp. 145-172.

VILLA 2013

VALERIA VILLA, *Il restauro*, in *Il colore dei volti. Sette tavolette della collezione Pogliaghi. Il restauro*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2013, pp. [2-6].

VINGTAIN 2011

DOMINIQUE VINGTAIN, *L'invention des plafonds du Palais des Papes d'Avignon: une histoire contemporaine des structures "médiévales"*, in *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, a c. di Philippe Bernardi & Jean-Bernard Mathon, Capestang (Fr), RCPMP, 2011, pp. 237-262.

VISIOLI 1993

MONICA VISIOLI, *Lodi*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a c. di Valerio Terraroli, Milano, 1993, pp. 134-148.

VISIOLI 2003

MONICA VISIOLI, *Una nuova serie di tavolette da soffitto di ambito bembesco*, «Artes», 11, 2003, pp. 5-13.

Vitale da Bologna 1986

Vitale da Bologna, a c. di Rosalba D'Amico & Massimo Medica, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

VITALI 2009

ACHILLE VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, I-II, Venezia, Filippi, 2009.

VITRUVIO 1997

MARCO POLLIONE VITRUVIO, *De architectura*, a c. di Pierre Gros, Torino, Einaudi, 1997.

VOLPE 1965

CARLO VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, Mario Spagnol, 1965.

VOLTINI 1957

FRANCO VOLTINI, *Tre tavolette di Bonifacio Bembo*, «Paragone», VIII, 87, 1957, pp. 54-56.

VUANO 1980

PATRIZIA VUANO, *Urbanizzazione e paesaggio urbano in Udine agli inizi del Trecento*, in *Contributo per la storia del paesaggio rurale nel Friuli-Venezia Giulia*, Udine & Pordenone, Centro per lo studio del paesaggio agrario, Istituto di Geografia, Università di Udine & GEAP, 1980, pp. 153-162.

WILLIAMS 1999

ALAN R. WILLIAMS, *The Steel of the Negrolì*, «Metropolitan Museum Journal», 34, 1999, pp. 101-124.

WIRTH 2008

JEAN WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, Droz, 2008.

WITTGENS 1933

FERNANDA WITTGENS, *Un ciclo di affreschi di caccia lombardi del Quattrocento*, «Dedalo», 13, 2, 1933, pp. 65-83.

WITTGENS 1938

FERNANDA WITTGENS, *La scoperta di un ciclo di affreschi del Quattrocento lombardo*, «Bollettino d'arte», XXXI, III, VII, gen. 1938, pp. 317-321.

WOLTERS 1968a

WOLFGANG WOLTERS, *La decorazione plastica delle volte e dei soffitti a Venezia e nel Veneto nel secolo XVI*, «Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 268-278.

WOLTERS 1968b

WOLFGANG WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und in Veneto*, Berlin, De Gruyter, 1968.

WORMALD & GILES 1982

FRANCIS WORMALD & PHYLLIS M. GILES, *A descriptive catalogue of the additional illuminated manuscripts in the Fitzwilliam Museum acquired between 1895 and 1979*, Cambridge, Cambridge University, 1982.

YATES 1972

FRANCES AMELIA YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

ZAMBON 1975

FRANCESCO ZAMBON, *Figura bestialis. Les fondaments théoriques du Bestiaire médiéval*, in *Épopée animale. Fable. Fabliau*, Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne (Évreux, 7-11 set. 1981), a c. di Gabriel Bianciotto & Michel Salvat, Paris, Presses universitaires de France, 1984, pp. 709-719.

ZANICHELLI 1988

GIUSEPPA ZANICHELLI, *L'abito bembesco e la cultura tardogotica*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a c. di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 1988, pp. 203-211.

ZANICHELLI 1991

GIUSEPPA ZANICHELLI, *Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 4922, in Wiligermo e Matilde. L'officina romanica*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te, 15 giu.-30 set. 1991), Milano, Electa, 1991, cat. 193, pp. 644-648.

ZANICHELLI 2005

GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *Strutture narrative a confronto: sbacchere e miniature, in Soffitti lignei*, convegno internazionale di studi (Università degli studi di Pavia, 29-30 mar. 2001), a c. di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp. 27-46.

ZAPPELLA 1986

GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti, Milano, Editrice Bibliografica, 1986.

ZERBINATTI 1985a

PAOLO ZERBINATTI, *Musica e codici miniati nella mostra di Passariano*, in *Spigolature. Contributi per l'anno europeo della musica*, Udine, Istituto Friulano di Musicologia, 1985, pp. 33-34.

ZERBINATTI 1985b

PAOLO ZERBINATTI, *Strumenti musicali in codici miniati*, in *Miniatura in Friuli*, cat. della mostra (Villa Manin di Passariano (Ud), 9 giu-27 ott. 1985), a c. di Giuseppe Bergamini, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1985, pp. 5-20.

ZERBINATTI 1996a

PAOLO ZERBINATTI, *Gli strumenti musicali*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 304-315.

ZERBINATTI 1996b

PAOLO ZERBINATTI, *Strumenti musicali nelle fonti profane del Friuli tardomedievale*, in *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 184-203.

ZERBINATTI 2013

PAOLO ZERBINATTI, *Strumenti musicali in pettenelle del Friuli tardogotico*, in *Tabulae Pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Cividale del Friuli (Ud), Museo di palazzo de Nordis, 13 lug. - 29 set. 2013), a c. di Maurizio d'Arcano Grattoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2013, pp. 182-190.

ZERI 1951

FEDERICO ZERI, *Due Santi di Bonifacio Bembo*, «Paragone», II, 17, 1951, pp. 32-35.

ZERI 1976

FEDERICO ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora, Walters Art Gallery, 1976, pp. Xx.

