



La chiesa di S. Andrea
a Passariano
(Cappella Manin)



La Chiesa di S. Andrea a Passariano (Cappella Manin)

Affacciata su Piazza dei Dogi, il luogo di incontro degli abitanti del piccolo borgo di Passariano, la chiesa intitolata a S. Andrea ha una storia antica, strettamente intrecciata con la vicenda dinastica e mecenatistica dei “serenissimi” Manin, che realizzarono il loro complesso residenziale nel villaggio ove avevano inteso avviare nel XVII secolo la dimora cosiddetta “d’unione”, perno della vita politica ed economica dell’illustre famiglia. Originari di Firenze ma stabilitisi in Friuli fin dalla seconda metà del XIII secolo, in età patriarcale, i Manin emersero ben presto fra le altre casate del territorio per visione politica, cariche pubbliche, attività imprenditoriale e incameramento di beni fondiari in un’area sempre più vasta, trovando definitiva affermazione sotto il governo della Repubblica di S. Marco (1420-1797).

Prima dunque di accingerci ad una visita accurata dell’edificio ecclesiastico di Passariano, è opportuno ripercorrere le tappe salienti della sua lunga storia.

Le più antiche notizie certe della chiesa risalgono alla metà del Cinquecento. Nella relazione della Visita Pastorale risalente al 1603 – una delle prime effettuate nella diocesi per tradurre in pratica i dettami della

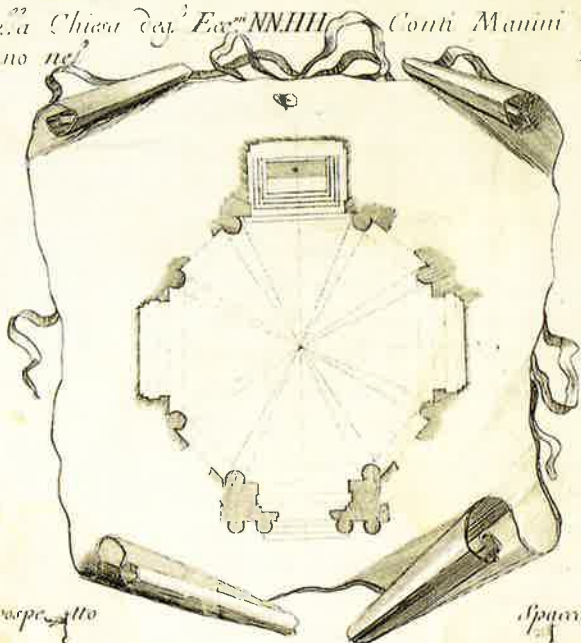
1. *Veduta aerea del complesso di Villa Manin. Sulla destra, affiancata alla barchessa di levante, si scorge la chiesa.*

Controriforma – da parte di monsignor Agostino Bruno, cividalese, vicario generale del Patriarca d'Aquileia (all'epoca il nobile veneziano Francesco Barbaro), fu riportata una testimonianza orale di un anziano del borgo, tal Meneghino di Bertolino, ultrasettantenne, che ricordava la minuscola e povera struttura di cinquant'anni prima, *“à guisa d'una camera [...] et perchè in quel tempo erano alcuni huomini vechi li della Villa assai comodi, et boni padroni [...] che si vergognavano che la Villa havesse una sì piccola chiesa, si risolsero di buttarla giù, et farne una maggiore et così la fecero nel loco istesso dove era la prima [...]”*.

Il nuovo edificio fu quello visionato dal canonico di Aquileia che ne registrò con minuzia le dimensioni: lungo dodici passi, largo ed alto cinque. Le pareti, pur solide, erano intonacate meglio all'esterno che all'interno, ove non c'era traccia di pitture. In facciata era presente un piccolo campanile a vela sul frontespizio; il tetto, abbastanza solido, presentava tegole sopra le travi. Non c'era sagrestia e i paramenti sacri si conservavano in una cassa lignea. La cappella maggiore del presbiterio era ornata da un altare lapideo, convenientemente largo ed alto, ospitante un'icona, definita comunque *“indecentissima”* (forse l'opera devozionale, dipinta dal pittore udinese Francesco Martilutti, pagata nel lontano 1491, come ricorda l'erudito ottocentesco Vincenzo Joppi), mentre i due altari laterali, che non recavano né dipinti né titoli, furono fatti demolire su ordine del Visitatore Ecclesiastico. Le reliquie ivi conservate furono trasferite nella vicina parrocchiale di Rivolto. Solo l'acquasantiera – con tutta probabilità quella ancora esistente, situata

