



Gabriella Brumat Dellasorte
Matteo Furlanetto in Bisiacaria.
Note storiche sulle ultime opere del pittore (1811-1815)

47

Matteo Furlanetto, pittore operante nel Goriziano fra la fine del '700 e gli inizi dell'800, non è considerato un artista di grande valore dagli storici dell'arte ("pittore bonario ma con un pizzico di pretesa" e "decoratore accanito ma in vero troppo poco sgrezzato per meritare più benigna memoria", nel giudizio di Antonio Morassi). E però rappresentò, insieme a Francesco Caucig, Francesco Chiarottini e Giuseppe Bernardino Bison, la corrente pittorica neoclassica e romantica del tardo '700 nella nostra regione. L'indagine intende chiarire, nei limiti imposti dalla disponibilità della documentazione, accanto ad un necessario approfondimento storico-artistico di un autore pochissimo studiato, alcuni punti discussi od oscuri in merito alle quattro sue ultime opere (del periodo 1811-1815 e visibili nelle parrocchiali di Turriaco, Begliano e San Canzian d'Isonzo).

1. Cenni biografici

Matteo Furlanetto nacque a Venezia verosimilmente tra il 1751 e il 1755 da Domenico, pittore, e da sua moglie Domenica Pin⁽¹⁾. Forse egli imparò l'arte nella bottega del padre.

Tra i venti ed i trent'anni si trasferì a Pirano, allora facente parte dei domini della Serenissima; non ci è dato sapere quali furono i motivi del trasferimento. Nella cittadina istriana giunse verosimilmente insieme alla moglie, Benedetta,⁽²⁾ dalla quale ebbe quattro figli: Maria Margherita (3.06.1777), Margherita Maria (5.07.1778), Girolamo (23.01.1781) e Caterina (8.09.1782)⁽³⁾.

La sua attività di pittore in Istria è documentata da due opere: il quadro con la *Madonna e Santi* per la chiesa filiale di S. Stefano di Pirano (1778) e quello con la *Madonna del Rosario*, pressappoco coevo, per la parrocchiale di S. Giorgio di Portole.

Tra il 1783 e il 1784 il pittore si trasferì a Gorizia, dove stabilì la sua dimora fino alla morte⁽⁴⁾. Nel frattempo era rimasto vedovo e si era risposato con una certa Margherita Martinelli, la quale gli diede il quinto figlio, Francesco Vincenzo (16.01.1786).

L'attività pittorica nel Goriziano è documentata dal 1789 circa al 1815. Operò soprattutto a Gorizia e a Gradisca, ma anche ad Aquileia e nella Bisiacaria. Ecco l'elenco, in ordine cronologico, delle opere ancora esistenti:

1789 circa. Gradisca, palazzo De Fin-Patuna, saletta al primo piano: residuo di affreschi con motivi architettonici; altre pitture sulle pareti e il soffitto sono andate

perdute nel 1917; perduti pure i ritratti dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo e di Maria Luisa consorte di Napoleone I ivi conservati.

1790 circa. Aquileia, palazzo De Ritter a Monastero, salone al primo piano: affreschi recentemente restaurati, motivi architettonici sulle pareti e figura mitologica sul soffitto.

1813. Turriaco, parrocchiale, dipinto a tecnica mista sul soffitto: *San Rocco che conforta gli appestati*.

1814. Begliano, parrocchiale, pala dell'altare di S. Giuseppe: *I santi Agata, Apollonia, Silvestro papa e il transito di S. Giuseppe*.

1815. San Canzian, parrocchiale, due tele con martiri aquileiesi, una con il *Martirio delle quattro Vergini Aquileiesi*, l'altra con i Santi *Ermacora, Fortunato, Crisogono, Zoilo ed Anastasia*.

A queste vanno aggiunte le opere andate perdute:

1789. Gradisca: arma della Contea e stemma del vescovo Francesco Filippo Inzaghi.

1792. Gradisca, teatro: sipario, tre scenari obbligati, ornamentazioni e armi del principe Serafino di Porcia.

1792. Gorizia, Consiglio capitanale di Gorizia: ritratti dell'imperatore Leopoldo II e dell'arciduca Francesco.

1793. Aquileia, basilica patriarcale, catino dell'abside: affresco con *Assunzione della Vergine*.

Tra il 1795 e il 1802. Gorizia, Nobile Casino: decorazioni al piano terra.

Il pittore dovette godere di molta considerazione da parte dei contemporanei, come testimonia l'alto rango del padrino di battesimo dell'ultimo figlio, Francesco Vincen-

A pag. 46:

Turriaco. Parrocchiale di S. Rocco.

Altare maggiore con la pala di

G. B. Grassi ritoccata dal Furlanetto

(fig. 1).

A pag. 49:

S. Rocco che conforta gli appestati

(fig. 2).

zo: il conte Francesco della Torre. È probabile che intorno al 1785 il pittore avesse decorato il castello del conte a Piuma (demolito nella prima metà dell'Ottocento).

Rimangono sconosciute la data e la causa della morte del pittore, avvenuta verosimilmente nella sua casa in Piazzutta; il fatto non è verificabile poiché durante la Grande Guerra andarono perduti alcuni libri parrocchiali, tra cui quello dei morti relativo agli anni successivi al 1815. Nel 1816 era ancora vivo, poiché gli venne versato il saldo per l'esecuzione del dipinto sul soffitto della parrocchiale di Turriaco.

2. Le ultime opere in Bisiacaria (1811-1815)

Le opere di Turriaco (1811-1813)

Nel 1811 la Chiesa di Turriaco, rappresentata dal cappellano concittadino Francesco Andrea Cosani⁽⁵⁾, chiamò Matteo Furlanetto a "rinfrescar la palla di S. Rocco"⁽⁶⁾, opera dipinta nel 1574 dall'udinese Giovan Battista Grassi per l'altar maggiore della chiesa votiva dedicata al Santo, divenuta, alla fine del Cinquecento, sede del culto ufficiale dipendente dalla pieve di San Pietro⁽⁷⁾. Che la pala necessitasse di essere "rinfrescata" dopo ben 237 anni di vita in un ambiente illuminato con candele e lampade ad olio, è comprensibile; d'altronde bisognosa di restauro lo era già un secolo prima, come risulta dalla relazione della visita pastorale del 6 maggio 1701, e nel 1790 furono pagate ad un anonimo "pittor" 46.10 lire venete "per far lavar e rinfrescar la palla dell'altar maggior".

Il lavoro affidato al Furlanetto si presentava più complesso: infatti bisognava anche adattare l'antica pala al nuovo altare, montato nel 1811 dall'altarista Bernardino Forgiarini ed acquistato ad Udine già nel 1806, allorché furono messi all'asta gli arredi sacri della chiesa di S. Lucia, soppressa per decreto napoleonico.

Infatti la semplice cornice centinata della pala del

Grassi non si adattava a quella marmorea mistilinea dell'altare barocco, inoltre le sue dimensioni risultavano notevolmente inferiori a quelle del nuovo alloggiamento. Bisognava adattarvela, ingrandendola e montandola su un telaio perfettamente inseribile nella cornice mistilinea. Il cappellano Cosani pensò di ricorrere al Furlanetto, che godeva allora di grande considerazione nel Goriziano e del quale aveva potuto certo ammirare alcune opere a Gorizia, Gradisca ed Aquileia.

Il Furlanetto accettò l'incarico. Eliminata la cornice centinata, incollò la tela del Grassi su una nuova più grande che montò su un telaio adatto alla cornice marmorea mistilinea, poi integrò con la pittura le parti mancanti: ampliò il cielo popolato di angeli, completò le vesti delle sante Lucia ed Elena; alla base della composizione aggiunse una gradinata, cosicché la *Sacra Conversazione* apparve collocata su un podio. Le vecchie fotografie mostrano con chiarezza l'intervento del Furlanetto (fig. 1); esso è stato eliminato dal recente restauro che ha riportato il quadro alle forme rinascimentali originarie.