ZUCCHIATTI 1989

VALTER ZUCCHIATTI, *Cicunis: fruciòns di storie*, Fagagna (Ud), Associazione Culturale «Un grup di amis», 1989.

ZUG TUCCI 1985

HANNELORE ZUG TUCCI, *Il mondo medievale dei pesci tra realtà e immaginazione*, in *L'uomo di fronte al mondo animale*, Atti della XXXI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 apr. 1983), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1985, pp. 291-360.

ZULIANI 1970

FULVIO ZULIANI, *Per la diffusione del giottismo nelle venezie e in Friuli: gli affreschi dell'Abbazia di Sesto al Reghena*, «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 9-25.

ZULIANI 1985

FULVIO ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a c. di Caterina Furlan & Italo Zannier, Spilimbergo [Maniago (Pn)], Comune [Grafiche LE.MA.], 1985, pp. 104-154.

ZULIANI 1996

FULVIO ZULIANI, *La pittura del Trecento in Friuli*, in *In domo habitacionis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a c. di Gianfranco Fiaccadori & Maurizio d'Arcano Grattoni, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 26-37.

Inventari

Inventario Arcano 1461

Inventario abitazione di Antonia e Antonio d'Arcano (di Tricano) nel castello di Arcano Superiore, La Brunelde (Fagagna/Ud), Archivio d'Arcano Grattoni, Liber Dominorum de Archano, ff. 33^r-34^v, 39^r-42^v (not. Bartolomeo Martini, 1461).

Inventario de Bel 1433

Inventario abitazione di Odorico de Bel «de Alemania», ASU, ANA, b. 5177, cc. 155^r-156^v (not. Matteo Clapiceo, 19 gen. 1433).

Inventario Belloni 1469

Inventario abitazione di Nicolò Belloni, ASU, ANA, b. 5309, cc. 1^r-2^v (not. Nicolò quondam Antonio Fornace, 12 apr. 1469).

Inventario Cignotti 1427

Inventario abitazione di Antonio di Cristoforo Cignotti, ASU, ANA, b. 5177, cc. 39^r-44^v (not. Matteo Clapiceo, 22 dic. 1427-15 gen. 1428, 15 feb. 1428).

Inventario di Antonio da Valvasone 1436

Inventario abitazione di Antonio da Valvasone, ASU, ANA, b. 5177, cc. 218^r-218^v (not. Matteo Clapiceo, 31 gen.-1 feb. 1436).

Inventario di Antonio pellicciaio 1430

Inventario abitazione di Antonio pellicciaio, ASU, ANA, b. 5177, cc. 137^r-138^v (not. Matteo Clapiceo, 31 ago. 1430).

Inventario di Clemente 1431

Inventario abitazione di Clemente di Giovanni da Spilimbergo orefice, ASU, ANA, b. 5177, cc. 152^r-153^v (not. Matteo Clapiceo, 16 giu. 1431).

Inventario di Culussia 1428

Inventario abitazione di Culussia vedova del sarto Enrico da Faedis, ASU, ANA, b. 5177, cc. 80^r-81^v (not. Matteo Clapiceo, 20 dic. 1428).

Inventario di Daniele sarto 1437

Inventario abitazione di Daniele sarto, ASU, ANA, b. 5177, cc. 228^r (not. Matteo Clapiceo, 3 gen. 1437).

Inventario di Donato 1437

Inventario abitazione di Donato, ASU, ANA, b. 5177, cc. 271^r-271^v (not. Matteo Clapiceo, 1437).

Inventario di Giovanni 1436

Inventario abitazione di Giovanni, ASU, ANA, b. 5177, cc. 220^r-223^v (not. Matteo Clapiceo, 31 ott. 1436).

Inventario di Giovanni speciale 1462

Inventario abitazione di Giovanni speciale di Salerno, ASU, ANA, b. 715, cc. 1^r-9^v (not. Antonio di Giovanni Janisi, 26 apr. 1462).

Inventario Montegnacco s.d.

Inventario abitazione di Leonardo di Montegnacco, ASU, ANA, b. 5177, cc. 103^r-218^v (not. Matteo Clapiceo).

Inventario di Pietro oste s.d.

Inventario abitazione di Pietro oste, BCU, Fondo Joppi, ms. 392, cc. 322^r-322^v (not. Matteo Clapiceo).

Inventario di Serafino 1427

Inventario abitazione di Serafino di Serafino notaio, ASU, ANA, b. 5177, cc. 6^r-6^v (not. Matteo Clapiceo, 1 lug. 1427).

Inventario Facio 1437

Inventario abitazione di Cristoforo Facio, ASU, ANA, b. 5177, cc. 272^r-277^v (not. Matteo Clapiceo, 5-10 dic. 1437).

Inventario Miuliti 1426

Inventario abitazione di Maddalena Miuliti, ASU, ANA, b. 5177, cc. 22^r-24^r (not. Matteo Clapiceo, 13 mar. 1426).

Inventario Ottacini 1429

Inventario abitazione di Francesco Ottacini, ASU, ANA, b. 5177, cc. 82^r-84^v (not. Matteo Clapiceo, 29 gen.-1 feb. 1429).

Inventario della Torre 1359

Inventario abitazione di Giovanni Furlano della Torre, BCU, Fondo Joppi, ms. 392, cc. 1^r-2^v (not. Francesco, 16 nov. 1359).

Inventario Ucellis 1474

Inventario abitazione di Leonardo de' Ucellis, ASU, ANA, b. 5277, ff. 1^r-10^v (not. Benvenuto Medici, 8 feb. 1474).

Inventario Vanni degli Onesti 1437

Inventario abitazione di Filippo Vanni degli Onesti, ASU, ANA, b. 5177, cc. 232^r-234^r (not. Matteo Clapiceo, 4-17 dic. 1437).