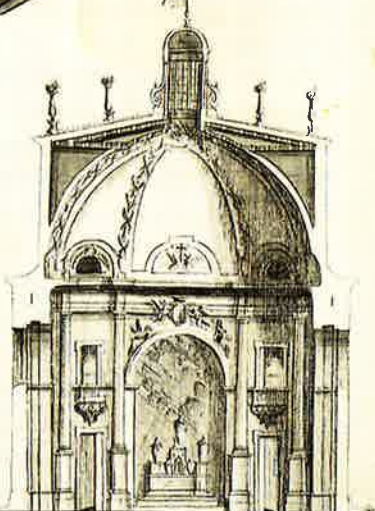
2. *Pianta, prospetto e spaccato della Cappella Manin*, da *“Locco ... de' Nobili ... Co. Manini”*, secolo XVIII; incisione, Udine, Biblioteca Civica, Fondo Manin.

*Pianta della Chiesa degl'Essⁿⁱ NNIII Conti Manini nel' Loco di
Peveriano nel*



Prospetto

Spacinto



ora in uno dei passaggi di raccordo fra chiesa e retrostante sacrestia – rapportabile alla scuola del lapicida lombardo Pilacorte, era considerata decorosa.

Attorno alla chiesa, consacrata nel 1547, non v'erano né cimitero né sepolture. In ciò si ravvisava il retaggio degli antichi dissidi tra i villaggi di Rivolto, Lonca e *Persereano* (l'antico nome di Passariano) e il pievano di Codroipo, che avevano portato nel 1496 i rappresentanti delle tre comunità a Roma per protestare contro il divieto loro imposto di impartire ai moribondi l'Estrema Unzione e ai morti cristiana sepoltura. Ancora nel 1587 il quartese (le decime che si pagavano al prete in cura d'anime) delle tre "ville" era così esiguo che nessun sacerdote voleva accettare l'incarico di pievano, con la conseguente trascuranza della vita religiosa della popolazione: nonostante ripetute petizioni a Venezia queste povere comunità continuarono a restare a lungo senza pastore.

Varie immagini destinate ad invocare l'aiuto divino ornavano i muri esterni di qualche casa del primitivo villaggio, come testimonia l'affresco devozionale datato 1512 (nella cornice inferiore) con una Madonna col Bambino, ieratica e materna ad un tempo, ispirata ai modelli dei maestri tolmezzini più volte replicati nei vari paesi del Friuli. Sostenuto dalla madre, il piccolo Gesù benedicente si erge sul parapetto su cui è appoggiato pure il libro di preghiere che la Vergine, sistemata su un piano arretrato, con un bell'abito verde decorato e avvolta in un ampio mantello rosso, tiene con l'altra mano.

Questo affresco, venuto alla luce durante i lavori di ristrutturazione della barchessa ovest avviati negli anni '60

3. Cappella Manin, Facciata, particolare.



del Novecento, rappresenta una testimonianza modesta ma autentica di un intenso sentimento religioso attraverso il quale i nobili committenti – come attesta lo stemma apposto sulla cornice del lato inferiore – con tutta probabilità intesero esprimere la loro fede (Bergamini 1996) a seguito di uno degli anni più tragici della storia friulana, il fatidico 1511 (tristemente noto per un terremoto devastante e per le lotte tra fazioni rivali culminate nella *zobia grassa*). Il dipinto è stato staccato dal muro originario, l'ala cinquecentesca del palazzo, e ora è ospitato nei locali interni della barchessa di ponente.

I beni della chiesa, come quelli dell'intero villaggio erano passati, nel giro di poche generazioni, tra le proprietà dei Manin, che ben presto cominciarono a sovrintendere ogni attività riguardante il borgo, inserendo in tale contesto anche l'edificio religioso, destinato quest'ultimo ad assumere un aspetto ben più confacente di quello allora percepibile.

Fu Ottaviano Manin (1596-*post* 1640), uomo d'arme e fratello di Lodovico I, il ri-fondatore della dinastia, ad ingiungere ai familiari, nel suo testamento redatto nel 1640, il compito del necessario abbellimento dell'edificio, con interventi riguardanti l'altar maggiore, il campanile e il portale d'ingresso, nonché i convenienti arredi liturgici.

Per il medesimo fine Lodovico I (1597-1659), colui che diede avvio alla costruzione del palazzo di villa, destinò un capitale di duecento ducati. Nella chiesetta del borgo quest'ultimo personaggio ebbe temporanea sepoltura a partire dal 1659, in attesa che le sue spoglie fossero traslate nella nuova cappella da erigersi nel duomo di Udine, come da sua espressa richiesta.