Nel Libro dei Camerari è così riportato il pagamento fatto al pittore: "Pagati al pittore Furlanetti per fattura a rinfrescar la palla di S. Rocco e per il battistero come da ricevuta [fiorini] 110:5". Quali lavori avesse eseguito nel battistero non è specificato altrove, ma si può avanzare un'ipotesi. Il piccolo vano a pianta ovoidale si trova a sinistra dell'ingresso dell'aula, oggi le sue pareti e il soffitto bombato si presentano semplicemente imbiancati, dopo l'ultimo restauro generale della chiesa condotto tra il 1985 e il 1993. Prima di allora, sul soffitto c'era l'immagine simbolica dello *Spirito Santo*, una bianca colomba ad ali spiegate contro un sole radiato: era questo il "lavoro" fatto dal pittore? Pare verosimile; però nel corso del tempo ci si dimenticò del nome dell'autore di tale pittura, altrimenti don Eugenio Brandl ne avrebbe fatto cenno nell'*Inventario del patrimonio della veneranda chiesa curaziale di S. Rocco in Turriaco* del 1923⁽⁸⁾.

Come rilevò lo stesso Brandl, nel 1812 "i fedeli, compresi del bel restauro fatto alla palla dal pittore, deliberarono di affidare a lui d'abbellire il soffitto" dell'aula.



A. ET. G.
MATTHAENS
FURLANETTUS
DIGNILLI. STUDIO
AC. PRAECIPUA
CURIAM. VBI
MUNDICIA
FANIT
CORDE. COCH



50

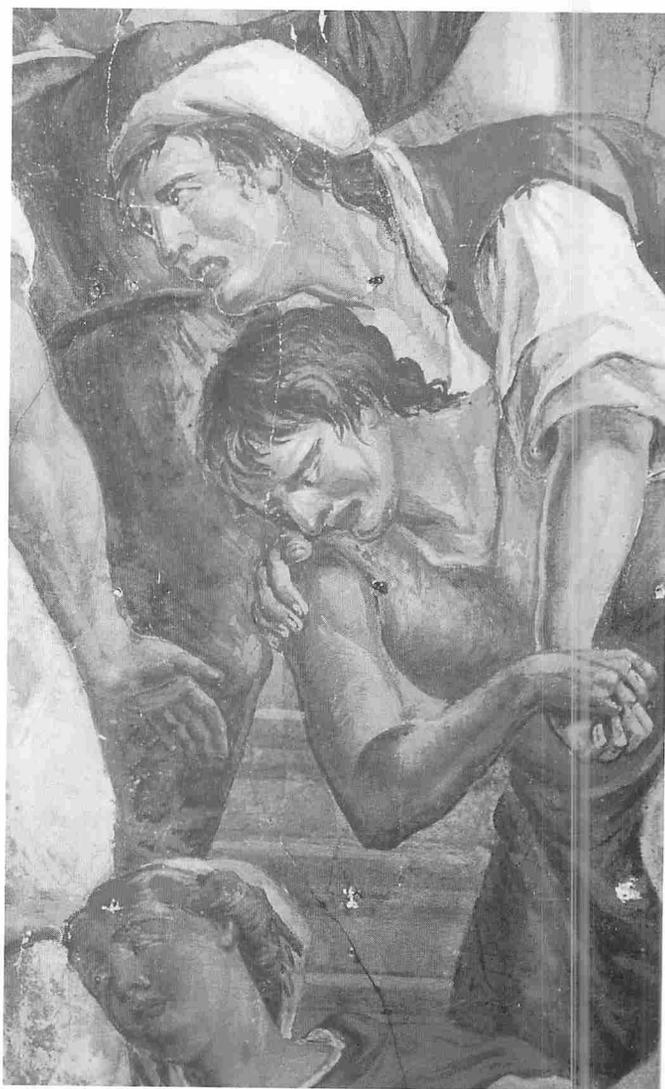
Oggi noi possiamo solo guardare con meraviglia, insieme con una certa ammirazione, al coraggio e alla fiducia con cui i nostri avi, in tempi di gravi crisi economiche e sociali, decidevano di intraprendere lavori non strettamente necessari a maggior gloria di Dio. Naturalmente l'iniziativa partì dal Cosani, il quale si era sempre costantemente prodigato nella cura e nell'abbellimento dell'edificio sacro.

Il soffitto, rimesso a nuovo in quell'anno, si estende per circa 208 mq.: superficie di tutto rispetto, tale da incutere un certo timore anche ad un pittore affermato come il Furlanetto, tanto più che egli doveva prevedere un considerevole aiuto della sua bottega, data l'età avanzata che non gli avrebbe consentito di attardarsi sulle impalcature in posizioni disagiati. Se, come sembra verosimile, egli nacque tra il 1751 e il 1755, quando si accinse all'opera era più o meno sui sessant'anni: età avanzata appunto, per quell'epoca. Accettò l'incarico, forse presagendo che sarebbe stata l'ultima sua opera importante; certo fu lusingato che gli venisse offerta l'occasione di cimentarsi su una superficie tanto vasta, occasione che durante la sua quasi trentennale carriera di pittore prospettico e di scenografo non gli si era mai presentata.

Certamente il soggetto della pittura sarà stato indicato da don Cosani, uomo di lettere, poeta ed appassionato d'arte: sul soffitto doveva risplendere, più che la gloria, la carità del santo Patrono, invocato quale protettore contro la peste e le malattie infettive in genere, sia degli uomini che degli animali da stalla, e ciò a edificazione dei fedeli. Ecco allora la scelta di raffigurare *San Rocco che conforta gli appestati* (fig. 2). In tempi di continue epidemie che falciavano la popolazione abbandonata a se stessa, il Cosani ebbe l'idea di ambientare l'episodio all'interno di una chiesa trasformata in ospedale⁹. È probabile che tale scelta sia stata motivata da sentimenti antinapoleonici, che il prete nutriva, dato l'anticlericalismo di quel governo: significava mettere in risalto l'opera di sostegno materiale e morale che la Chiesa prodigava al popolo. Ciò consentiva al pittore, ai fini di un effetto illusionistico, di

A sinistra:
particolare (fig. 3).

In basso:
particolare (fig. 5).



“sfondare” il soffitto e di coinvolgere il fedele-spettatore nel fatto narrato dalla pittura. La scena è permeata da un'atmosfera di lugubre tragedia, quasi condensata nei tre gruppi di appestati; i gesti e gli atteggiamenti particolarmente drammatici e crudi di alcuni personaggi non potevano lasciare indifferenti gli uomini di allora, spesso tormentati da epidemie a cui seguivano immancabilmente le carestie. Si osservino per esempio la madre che si china disperata sul corpo esanime del figlioletto (fig. 3), l'uomo che trascina via tre cadaveri scomposti (fig. 4), un altro che porta sulle spalle una donna allo stremo delle

Matteo Furlanetto in Bisiacaria

A destra:
particolare (fig. 4).

In basso:
particolare (fig. 6).



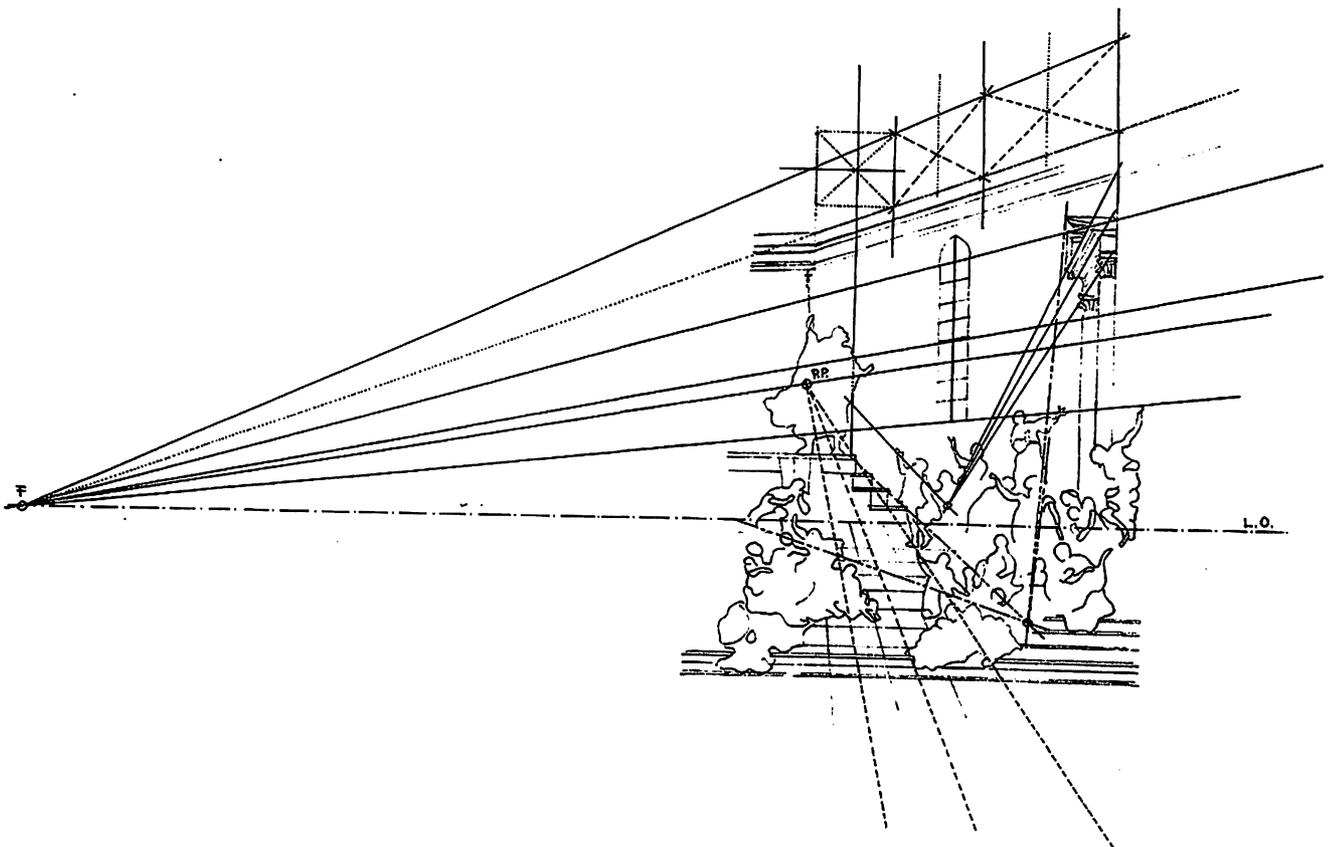
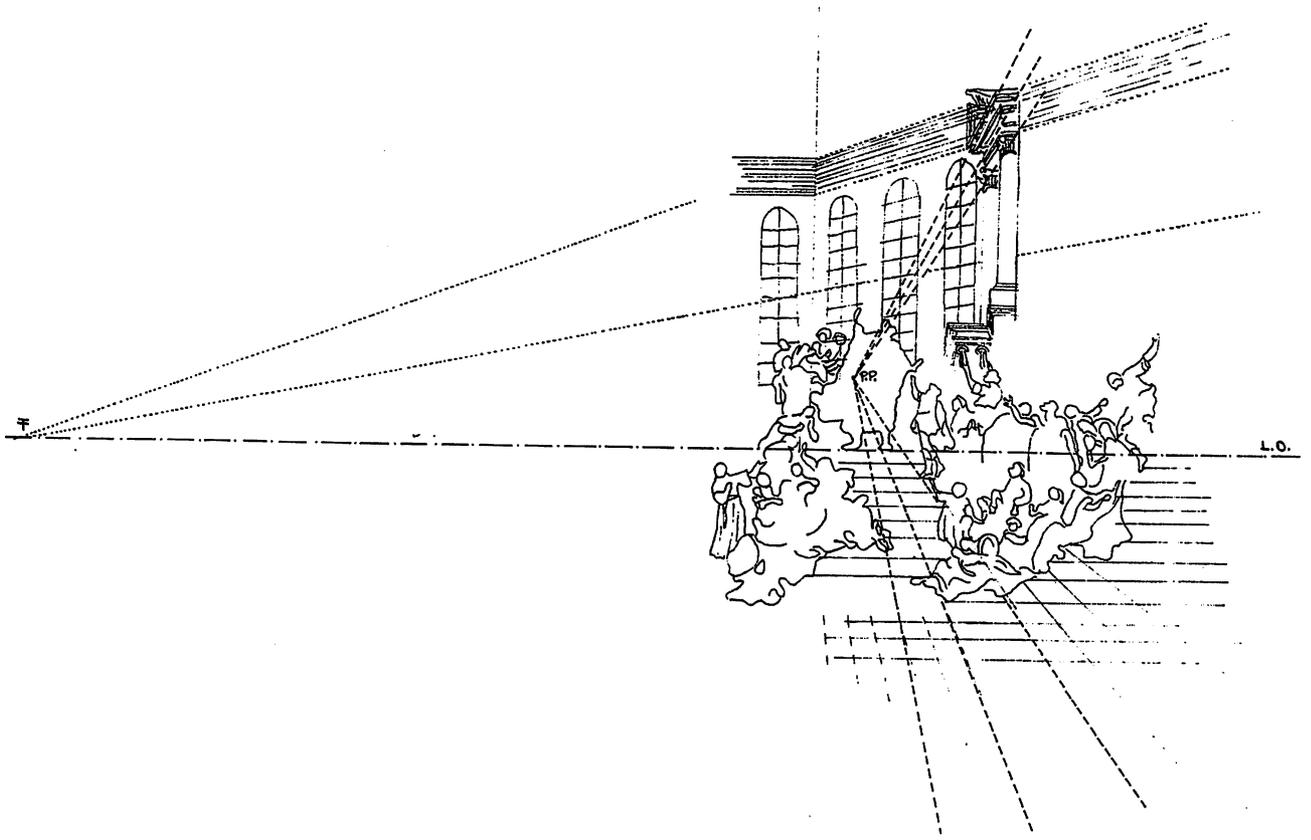
51



forze (fig. 5); commoventi le figure del cadaverino ignudo e del bambino che guarda rassegnato e mesto la madre morente (fig. 6). La figura del Santo spicca per la sua calma compostezza in quell'affollarsi nauseabondo di malati: dall'alto del coro invita i miseri ad aver fiducia nell'aiuto di Dio. Quasi contrappunto alla sua immagine, nell'angolo di destra appare una madre serena che sorride al bimbo che tiene sulle ginocchia: traduzione terrena della Madre di Cristo. L'ambientazione della scena entro l'architettura gotica della chiesa, in cui compaiono però elementi classicheggianti - come le colonne pseudotusca-

niche e l'altare con le colonne di marmo rosso, i capitelli ionici, il fastigio a timpano spezzato - ha un indubbio effetto spettacolare, nonostante il fallimento della prospettiva, che costituisce il "neo" dell'opera, difetto che peraltro non sarà stato notato dai turriachesi di allora. Come il Furlanetto, pittore di vedute prospettiche ed abile scenografo, sia caduto in questo grossolano errore non si capisce: una grande scena su un soffitto ad una considerevole altezza prevede degli accorgimenti prospettici che un pittore non può ignorare, per farla risultare realistica, o meglio illusionistica per chi guarda da sotto in su. Fu davvero un "errore" oppure una libera scelta del pittore? In proposito risulta interessante l'osservazione di Nevio Delbello il quale, constatando che spesso i pittori accantonano i rigidi principi matematici della prospettiva in favore di una più puntuale resa scenica⁽¹⁰⁾, avanza cautamente l'ipotesi che anche il Furlanetto abbia optato per questa scelta. In effetti tale ipotesi risulta accettabile, dopo lo studio dell'architetto Laura Puntin Spanghero sulla prospettiva del dipinto. Osservandolo attentamente si colgono questi particolari. L'architettura della chiesa predomina sulla scena che si svolge al suo interno, tutte le linee della prospettiva accidentale convergono al punto di fuga F (disegno 1, fig. 7). Il gruppo di san Rocco e degli appestati lascia intravedere una prospettiva centrale e tutte le linee convergono al punto principale, che coincide con la figura del Santo. L'altare è rappresentato secondo i canoni della prospettiva centrale, il cui punto principale però non sembra avere una giustificazione geometrica di "dialogo" con la prospettiva centrale in San Rocco. Motivo per cui non si può parlare di prospettiva errata ma di inesistenza di un'unica prospettiva, in quanto nel dipinto è presente una somma di singole prospettive corrette. Seguendo un'intuizione, si è voluto liberare la composizione dalle strutture architettoniche più appariscenti, cioè dalle colonne, dalle arcate e dalle volte (disegno 2, fig. 8): ecco che la scena, ambientata in un'aula unica, mostra la sua corretta prospettiva centrale in cui tutte le linee convergono al punto principale che coincide con la figura del Santo. Non solo: facendo coincidere la linea di