4. Altar maggiore, veduta d'insieme con le tre statue principali e, sullo sfondo, il drappo sorretto dai cherubini, marmo, secoli XVII-XVIII.



Dato il suo scarso rilievo, per un certo periodo la chiesa non fu più oggetto d'attenzione da parte dei visitatori patriarcali. Essa non aveva né obblighi né rendite e si manteneva solo con le elemosine.

La ricognizione del 1674 da parte del Patriarca d'Aquileia, cardinale Giovanni Dolfin, segnalava la modestia dell'edificio, passato sotto la tutela dei Manin. Costoro finalmente nel 1686 – tramite il conte Francesco IV (1621-1693), figlio ed erede primogenito di Lodovico I – inviarono una supplica al Patriarca medesimo: *“Il Nob[il] Huo[mo] S[ignor] Francesco Manino Conte nella sua villa di Persereano di Lonca [...] ove hà la ordinaria sua permanenza nelle solite stagioni, hà deliberato a maggior gloria del Sig. Iddio, ed à comodo egualm[en]te maggiore della sua Casa, e del popolo di quella Villa di mutare la chiesa chiamata di S.Andrea Filiale della Parochiale di Rivolto, in altro luogo prossimo à quello, ove di p[rese]nte si trova, e di fabricare una nova Chiesa più ampia, e più decorosa, come dal disegno, che ripone sotto gli occhi dell'Ecc[ellen]za V[ost]ra. Supplica perciò la somma bontà sua per la necessaria facoltà di poter demolire la p[rese]nte Chiesa, e di poterne edificare una nova; e perchè il sito della detta Chiesa Vecchia intre- rà quasi tutto nella nova Chiesa, quel puoco di sito, che restarà fuori, avrà perciò a restar sempre in qualità di luogo sacro, e segnato con lapidi, che lo indichino à ciascuno per tale, e che non dovrà esser convertito in alcun uso profano [...]”*. Obbedendo a quest'ultima disposizione si sarebbe risolto più tardi anche l'innalzamento della sacrestia.

Il Dolfin giudicò propri la “*recognizione del luogo*” e il disegno presentato, purtroppo non giunto sino a noi.



5.



6.

I lavori trovarono immediato avvio secondo gli intendimenti del conte Francesco, ricostruibili nel registro-spese intitolato *Acquisti sotto Persereano e Fabriche*, ove erano vergate queste sintetiche note: “*Chiesa a disfar la Vechia e far la Nova*”.

Nel rendiconto intitolato *Fabriche fatte da me*, poi, aveva ulteriormente chiarito le sue intenzioni di arricchire la stessa con “*secrete per sentir messa con sopra due Chori, o luogo per tener l’Organo e Musici la Cappella con Cuppola di Piombo, stuccata, e con Statua in piedi sopra le colonne fatta in forma della Salute di Venetia coll’Altare di Marmo di Carrara à statue, e Salizzo di Marmi di colori della Chiesa con statue anco di fuori [...]*”.

5. Statua di S. Andrea apostolo, marmo, fine sec. XVII o inizi XVIII.

6. Statua di S. Luigi-Lodovico, marmo, fine sec. XVII o inizi XVIII.

L'obiettivo di Francesco era quello di arricchire sfarzosamente l'edificio di culto, ispirato palesemente ai modelli lagunari e soprattutto all'ammirato gioiello dell'architettura barocca veneziana, evocata anche attraverso la statua della Vergine, con il bastone di comando quale "*capitana da mar*" e guida della città, trionfante sulla lanterna del tempio poligonale. L'organizzazione della cappella friulana, novella Salute, doveva perciò essere in sintonia con l'assetto raggiunto dal vicino palazzo nel tardo XVII secolo.

Questo sogno – da realizzarsi a spese della Cassa della Primogenitura (ossia il deposito finanziario a disposizione dell'erede primogenito) – continuò a vagheggiare Francesco sino alla morte. Nel testamento del 1691 impegnava il figlio Lodovico II a terminare la chiesa "*[...] se io non l'havessi fornita prima di morire, come spero, et la far salizar di piera viva fregata con tre altari di pietra viva [...], che la proveda di Callici, vesti, paramenti, lampade e così di ogni altra cosa che li potessi Bisognare*".

Il completamento dell'opera, secondo modelli diversi da quelli inizialmente previsti, riprese nei decenni successivi, quando ai figli di Francesco spettò il compito di effettuare quanto era stato auspicato dal genitore.