52



A pag. 52:
studi di prospettiva (disegno 1 e 2, figure 7 e 8)

In basso:
particolare (fig. 9).

orizzonte L.O. con quella del pavimento su cui poggia i piedi San Rocco ed eliminando la scalinata, il Santo viene a trovarsi in mezzo agli appestati. Spostando l'altare verso sinistra, esso risulta essere il punto verso cui guarda San Rocco, come se egli si rivolgesse all'immagine sacra ivi collocata; stessa posizione ed atteggiamento viene ad assumere la figura femminile con la camicia gialla e le braccia alzate. Inoltre collocando la figura del religioso a sinistra, al posto del basamento della colonna, anch'egli guarda verso lo stesso importante punto. Tutta la scena risulta prospetticamente corretta e trasmette un preciso significato: il Santo e il religioso invitano gli ammalati a pregare, ad invocare l'aiuto di Dio, nella cui Casa trovano rifugio ed assistenza. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che il Furlanetto avesse preparato questo disegno per un dipinto da realizzarsi inizialmente non sul soffitto ma su una parete dell'aula; l'unica allora libera ed adatta era la controfacciata, a cui appena nel 1869 verrà addossata la cantoria: era forse questo il progetto iniziale, che tra l'altro sarebbe costato molto meno alla Chiesa? Fatto sta che il dipinto fu realizzato sul soffitto; il cartone originale, se si vuole mantenere valida l'ipotesi appena prospettata, risultava troppo piccolo ma, soprattutto, la scena quadrata non si adattava alla grande superficie rettangolare: ecco allora l'espedito di ingrandire l'architettura con colonnati, archi e volte che si sviluppano secondo le linee della prospettiva accidentale. Armonizzare le due prospettive, quella accidentale dell'interno della chiesa con quella centrale del gruppo davanti all'altare, non era impresa da poco. La realizzazione di ciò ha obbligato lo spostamento di due importanti elementi della scena: dell'altare, che finì più a destra, altrimenti sarebbe stato nascosto dalla colonna centrale; e della figura del religioso che invece sarebbe stata nascosta dal plinto della colonna sulla sinistra della scena; figura che, se l'ipotesi avanzata è vera, viene ad assumere particolare importanza nel contesto della scena.

Il risultato fu quello che si vede. L'effetto del grande dipinto era indubbiamente avvincente: l'attenzione di tutti veniva catturata dal pathos del fatto narrato, non certo

dalle particolarità del luogo in cui esso era ambientato, per cui l'"errore di prospettiva" perdeva d'importanza.

Per quanto concerne il colore, il pittore scelse le tonalità di grigio per le architetture d'ambientazione: su questo fondo spiccano i toni caldi delle vesti, giocati soprattutto sul rosso e sul giallo, con qualche tocco di verde e di viola, illuminati dal bianco dei panni. Per quanto riguarda l'iconografia del Santo merita fare qualche osservazione. Contrariamente all'iconografia tradizionale, Rocco non mostra il bubbone sulla coscia proprio perché si volle mettere in risalto la sua abnegazione nell'assistere i malati, piuttosto che la malattia contratta nel farlo. Egli

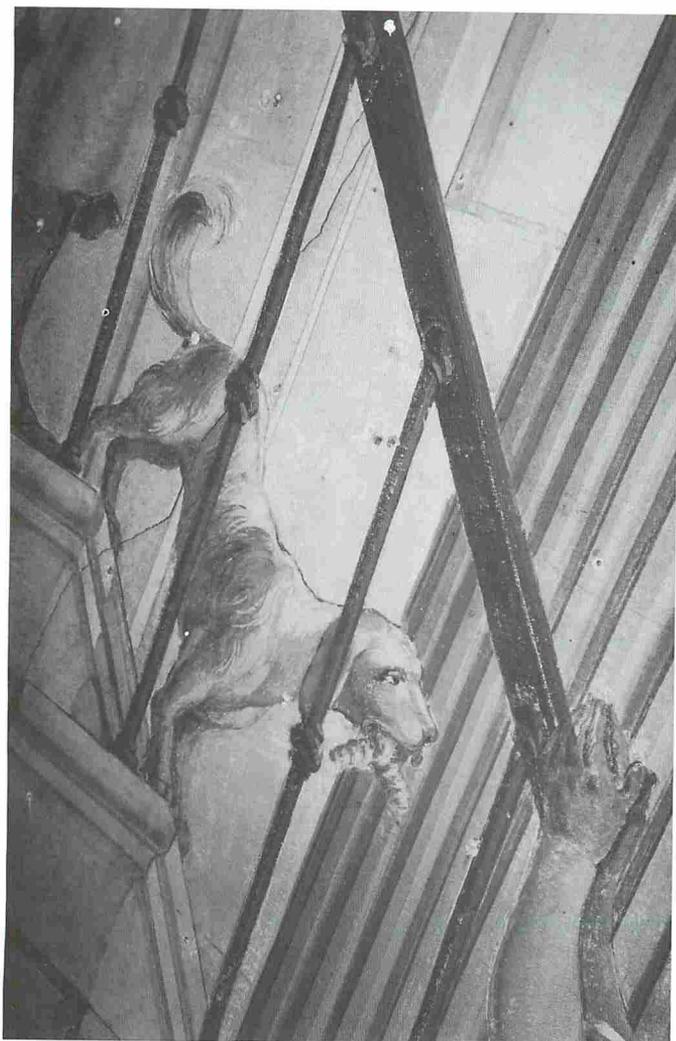




A sinistra:
particolare (fig. 12).

In basso:
particolare (fig. 10).

veste una tunica stretta in vita da una cintura di cuoio e sulle spalle porta un mantello pesante - double face si direbbe oggi -; la bisaccia e la borraccia a tracolla, le conchiglie di S. Giacomo applicate simmetricamente sul mantello, il lungo bordone e il cagnolino sono gli attributi specifici e immancabili del Santo (fig. 9); è curioso però che l'animale tenga in bocca un panino a forma di cornetto, come quelli sfornati nelle panetterie di Gorizia nell'Ottocento (e ancor oggi) (fig. 10). Del tutto particolari le calzature del Santo: non un paio di stivali di cuoio, come vuole l'iconografia tradizionale, ma calzari aperti allacciati al polpaccio da stringhe. Osservando il San Rocco



della pala del Grassi, si comprende come il Furlanetto si sia ispirato proprio a lui per tali calzature; probabilmente anche il pittore notò che il Grassi aveva scelto un' iconografia del tutto particolare per il Santo - abiti idealizzati di un antico romano - e volle forse, con questa scelta, onorare il prestigioso collega. Da notare ancora la bella inferriata in ferro battuto che chiude la lunetta della cripta (fig. 11) e la coperta a grandi fiori azzurro-dorati su cui giacciono i tre cadaveri (fig. 12): denotano il gusto per i particolari più probabilmente di qualche allievo, piuttosto che del pittore.

Nell'angolo a sinistra della scena, il Furlanetto si immortalò nell'unico autoritratto esistente, nei panni del vecchio che s'appoggia all'ara iscritta (fig. 13). Che si tratti proprio di lui e non del mecenate Raimondo Ippoliti, come da qualcuno ipotizzato⁽¹¹⁾, è confermato dalla scoperta fatta nel 1995 in occasione del restauro generale del dipinto⁽¹²⁾. A suo tempo, già l'attento esame del Libro dei Camerari mi aveva indotta ad escludere l'identificazione del vecchio con il mecenate. Le note di spesa riportate negli anni tra il 1812 e il 1816 non lasciano dubbi sul fatto che l'opera fu commissionata dalla Chiesa per la quale i camerari si impegnarono a versare al pittore un compenso di 861 fiorini. Il primo acconto di 375:1 fiorini gli fu versato nel 1812, all'inizio dei lavori; certamente il saldo era previsto al termine. Il pittore completò il dipinto nel 1813, ma l'anno successivo egli attendeva ancora di essere liquidato. Evidentemente le entrate della Chiesa non erano state quelle previste e sperate e i camerari si trovavano in difficoltà ad onorare il debito⁽¹³⁾. Inoltre don Cosani non poteva contare sull'aiuto dei fedeli, che avevano già dato molto per l'acquisto della pala de *La presentazione di Maria al Tempio*. Nel 1816 tali difficoltà erano divenute insormontabili; a questo punto, a risolvere l'incresciosa situazione, intervenne Raimondo Ippoliti con una donazione di circa 400 fiorini, per cui ai camerari rimase solo il modesto onere della somma residua di 76:11 fiorini⁽¹⁴⁾. Non molto ci è dato sapere dell'Ippoliti. Da un contratto di "locazione di beni" stipulato a Venezia il 12 aprile 1806⁽¹⁵⁾ con il conte Priuli si apprende che l'Ip-

Matteo Furlanetto in Bisiacaria

A destra:
particolare (fig. 11).

In basso:
particolare (fig. 13).



55

politi operava nel Territorio di Monfalcone in qualità di fittaniere¹⁶. Il suo nome compare tre volte nel Libro dei Camerari come fornitore di legname e diverse volte nell'elenco dei possidenti del catasto austriaco quale proprietario di un terreno in località Sopra Begliano e di altri a Ronchi e di una casa ubicata a Turriaco nel Borgo vec (lungo l'attuale via Oberdan; la casa è oggi abitata dalla famiglia Simonit); dal documento si apprende inoltre che egli era originario di Pordenone¹⁷. Dal Libro dei Morti della parrocchia di San Pietro (San Pier d'Isonzo) risulta che morirono nella suddetta casa nel 1812 sua madre, donna Giacinta, ottantenne vedova di Giobatta

Ippoliti, e nel 1827 suo fratello Giuseppe, circa sessantenne, dopo lunga malattia. Da un documento del 29 marzo 1816¹⁸ risulta che l'Ippoliti mise a disposizione gratuitamente quella casa perché vi fosse aperta la prima scuola elementare del paese e che fu uno dei garanti delle spese di gestione. Nello stesso anno compare come delegato dell'agente comunale Angelo Spanghero per il Sottocomune di Turriaco. Dove e quando Raimondo abbia concluso i suoi giorni e se fosse sposato con figli per ora non ci è dato sapere; è certo però che finì in miseria, come attesta il processo per fallimento che gli fu intentato dal Priuli¹⁹.





56

Torniamo all'ara iscritta. In base alle notizie riportate nel Libro dei Camerari, sospettai che l'iscrizione commemorativa⁽²⁰⁾ fosse diversa in origine - nel 1813, al compimento del dipinto -, che ricordasse cioè i nomi dei camerari e/o del cappellano sotto il cui mandato l'opera era stata fatta; infatti la sostanziosa donazione dell'Ippoliti allora non era nemmeno prevedibile. Nel vecchio era logico quindi identificare il pittore stesso. Allorché nel 1816 intervenne l'Ippoliti nel modo che sappiamo, l'iscrizione fu cancellata e sostituita con quella visibile: un gesto di gratitudine da parte di don Cosani, forse sollecitato dal mecenate stesso. Se così erano davvero andate le cose, allora sotto l'iscrizione visibile doveva esserci traccia della primitiva: fatto che mi è stato confermato dal restauratore. Non è pensabile che nel 1816, oltre a ridipingere l'iscrizione, sia stato eseguito il ritratto del mecenate: si tratta invece, senza dubbio alcuno, dell'autoritratto del pittore risalente al 1813.

Fra gli appestati il Furlanetto potrebbe aver ritratto anche don Cosani, nelle vesti dell'unico religioso presente nella scena (fig. 14). All'epoca dell'esecuzione del dipinto, egli era quarantenne: l'aspetto del religioso, dai tratti fisionomici asciutti e dall'espressione intensa, ben diversi da quelli grossolani della maggioranza dei malati, farebbe pensare proprio al suo ritratto, quale committente dell'opera, ideatore del soggetto e soprattutto pastore amato dai concittadini. Questa ipotesi, non inverosimile e certamente suggestiva, sarà difficilmente verificabile poiché non si conoscono ritratti del Cosani.

Finora il grande dipinto, sicuramente l'opera maggiore del Furlanetto, dagli storici e dai critici d'arte è stato ritenuto un affresco. Il restauratore Marzaduri ha corretto tale opinione, stabilendo che in realtà furono impiegate tecniche diverse di pittura, con prevalenza della tempera. Così scrive infatti dopo il sopralluogo in vista del restauro: "Riteniamo che la tecnica artistica di esecuzione sia a tempera e vi sono elementi tali da ritenerlo che si possono individuare presso quelle zone dove il colore, cadendo, ha dato luogo ad una vera e propria separazione tra pellicola pittorica e imprimitura. Questo fenomeno di

Particolare (fig. 14).

degrado non avviene in dipinto la cui tecnica di esecuzione sia ad affresco o quantomeno interamente eseguita in tale modo"⁽²¹⁾.

Il dipinto era già stato restaurato una prima volta nel 1922, in seguito ai danni riportati durante la Grande Guerra, a cura del Regio Ufficio delle Belle Arti di Trieste per opera dei pittori Cherubini di Venezia e Sergi di Gradisca⁽²²⁾. Lo scoppio di alcune granate cadute vicino alla chiesa avevano infatti provocato scosse che avevano indebolito l'intonaco del soffitto e scrostato in più punti il dipinto⁽²³⁾; inoltre si era verificato uno sfondamento pressappoco verso il centro della cornice dipinta, in corrispondenza del limite tra aula e presbiterio. Da fonti orali⁽²⁴⁾ è stato tramandato al riguardo questo fatto. Sul campanile era stato dislocato un posto di vedetta; i militari italiani che vi prestavano servizio dormivano a turno nella soffitta della chiesa, che però era pavimentata con tavole di legno solo in alcuni punti. Un mattino, sui gradini di accesso al presbiterio, furono trovati i cadaveri di due soldati precipitati dall'alto: si ritenne che i due, scherzando tra loro o litigando, fossero usciti dalla zona della soffitta pavimentata e che, finiti sull'incannucciato, fossero poi precipitati. Il dipinto, per fortuna, fu rovinato solo in minima parte, come ha rivelato il recente restauro.

Il dipinto viene considerato a ragione l'opera maggiore del pittore, quella che gli permise di salire un altro gradino nella considerazione dei suoi contemporanei: non ci allontaneremo troppo dal vero immaginando che molti vennero allora ad ammirarlo, soprattutto i fedeli delle chiese vicine che si prodigarono per assicurare ai propri luoghi di culto l'opera del celebre artista (in ciò dovette giocare un certo ruolo una vena di sano campanilismo).

In basso:
 Begliano. Parrocchiale di S. Maria Maddalena.
 Pala dell'altare di S. Giuseppe (figure 15 e 16).

A destra:
 particolare.



La pala di Begliano (1814)

Primi a mobilitarsi furono i fedeli della Chiesa di S. Maria Maddalena di Begliano, allora filiale della parrocchia di San Canziano, i quali raccolsero la somma necessaria a pagare la pala da collocarsi nell'altare di San Giuseppe: ciò è confermato nell'iscrizione visibile nella pala stessa, OPUS MATHEI FURLANETI SUMPTIBUS COMUNITATIS 1814 (figg. 15 e 16).

In composizione piramidale sono raffigurate le martiri *Agata* (a sinistra) ed *Apollonia* (a destra), con i rispettivi attributi, cioè i seni mozzati e le tenaglie con il dente; al centro sta inginocchiato *San Silvestro papa* con accanto un angioletto che regge la croce papale; in alto è rappresentato il *Transito di San Giuseppe*.