Nel frattempo vari accadimenti avevano fatto sì che il mecenatismo della casata trovasse corrispondenza nella formazione di un gruppo di operatori (Abbondio Stazio come mastro stuccatore e talvolta pure progettista, Domenico Rossi come architetto e altartista, Giuseppe Torretti come scultore-architetto, alcuni dei quali nel 1710 avevano compiuto un viaggio di studio a Roma per visionare e assimilare le opere più significative del barocco,



7.

7. Angeli reggicero ai lati dell'altar maggiore; marmo, fine sec. XVII o inizi XVIII.



8.

lo stile allora in voga) in grado di interpretare e attuare gli orientamenti artistici dei munifici committenti.

Il luogo da cui aveva preso avvio questo processo era Venezia, il cuore della Repubblica, ove i Manin intendevano approdare stabilmente per affermare la dignità della loro stirpe con l'innalzamento di opere tali da ornare la Serenissima ed affermare nel contempo la loro *pietas* religiosa, seguendo le orme del grande avo Lodovico I.

Così, nel primo Settecento, la chiesa di Persereano, già sede di culto del paese, pur aperta verso il villaggio, stava per essere progressivamente inglobata, fisicamente e funzionalmente, all'edificio patrizio e sottoposta alle sue esigenze rappresentative.

La ricostruzione avviata negli ultimi anni del Seicento comportò presumibilmente anche una rotazione dell'asse ingresso-altar maggiore (il luogo sacro non rispetta infatti l'orientamento tradizionale) per consentire l'estensione delle strutture di un palazzo che si andava ampliando secondo un piano ambizioso a cui tutto doveva rapportarsi.

8. *Angioletti sorreggenti lo stemma Manin; stucco bianco e policromo, secolo XVIII, particolare.*

La gran prova del *proto* Domenico Rossi (1657-1737) nella chiesa di S. Stae a Venezia, coadiuvato da una serie di scultori tra cui emergevano Giuseppe Torretti e Pietro Baratta, aveva reso i Manin consapevoli delle potenzialità del personaggio anche nell'ambito dell'edilizia sacra. Già interpellato dai Manin per l'ampliamento delle strutture di villa (con l'organizzazione della cosiddetta Piazza Quadra, cioè gli archi e le quinte trionfali che proseguono, superata la strada, la corte di palazzo), il Rossi fu verosimilmente coinvolto anche per il disegno della chiesa, in origine staccata dagli ambienti di villa, dato che le barchesse, gli alti portici di raccordo, allora esistenti erano più basse e corte rispetto a quelle attuali.

L'esterno della chiesa venne ad affacciarsi non sulla piazza dominicale ma su uno scenario subalterno, quello delle corti rustiche di levante, che trovavano un loro punto di riferimento nella facciata, classicamente configurata, della cappella.

Fu Antonio Manin (1661-1732), il grande mecenate di opere a carattere religioso glorificanti la casata nel primo Settecento, a sovrintendere la decorazione di chiesa e sacrestia, allestite seguendo un preciso programma, percepibile soprattutto nell'apparato scultoreo. Pur spettando alla "Cassa della Primogenitura" le spese per l'ornamentazione del complesso di *Persereano*, le opere realizzate per l'allestimento dell'appendice religiosa furono sostenute personalmente proprio da questo committente e registrate nel *Giornale* (registro dei pagamenti) di sua spettanza, al contrario degli stucchi, finanziati con i fondi del fratello primogenito Lodovico II. Antonio proseguiva in tal modo il suo particolare mece-

9. *Altar maggiore, Statua della Madonna del Rosario col Bambino in braccio; marmo, fine secolo XVII o inizi XVIII.*





10.

natismo, avviato già presso la chiesa veneziana dei Padri Scalzi e rinsaldato tramite la proficua collaborazione con padre Giuseppe Pozzo, fratello del più celebre Andrea, architetto, pittore e trattatista, appartenente all'ordine dei Gesuiti. Giuseppe, invece, dell'ordine carmelitano, si dedicò principalmente all'architettura e all'altaristica in numerose composizioni, a Venezia e in terraferma.

Il permesso accordato per l'erigenda cappella Manin nel complesso degli Scalzi (1710) e l'impresa del nuovo presbiterio del duomo di Udine (il progetto del Rossi fu definitivamente approvato nel 1714) sancirono l'avvio

10. G. Torretti, *Altare laterale con il miracolo di S. Antonio da Padova*, veduta d'insieme; marmi policromi, sec. XVIII.