Merita spendere qualche riga riguardo a questo altare, la cui erezione fece scoppiare uno scandalo che coinvolse il parroco di San Canziano e il curato di Begliano, con gravi conseguenze disciplinari per quest'ultimo. Un accenno al fatto si trova nel manoscritto di monsignor Giacomo Brumat⁴⁽²⁵⁾ intitolato *Storia della parrocchia di San Canzian d'Isonzo o dei Santi Canziani Martiri dai tempi antichissimi alla fine del sec. XIX*²⁶⁾. Così racconta: "Nel 1813 i fedeli di Begliano esortati dal loro cappellano Francesco Toso di Grado acquistarono di loro iniziativa l'altare di San Giuseppe. Il parroco⁽²⁷⁾ all'oscuro di ciò, dapprima si oppose, poi essendo sorte molte controversie, per pacificare gli animi domandò la facoltà di benedirlo." In realtà la faccenda fu molto più spinosa di quanto lasci intendere il Brumat. Alcune note manoscritte da un compilatore non identificabile (per ora), forse un cappellano o parroco di Begliano⁽²⁸⁾, si apprende che "avevano quei di Begliano, con a capo il marchese Giorgio Fabris, intenzione di erigere un quarto altare (S. Antonio) nel 1813 ma ebbero proibizione, nonostante avessero cominciato il lavoro. La Curia vescovile di Gorizia proibì (22 ottobre 1813). L'Intendente dell'Illirio di Trieste ingiunge alla fabbricaria della Chiesa di desistere dall'erigere e [di] sgombrar la chiesa dai materiali. Lettera dell'Intendente B. de Lederer del 12.12.1813 alla Mairie di Monfalcone. Il

15. 1.1814 si ordina al signor Maire della Comune di S. Pietro di far conoscere ai capi direttori dell'erezione dell'altare che l'Intendente vuol sorpassare per questa volta l'arbitrario loro procedere ecc., far restituire li denari collettati in via esecutiva per l'erezione essendo ogni collezione contraria alle leggi qualora non sia approvata preventivamente dall'autorità competente". Un'altra nota specifica: "1817. Era cappellano don Francesco Maria Toso da Grado che veniva perseguitato, nel 1815 deposto



da curato per accusa del parroco don Morandini di S. Canciano e imposto di partire dalla Diocesi per un altare nuovo (S. Antonio) fatto in chiesa nel giugno 1813. Lunga e grave questione.” Di don Toso si parla diverse volte nelle note; certo non era sacerdote ligio alla disciplina, visto che alla fine fu sospeso *a divinis* per essersi rifiutato di allontanarsi da Begliano e dalla Diocesi.

Ciò che interessa maggiormente è il fatto che nel 1813 l'altare in questione doveva essere intitolato a Sant'Antonio, non il Santo di Padova ma l'Abate ricordato il 17 gennaio, a cui era riservata particolare venerazione; inoltre da un appunto riferito all'anno 1716 si apprende che un altare con questo titolo un tempo era esistito, insieme a quelli dedicati a S. Maria Maddalena, il maggiore, e a San Francesco; come poi l'intitolazione mutò in San Giuseppe non è stato possibile chiarire; fatto sta che nella pala commissionata al Furlanetto compare quest'ultimo.

Grazie alle succitate note è stato possibile identificare, finalmente, il papa raffigurato nella tela⁽²⁹⁾. Infatti dice un appunto, desunto probabilmente dalle relazioni delle visite pastorali: “La chiesa di Beano ha tre altari: il maggiore col titolo di S. Maria Maddalena, l'altro di S. Anna ed il terzo di S. Francesco d'Assisi. In detta chiesa non vi è cappellania né confraternita. Si officia nel giorno di S. Maria Maddalena, di S. Anna, di S. Silvestro, nella festa di S. Stefano, di S. Antonio abate. Nei giorni di S. Lucia, Apollonia, S. Agata e di S. Francesco si celebrano messe”. Se a S. Silvestro era riservato un culto particolare non può essere che lui il papa raffigurato nella pala⁽³⁰⁾.

Benché l'opera sia considerata da taluno di discreta fattura, il Delbello la censura: “La tela carica di una pesante retorica espressiva, si trasforma da dramma in sceneggiatura casalinga, dove il pittore non riesce a fondere quegli spunti, quei suggerimenti che dal Tiepolo in poi molti artisti gli avevano messo a disposizione”⁽³¹⁾.

Le condizioni della tela sollecitano un appropriato restauro.

I quadri di San Canzian (1815)

Da un promemoria del 27 aprile 1812, scoperto da Ranieri Mario Cossar fra le carte dell'antiquario goriziano Giovanni Gyra⁽³²⁾, si apprende che fin da allora per la parrocchia di San Canzian si progettava la realizzazione di due quadri da collocare al di sopra degli altari della Madonna del Rosario e di San Giuseppe, dove erano già state ricavate due nicchie rettangolari di circa m. 1,60 x 2,20. Finalmente il 4 marzo 1815 il parroco Giuseppe Morandini, nel bel mezzo della scabrosa vicenda dell'altare di Begliano, stipulava il contratto con il Furlanetto in questi termini:

“M'obbligo io sottoscritto pittore domiciliato in Gorizia alla Piazzetta verso il signor don Giuseppe Morandini parroco di questo loco di San Canciano di dare a questa sua chiesa l'opera compita in tela con tellaro e suaza, corrispondente di due quadri perfetti a oglio da porsi entro la cornice già formata sopra li due altari laterali del SS. Rosario e di San Giuseppe, dell'altezza sino alla guscia ivi di quarte 9 e mezza e larghezza similmente di quarte 13.1, rappresentanti l'uno a settentrione sopra l'altar del SS. Rosario le quattro Vergini Aquileiesi - SS. Eufemia, Dorothea, Tecla ed Erasma -, con a parte il loro martirio e simili altre memorie relative alla loro storia. L'altro eguale sopra l'altar di S. Giuseppe all'opposto rappresentante li Santi martiri Ermacora vescovo e Fortunato diacono, S. Crisogono e S. Anastasia martiri e S. Zoiolo prete con delle relative memorie spettanti pure alla loro storia e martirio; e questi al più tardi per la prossima ventura Pentecoste, al prezzo d'ambidue insieme accordato di lire piccole e venete cento ottanta e soldi cinque 180:5, pari a fiorini correnti 34 e karantani 30 da esser contati dal detto signor parroco a saldo entro tutto il venturo mese di luglio; ricevendo oggi un acconto di fiorini 15:30. Ed a sicurtà di tal operazione come sopra espressa, e ricevuto saldo a conto obbligo ogni mio avere ed ogni mio real diritto presenti e futuri senza verun eccezione ed in qualunque luogo, ove possa il suddetto parroco colla presentazion del presente da me sottoscritto e

A destra:
S. Canzian.
Tela con martiri aquileiesi
(fig. 17).

In basso:
S. Canzian.
Tela con le quattro Vergini aquileiesi
(fig. 18).



59

firmato, come fosse per mano di pubblica Persona in via esecutiva presso ogni tribunale ripetere tosto contro di me, od eredi quanto di ragione li potesse competere sul presente contratto, e mia obbligazione al caso di qualunque mia mancanza.

In fede Mattio Furlanetto pittore mano propria affermo quanto sopra.

Io Gian Battista Martinier fui testimonio alla presente sudeta sottoscrizione del signor Matio Furlanetto pittore.

Io Giuseppe Morandini parroco di San Canciano accordo quanto sta nella presente scrittura e contratto sottoscritto dal signor Mattio Furlanetto pittore mano propria.

Saldato il 26 settembre 1815 con fiorini 19 dico diesinove⁽³³⁾.

Da altri documenti si apprende inoltre che furono spesi ancora 41.5 fiorini per collocare i quadri al loro posto; nel conto erano compresi i ritocchi fatti da Matteo ai qua-

dretti della Via Crucis⁽³⁴⁾.

Il quadro con il *Martirio delle quattro Vergini aquileiesi* (fig. 17) mostra il protovescovo Ermacora, assistito dal suo diacono Fortunato, mentre battezza Eufemia, Tecla, Erasma e Dorotea inginocchiate sulla riva del Natisone, che in età romana lambiva le mura orientali di Aquileia visibili sullo sfondo. Sulla destra è rappresentato l'ultimo atto della *passio*: i corpi decapitati delle martiri vengono gettati nel fiume dall'alto di un bastione.

Nell'altro quadro (fig. 18), al centro sono raffigurati il protovescovo Ermacora, il suo diacono Fortunato e il prete Zoilo; a destra è rappresentato il martirio della matrona Anastasia, bruciata sul rogo; a sinistra quello di Crisogono, decapitato alle *Aquae Gradatae*; le mura di Aquileia, con bastioni e merli, fanno da sfondo alle tre scene.

I soggetti dei due quadri illustrano puntualmente le *passiones* dei martiri Crisogono, Anastasia e delle quattro Vergini; l'iconografia di Ermacora, Fortunato e Zoilo è quella tradizionale che vuole il primo in veste vescovile,



Esterno della Parrocchiale
di S. Maria Maddalena di Begliano.

60

il secondo con la dalmatica del diacono e il terzo con la pianeta del sacerdote. C'è un solo errore, rilevato già da don Tita Falzari nel 1948: Ermacora tiene in mano il *Libellus ad virginem lapsam*, scritto non dal protovescovo bensì dal vescovo Niceta (metà del V sec.) e la lettera da questi inviata a papa Leone I⁽³⁵⁾. Che il pievano Morandini, committente dei due dipinti o il pittore stesso si siano confusi riguardo all'autore del *Libellus* è scusabile, soprattutto perché non comprometteva, allora, l'identificazione dei Santi.

Come ha rilevato Delbello, nelle due tele "la ripresa della pittura veneziana si immobilizza e si irrigidisce trasformandosi in un lavoro artigianale dove il mestiere di questo eclettico pittore supplisce alla fantasia ed alla abilità. I soliti volti tondeggianti di vago richiamo tiepolesco, l'ondeggiante ricadere dei manti, i personaggi in pose teatrali richiamano ad un repertorio settecentesco, dove però sono scomparse le strutture dinamiche del Barocco e le anatomie sono risolte in fredde costruzioni meccaniche. Rimane intatto [...] il gusto per i fondali scenografici, ma qui i palazzi e le torri perdono la loro profondità, schiacciati sulla tela si riducono a sipari di una rappresentazione teatrale⁽³⁶⁾". □



Note

- (1) Finora nessuno ha scoperto la data di nascita del pittore, che si firma "veneziano" nella pala di Pirano. Una ricerca nell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia, nel fondo Parrocchia di S. Maria Formosa, mi ha permesso di trovare l'atto di matrimonio di un Domenico Furlanetto, che ritengo quasi per certo essere il padre di Matteo.
- (2) Non risulta che i due abbiano contratto il matrimonio a Pirano, di conseguenza è logico ritenere che, sposatisi a Venezia nel 1776, si siano poi trasferiti nella cittadina istriana.
- (3) Notizie tratte dal *Liber Baptizatorum* della parrocchia di San Giorgio di Pirano, riportate da Nevio Delbello, *Matteo Furlanetto pittore*, tesi di laurea, Università di Trieste, anno accademico 1984 - 85, pp. 8 - 9.
- (4) Da documenti risulta che il pittore nel 1784 abitava in contrada del Carso e nel 1815 in Piazzetta (Piazzutta). Cfr. Ranieri Mario Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948, pp. 206 - 212.
- (5) Francesco Andrea Cosani (Turriaco 1772 - 1848), ordinato sacerdote ad Udine nel 1800, fu cappellano della chiesa di San Rocco per trent'anni, dal 1804 al 1834. Cfr. Barbara Tonzar, *Francesco Andrea Cosani: prete, poeta e testimone del suo tempo*, Turriaco 1992.
- (6) Archivio parrocchiale di Turriaco (d'ora in avanti A.P.T.), b. 51, *Libro dei Camerari 1744-1818* (d'ora in avanti *Cam.*), anno 1811, p. 3.
- (7) Per la storia della parrocchia e degli edifici di culto di Turriaco, v. Vittorio Spanghero e Gabriella Brumat Dellasorte, *San Rocco, una chiesa e la sua gente*, Turriaco 1993.
- (8) Note manoscritte su schede prestampate conservate nell'A.P.T., b. 76. La pittura appariva molto rovinata nel 1985, a causa delle pessime condizioni del soffitto; poiché nessuno sospettava che fosse opera del Furlanetto, fu eliminata senza rimpianti.
- (9) Don Brandl, *Inventario...*, op. cit., scrive in proposito: "[Il dipinto] rappresenta il patrono S. Rocco che nella chiesa di Piacenza esorta gli appestati, che affollano la navata, ad aver fiducia nella Beata Vergine Maria". L'identificazione della chiesa è ripresa da Luisa Orusvar, compilatrice della scheda n. 10859 del *Catalogo generale del patrimonio culturale ed ambientale del Friuli Venezia Giulia* di Villa Manin di Passariano e anche da Nevio Delbello nella sua tesi di laurea *Matteo...*, op. cit. In realtà non ci sono elementi per affermare che il pittore ha raffigurato proprio una chiesa di Piacenza: potrebbe trattarsi invece della chiesa di una delle città in cui il Santo si fermò per portare il suo aiuto, come Acquapendente, Cesena, Rimini, Novara.
- (10) Si veda per esempio l'affresco di Giuseppe Bernardino Bison nel palazzo della Borsa di Trieste (1808), *Carlo VI concede a Trieste le franchigie portuali*, in cui sono evidenti le trasgressioni prospettiche e le deformazioni delle figure: per certi critici (Zava Boccazzi e C. Piperata) esse sono intenzionali e dovute a motivi ideologici personali dell'artista.
- (11) Ipotesi avanzata da A. Moschetti, *I danni artistici delle Venezia nella guerra mondiale*, 1931, p. 488.
- (12) Il restauro è stato eseguito da Mauro Marzaduri di Bologna nel 1995.
- (13) Scrive lo Spanghero (in *Turriac*, Atti del 7° Congresso della Associazione Culturale Bisiaca, 2000, pp. 80-81) riguardo alla situazione economica e sociale dal 1813 al 1817 circa: "Fino al 1813 i saccheggi, le requisizioni e le coscrizioni obbligatorie avevano pesato notevolmente su tutto il territorio occupato dai francesi. I tributi e i prestiti forzosi

avevano esaurito i depositi di granaglie, fieno e vino. La crisi agricola aveva inciso su tutte le altre attività artigianali e manifatturiere. Si aggiunsero a tutto questo le avverse condizioni atmosferiche degli anni 1814-15 che aggravarono ulteriormente la situazione. I prezzi salirono a dismisura, mentre il lavoro cominciò a scarseggiare. I magri guadagni bastavano a malapena a comperare la farina necessaria alla sopravvivenza. Le scarse elargizioni governative erano del tutto insufficienti e finivano col disperdersi come gocce d'acqua in un mare di miseria generale. Fino al '17 furono anni di grande carestia. Si moriva per *consunzione*, per *fame et inedia consunti*."