11. G. Torretti, *S. Antonio e la mula inginocchiata*, paliotto scolpito, particolare; marmo, secolo XVIII.



di una felice collaborazione che si sarebbe protratta in una serie nutrita di opere a carattere religioso patrocinata dalla casata; il successo dell'impresa udinese aprì la strada per l'ambizioso progetto della chiesa dei Gesuiti a Venezia, la cui ricostruzione prese avvio nel 1714.

La strutturazione e l'allestimento del complesso religioso di Passariano vanno perciò inquadrati in quel fervore costruttivo, anche se non sappiamo l'anno preciso in cui ebbe avvio il rifacimento. Una notizia riportata dallo storico codroipese don Vito Zoratti attesta che la chiesa fu consacrata nel 1708, ma tale data, se riferita al piano edilizio, sembra anticipare troppo la conclusione dei lavori, per non parlare delle ornamentazioni, eseguite molto più tardi.

Nei libri contabili di quegli anni non figura il nome del progettista. Sembrerebbe lecito escludere l'intervento di padre Pozzo (che muore nel 1721), e i riscontri stilistici avvalorano l'attribuzione di questa architettura a carattere sacro, come anticipato, a Domenico Rossi (alcuni elementi compositivi collegano la cappella con l'attività del Rossi per la chiesa dei Cavalieri della Croce a Lubiana, progettata nel 1714 dal prolifico artefice, ideatore pure di S. Gerolamo a Venezia e del duomo di S. Daniele del Friuli).

Oltre che nelle soluzioni architettoniche esiti di notevole livello si osservano soprattutto per quanto riguarda la qualità dell'ornamentazione racchiusa all'interno dell'edificio sacro friulano, così come venne ad essere completata tra secondo e terzo decennio del Settecento, soprattutto quando fu coinvolto nell'operazione lo scultore Giuseppe Torretti (1661-1743), originario di Pagnano d'Asolo (Treviso).

12. G. Torretti, *S. Antonio con l'ostia consacrata*, particolare, marmo, secolo XVIII.





13.

Esterno

L'edificio sacro (a pianta centrale, simile peraltro, come struttura, ad altri oratori gentilizi diffusi nella terraferma veneta e friulana), differisce – per come oggi si presenta all'esterno – dall'aspetto proposto nell'unico documento iconografico settecentesco pervenutoci, l'incisione facente parte della serie dedicata al complesso di Passariano, che riproponeva un modello in certa misura ancora memore del capolavoro

13. G. Torretti, *Altare laterale con la morte di S. Giuseppe*, veduta d'insieme; marmi policromi, sec. XVIII.

14. G. Torretti, *La morte di S. Giuseppe*, paliotto scolpito, particolare; marmo, secolo XVIII.



longheniano, come sarebbe piaciuto a Francesco IV Manin, e di impostazione dichiaratamente tardo-barocca.

Il prospetto effettivamente realizzato è caratterizzato, al centro della fronte principale, da colonne tuscaniche binate su piedestallo reggenti la trabeazione, conclusa dal timpano triangolare, con al suo interno lo stemma in pietra dei Manin. Sulla cornice di coronamento sono state disposte varie statue, realizzate in pietra tenera di Vicenza: sopra la linea di gronda trovano posto le immagini dei Quattro Evangelisti; alla sommità del timpano fu collocata, a figura intera, la Madonna col Bambino e due figure velate, distese, una per parte, sugli spioventi.

Il portale d'entrata, caratterizzato da un arco a tutto sesto con una testa d'angelo nella chiave di volta, è sovrastato da un timpano spezzato; nella nicchia al centro è collocato un robusto Gesù bambino, mentre due donne velate, semidistese, occupano le semiarcate laterali.

Interno della cappella

Nel luminoso vano ottagonale della cappella, scultura ed elementi architettonici e decorativi si fondono: risaltano gli arredi plastici della scuola del maestro stuccatore ticinese Abbondio Stazio (1675-1757) sopra gli archi, le aperture finestrate e le porte, con volti di donne, angeli e putti alati, e ornamentazioni a bassorilievo al di sopra del cornicione. Si nota poi l'elegante



15.

15. Sovraporta del balconcino pensile con ornamentazione a stucco, incorniciante l'occhio di Dio, secolo XVIII.



16.

scansione delle nervature dipinte a toni pastello della cupola, forata all'imposta da varie finestre ellissoidali che illuminano il vano.

L'interno è scandito da quattro grandi archi, delimitati da semicolonne tuscaniche, per focalizzare l'attenzione su ingresso, presbiterio e i due altari laterali.