- (14) A.P.T., *Cam.*, anni 1812, 1814, 1816.
- (15) Archivio di Stato di Gorizia (d'ora in poi A.S.G.), *Giudizio Distrettuale di Monfalcone*, b. 16. Il contratto è pubblicato da Furio Bianco, *Alle origini dell'industrializzazione. Monfalcone e il Territorio*, Monfalcone 1988, pp.174 - 176.
- (16) Sulla figura dei fittanzieri, detti anche stontisti, cfr. Furio Bianco, *Alle origini...*, op. cit., p. 73: "Per semplificare l'amministrazione delle proprie tenute, per tutelarsi dagli eventuali abusi dei fattori o semplicemente per poter disporre agevolmente e senza alcun fastidio della rendita, i proprietari facevano anche ricorso a fittavoli, detti stontisti, cui allogavano con contratti di lunga durata (11, 15, 29 anni) vaste tenute o il complesso dei loro beni fondiari. Il ruolo di questi "fittanzieri" era di semplice intermediazione. Il fittavolo anticipava al proprietario un canone in danaro e riscuoteva per proprio conto gli affitti in natura da coloni e sottani, cui affidava in conduzione intere "possessioni" o appezzamenti di terreno non appoderato".
- (17) A. S. G., *Catasti secc. XIX-XX*, Mappe ed Elaborati dei Comuni di Turriaco e Ronchi.
- (18) Archivio di Stato di Trieste, *Governo, Atti Generali*, b. 995, *Proposta dell'I. R. Commissariato Distrettuale di Monfalcone di erigere due scuole elementari nel Distretto di Monfalcone*.
- (19) A. S. G., *Giudizio Distrettuale di Monfalcone*, b. 17. Cfr. anche Alberto Mauchigna, *Turriaco 1850. Diario di un anno nelle lettere di Costantino Donato, amministratore della tenuta Priuli*, Edizioni del Consorzio Culturale del Monfalconese 2000, p. 32, nota 14.
- (20) Essa dice: "Alfa et omega (nel senso di: lavoro iniziato e felicemente condotto a termine). Matteo Furlanetto, con l'aiuto di alcuni collaboratori e grazie alla munificenza di Raimondo Ippoliti, uomo illustre, dipinse nel 1813".
- (21) A.P.T., b. 75, progetto di restauro inviato dal Marzaduri al parroco di Turriaco e alla Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Trieste.
- (22) A.P.T., b. 76, nota manoscritta di don Brandl su scheda prestampata. Successivamente qualche ritocco fu apportato dal marchese Bruno Mangilli di Turriaco, pittore dilettante.
- (23) Mario Furioso, *Storia di Turriaco*, Turriaco 1971, p. 103.
- (24) Dal prof. Bruno Spanghero di Turriaco, che all'epoca del fatto era bambino.
- (25) Mons. Giacomo Brumat (Farra 1864 - Turriaco 1946), dottore in teologia, fu rettore del Seminario Teologico Centrale di Gorizia dal 1922 al 1934.
- (26) Il manoscritto, senza data, fu trascritto a macchina per interessamento di don Ettore Fabbro, della Biblioteca del Seminario di Gorizia; copia del dattiloscritto è conservata nell'Archivio parrocchiale di San Pier d'Isonzo.
- (27) Cioè don Giuseppe Morandini, parroco dal 1808 al 1834.
- (28) Si tratta di appunti piuttosto disordinati presi durante la consultazione di diversi documenti d'archivio, sembra in vista della compilazione di una storia della pieve di San Canzian e delle sue chiese filiali; un confronto grafico con una lettera di monsignor Brumat, conservata insieme agli appunti, induce ad escludere di poterli attribuire a lui. Tali appunti oggi fanno parte di un archivio privato.
- (29) Nessuno finora era riuscito ad identificare il santo Papa, sia per mancanza di attributi specifici, sia per ignoranza dei documenti riguardanti la chiesa.
- (30) Su un foglio sono scarabocchiati appunti riguardanti l'epigrafe inserita nel campanile, le statue della facciata e dell'altar maggiore ed anche la pala del Furlanetto; sono così riportati i nomi dei personaggi del quadro: "Madonna, S. Giuseppe, Gesù, Agata, Papa S. Silvestro, Apollonia, angelo con [disegno della croce papale]".
- (31) Nevio Delbello, *Matteo...*, op. cit., pp. 54 - 55.
- (32) Cfr. R. M. Cossar, *Storia dell'arte...*, op. cit., p.210.
- (33) *Ibidem.*, pp. 210-211.
- (34) Ritengo che il Cossar nel 1948 abbia avuto la possibilità di consultare i libri dei camerari della pieve di San Canzian; purtroppo attualmente esistono solo tre registri che coprono gli anni dal 1642 al 1809; nel terzo registro mancano le ultime pagine, proprio quelle concernenti le note riportate dal Cossar, andate perdute in epoca e per cause sconosciute. Riguardo agli anni successivi al 1815 scrive mons. Brumat nella *Storia della parrocchia...* op. cit., p. 24: "Il parroco [Morandini] a sua volta si lamenta che in parrocchia da troppi anni e precisamente dal 1815 al 1820 manca la contabilità; il governo allora manda un liquidatore civile".
- (35) Contesto l'analisi iconografica fatta da don Falzari (riportata dal Cossar in *Storia dell'arte...*, op. cit., p. 305, nota 80), il quale afferma di non riconoscere nei personaggi del quadro i santi voluti dalla committenza. Nel "laico" che "non ha nulla da fare con gli altri" va riconosciuto proprio S. Crisogono, la cui *passio* è inclusa in quella di S. Anastasia. In essa Crisogono è chiamato *vir christianissimus*, ma non si fa cenno ad una sua carica religiosa (oggi lo si identifica con uno dei due omonimi vescovi ricordati nel *Catalogo episcopale aquileiese*); ai primi dell'Ottocento gli studi sul martire non avevano ancora portato alle conclusioni (o, meglio, ipotesi probabili) oggi comunemente accettate; perciò, per la sua iconografia, ci si basava esclusivamente sulla tradizione che voleva il martire in vesti laiche o di cavaliere (cfr. per es. la quattrocentesca pala della chiesa veneziana dei SS. Gervasio e Protasio, dipinta da Michele Giambono). Sui Santi raffigurati nelle due tele cfr. Gabriella Brumat Dellasorte, *Santi e martiri nel Friuli e nella Venezia Giulia*, Padova 2001, pp. 29 - 41 - 50 - 58 -; per S. Anastasia cfr. vol. I, coll. 1041-1049 di *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961-1964.
- (36) Nevio Delbello, *Matteo...*, op. cit., pp. 57 - 58.

Fonti e bibliografia

1. Libro dei Camerari della veneranda Chiesa di San Rocco di Turriaco (1744-1818), Archivio parrocchiale di Turriaco
 2. Inventario del patrimonio della veneranda Chiesa curaziale di San Rocco in Turriaco (1923), Archivio parrocchiale di Turriaco
 3. Liber mortuorum della parrocchia di San Pietro, Archivio parrocchiale di San Pier d'Isonzo
 4. Registri dei matrimoni (1715-1778) e dei nati, vol. 12, della parrocchia di Santa Maria Formosa di Venezia, Archivio storico del Patriarcato di Venezia
 5. Note manoscritte di anonimo sulla parrocchia di San Canzian e sulle sue chiese filiali, Archivio privato di Dorino Fabris di Begliano
1. A. Morassi, *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia*, Gorizia 1925
 2. R. M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948
 3. N. Delbello, *Matteo Furlanetto pittore*, tesi di laurea, Università di Trieste, anno accademico 1984-85
 4. F. Del Bianco, *Sulle origini dell'industrializzazione. Monfalcone e il Territorio*, Monfalcone 1988
 5. V. Spanghero - G. Brumat Dellasorte, *San Rocco, una chiesa e la sua gente*, Turriaco 1993
 6. V. Spanghero, *Note storiche nella ricorrenza dei 150 anni del Comune di Turriaco*, in *Turriaco*, Numar Unico del 7° Congres della Sociazion Cultural Bisiaca, Ronchi dei Legionari 2000.

Le fotografie sono di:

Fig. 1 - Silvio Cosolo
 Figg. 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 14 - Rinaldo Baldo
 Figg. 13, 15, 16, 17, 18 - Raffaele Dellasorte

I disegni delle figg. 7 e 8 sono dell'arch. Laura Puntin Spanghero.

Gabriella Brumat Dellasorte è nata nel 1948 a Turriaco dove vive e lavora. Diplomata in archivistica è docente in diversi corsi ed è abilitata a guida turistica e didattica. Numerosi i suoi saggi e articoli (anche a mezzo di audiovisivi) sulle diverse realtà artistiche e turistiche del Friuli-Venezia Giulia. Ha pubblicato le guide *Aquileia antica* (1989) e *Friuli-Venezia Giulia* (1990) ed è presente in vari volumi collettanei come, tra gli altri, *San Rocco, una chiesa e la sua gente* (1993), *Guida ai luoghi sacri del Friuli-Venezia Giulia. Itinerari interreligiosi per il Giubileo del 2000 2000* e *Santi e martiri nel Friuli-Venezia Giulia* (2001).