Fondamentale è il ruolo assunto dai tre altari marmorei, quello centrale e i due laterali, inscritti entro cornici arricchite da festoni in marmo, il cui tema conduttore rimanda alla Vergine e ai santi più venerati dai nobili committenti, collegandosi significativamente alle ornamentazioni della sacrestia.

L'altar maggiore di Passariano è caratterizzato dall'elevarsi, sopra la mensa, di tre statue: la Madonna col Bambino al centro tra i Santi Andrea apostolo,

16. *Angeli in volo reggenti le croce*, ornamentazione in stucco nell'arco della controfacciata, secolo XVIII.

titolare della chiesa, rappresentato mentre porta la croce dietro le spalle secondo l'iconografia consueta, diffusa specialmente in età barocca, e Luigi-Lodovico, omonimo dei primogeniti di casa Manin ed evidente omaggio al ri-fondatore della dinastia, Lodovico I.

Sant'Andrea, già discepolo di Giovanni Battista, era fratello maggiore di Pietro, cui comunicò per primo la scoperta del Messia. Furono chiamati entrambi da Gesù sulle rive del lago di Betsaida, in Galilea, per diventare "pescatori di uomini". Andrea fu martirizzato a Patrasso, città greca dell'Acaia, legato ad una croce di forma cosiddetta latina ma decussata, cioè a X, poi detta, appunto, di Sant'Andrea, in conseguenza di una decisione effettuata proprio dall'apostolo in quanto non riteneva ammissibile eguagliare il Maestro pur nell'analogo tipo di martirio.

San Luigi, invece, è il re di Francia Luigi IX, vissuto nel XII secolo: animato da profonda religiosità e con notevoli doti politico-militari, fu a capo di una crociata contro i musulmani. Nella statua di Passariano la stola regale d'ermellino indossata dalla nobile figura copre il saio, trattenuto in vita da un cordone dal quale scende la corona del rosario. Sulla veste si intravede la croce dell'ordine gerosolimitano di Malta, ordine cavalleresco tra i più nobili e antichi, a carattere militar-religioso e ospitaliero, assai diffuso dal XII secolo sia in Europa che in Palestina.

Nella scelta di un esponente dell'iconografia cristiana da affiancare a S. Andrea fu individuato in un unico santo sia un modello religioso di ascendenza patrizia, il cui culto a carattere nazionale era stato



17.

17. Scuola del Pilacorte,
Acqueasantiera lapidea,
secolo XVI.



18.

rilanciato sotto la monarchia assolutista del Re Sole, sia il richiamo a Venezia, impegnata nell'estenuante guerra nel Mediterraneo orientale, cui Lodovico I aveva contribuito con generoso finanziamento (ottenendo, di fatto, l'ingresso nel Libro d'Oro della nobiltà veneziana nel 1651).

La parete di fondo oltre l'altare è occupata da un ampio drappo, retto da otto putti alati, e realizzato con marmi policromi, ove vari cherubini fanno capolino tra le nuvole. All'apice si osserva una corona gemmata, sempre scolpita. Sotto ad essa, entro una cornice dorata mistilinea campeggia la dicitura, anch'essa dorata su fondo nero, ALTARE PRIVIL QUOTID PERPET.

Due angeli reggicero, possenti e dall'espressione concentrata, posti su mensole ornano ai lati il vano absidale; sopra ad essi si scorgono, una per parte, delle finestre a grata con cornice a *rocaille*, a servizio dei due vani (le *secrete* di cui parlava Francesco IV) attraverso i quali i rappresentanti della casata potevano assistere, non visti, alle funzioni religiose.

Sull'arco trionfale che precede l'abside si stagliano

18. Antependio in lino, tessuto e ricamato, secolo XVIII.

due angeli sui pennacchi e, alla sommità, due putti reggenti lo stemma araldico dei Manin (con, alternati, due leoni e due dragoni), il tutto modellato nello stucco.

L'altar maggiore della chiesa non viene nominato dalle fonti documentarie come opera del Torretti, cui viceversa spetta la Gloria (1722), ossia il drappo sul fondale, memore degli esempi berniniani in Vaticano (anche i putti che volteggiano fra i tendaggi rimandano alla scultura romana di fine '600).

Le altre sculture dell'altare, ritenute verosimilmente precedenti (e comunque stilisticamente estranee ai modi torrettiani), vedono gli specialisti divisi nell'attribuzione: lo studioso austriaco Hans Tietze, all'inizio del Novecento, aveva proposto il nome di Pietro Baratta per S. Andrea, in tempi recenti Goi più convincentemente aveva suggerito Orazio Marinali (peraltro clamorosamente allontanato dal cantiere della chiesa veneziana degli Scalzi nel 1704). Ancora, per i santi Andrea e Luigi-Lodovico è stato avanzato il riscontro con l'opera di Heinrich Meyring (più noto in queste terre come Enrico Merengo). Fu proprio il Meyring ad essere scelto nel primo Settecento per gli interventi agli Scalzi dopo l'esclusione del Marinali: ciò consente di ipotizzare che sia stato interpellato anche per analoghe realizzazioni patrocinate dai medesimi committenti.

Studi recenti (De Vincenti) hanno tuttavia assegnato a Marino GropPELLI il gruppo delle figure dell'altar maggiore, ma è pure rispuntato il nome del Torretti per il S. Lodovico. Come si può arguire, la questione attributiva rimane al momento ancora aperta.

19. *Veduta generale della sacrestia*, con l'altare del Crocifisso a destra e quello della Vergine del Carmelo in fondo.



Le volontà testamentarie di Francesco IV riportate in apertura (la prevista "*Statua in piedi sopra le colonne fatta in forma della Salute di Venetia coll'Altare di Marmo di Carrara à statue*") devono aver verosimilmente influenzato la realizzazione della figura più importante che si erge al centro della struttura, in parte debitrice all'iconografia del gran tempio votivo seicentesco lagunare e del suo celebre altar maggiore, opera del fiammingo Josse (Giusto) Le Court.

A Passariano il fulcro diviene la Vergine con il Rosario in una mano, volta di lato, verso una delle finestrelle coperte dalle grate, mentre con l'altra sorregge il Figlio benedicente: è caratterizzata dalla posa nobile e dai lineamenti severi (lontani dalla vena intimista del Torretti), richiamanti piuttosto il Meyring, allievo del ricordato Le Court, grande protagonista della statuaria barocca veneziana ed autore assai apprezzato dai Manin. A quest'ambito stilistico andrebbe dunque assegnata questa figura.

Si osservino ora i due altari laterali, caratterizzati da due imponenti cornici marmoree siglate in basso mediante ricche volute.

L'altare posto a est raffigura un miracolo compiuto da S. Antonio da Padova, omonimo del mecenate Antonio Manin e dell'altro avo illustre della famiglia, il cinquecentesco promotore del borgo di Passariano. Si ricorda che un'altra statua raffigurante S. Antonio, proprio in quegli anni, venne commissionata al Torretti per l'altare già di S. Barbara nella chiesa annessa al convento domenicano di S. Pietro Martire a Udine, altro luogo di sepoltura privilegiato della casata (qui

20. G. Torretti, *Altare del Crocefisso*, marmo, secolo XVIII, veduta generale.







si conserva ancora la lastra tombale di Nicolò Manin, illustre esponente della famiglia nel XIV secolo).

L'episodio della vita di S. Antonio riportato a Passariano rappresenta la mula che s'inchina dinanzi all'Ostia consacrata, sulla base dell'illustre precedente del famoso bassorilievo bronzeo dello scultore fiorentino quattrocentesco Donatello alla Basilica del Santo a Padova. Nell'esemplare di Passariano l'episodio (la mula, tenuta a digiuno per tre giorni, messa alla prova dopo la sfida lanciata dal suo padrone miscredente, invece di divorare il fieno che le viene posto innanzi, si inginocchia davanti all'ostia consacrata tenuta in mano da Antonio, cosicché il padrone dell'animale si converte all'istante) viene tuttavia riletto in forme aggiornate alla cultura del tempo, con i numerosi personaggi presenti abbigliati con abiti settecenteschi e inseriti in un contesto cittadino (l'evento descritto ebbe luogo a Rimini, qui rivisitata in maniera fantasiosa), con un gusto narrativo declinato entro inquadrature spaziali rese con grande sapienza prospettica.

Sul lato opposto a quest'altare, sempre entro robusta cornice mistilinea profilata in marmo giallo, è illustrato un episodio relativo alla Sacra Famiglia, cioè la Morte di S. Giuseppe, sposo di Maria e padre putativo di Gesù: costoro e svariati angeli, al capezzale di Giuseppe e in volo nel cielo, piangono la sua dipartita; il soggetto trova un suo rimando iconografico nella pala dipinta sull'altare che fiancheggia l'abside nella chiesa veneziana dei Gesuiti (forse si tratta di un omaggio ai padri, e in genere agli avi di Casa Manin).



22.

21. Nella pagina precedente: *Cappella Manin, Interno, Veduta generale.*

22. G. Torretti, *Altare del Crocefisso*, particolare del *Cristo in croce*, marmo, secolo XVIII.

Completano questi due altari l'elegante motivo delle volute a *rocaille*, i putti reggi-corona della parte sommitale e il drappo retto da cherubini, richiamante la soluzione adottata nell'altar maggiore, il tutto con soluzioni marmoree policrome che contrastano con il marmo bianco riservato agli episodi raffigurati.

Tra gli altari laterali e quello principale si inseriscono due piccole pareti sovrastate da un paramento decorativo a stucco che imita vasi di fiori e frutta che ricadono a festoni; entro l'incorniciatura ovale si stagliano, sul fondo dorato, da una parte la colomba dello Spirito Santo, dall'altra l'Occhio di Dio entro il triangolo. Particolarmente elaborate sono le aperture superiori, in forma di balconate con balaustra mistilinea.

Curato è pure il rivestimento a tarsie marmoree del pavimento (il *salizo* ricordato nei documenti): una figura a stella entro un cerchio decora la parte centrale, l'ornamentazione prosegue a raggiera con un motivo a girali fitomorfi.

Nella chiesa – ove l'ornamentazione scultorea partecipa organicamente della composizione architettonica, complessa e armonica – probabilmente il Torretti, dovendo confrontarsi, specie nell'altar maggiore, con elementi in parte preesistenti, si è assunto il compito di coordinare il suo intervento al fine di proporre una più convincente unità compositiva. Al tutto tondo dell'altar maggiore ha contrapposto i pannelli a bassorilievo delle parti laterali. È stato però in grado, al contempo, di differenziare il suo procedimento, offrendo pale scolpite che competono con la pittura, e unificarlo tramite la decorazione risentita della cornice che contorna gli

stessi pannelli e con la ripresa del motivo del drappo. Questo proposito è ribadito anche dall'uso dello stucco che, seppure in forme più lievi, movimentata le varie zone di raccordo. Il gioco coloristico di marmi, stucchi e tarsie del pavimento sottolinea questa intenzione di unitarietà nella specificità dei singoli apporti.

Dal punto di vista cronologico, la decorazione scultorea interna di chiesa e sacrestia prese avvio nel 1719 e trovò completamente nel 1725. I pagamenti al Torretti sono documentati da una serie di polizze e ricevute autografe che risalgono al periodo 1720-24.

Per conto del Torretti nel 1722 giunse a Passariano un apposito tagliapietra a mettere in opera i cherubini che sostengono la corona del tabernacolo e il panno giallo dietro l'altare, nonché a rifinire gli altri due altari laterali in pietra di Rovigno. Ancora nel 1723 veniva versato un acconto per i bassorilievi degli altari laterali della chiesa (Transito di S. Giuseppe e Miracolo di S. Antonio), compiuti nella primavera successiva, e nel '24 vengono registrati altri pagamenti per le opere della sagrestia (la Madonna e le anime del Purgatorio, l'Immacolata Concezione e la Vergine dei Sette Dolori) e i basamenti degli altari di prospettiva. Il Torretti inviò pure i materiali per le "lapidi scritte" della sacrestia. Fu in tale occasione presente a Passariano, per alcuni giorni, il nipote dello scultore, Iseppo o Giuseppe Bernardi-Torretti (che affiancò lo zio dopo la morte del figlio ed erede Giovanni Antonio, nel 1712), verosimilmente delegato dall'illustre parente a montare sul posto le opere di fatto eseguite nella bottega veneziana.



23.

23. F. Fontebasso,
*La Tentazione di Eva da
parte del Serpente*, dipinto
su anta di armadio pensile,
secolo XVIII.

24. F. Fontebasso,
*La Tentazione di Eva
da parte del Serpente*,
particolare, secolo XVIII.



Il vano della sacrestia

Ai lati del presbiterio due porte immettono nella sacrestia retrostante: il deambulatorio di sinistra è fiancheggiato da una serie di lapidi che ricordano i rappresentanti della famiglia Manin (Carlo Manin, Silvia Beretta, Giuseppina Manin, Giovanna Comaschi) inunmati entro il sacello, tra cui l'ultimo discendente diretto, il conte Giovanni, scomparso nel 1997.

Si scorgono inoltre la pregevole acquasantiera cinquecentesca del Pilacorte e un paliotto (*antependium*) che ornava originariamente l'altar maggiore, in tela di lino ricamata a piccole perle policrome in vetro con motivi che compongono una grande M al centro. Esso è stato ritrovato nel sottotetto della chiesa di Passariano nel 1998 ed è stato subito restaurato, insieme alla cornice lignea, intagliata dipinta e argentata, che lo conteneva.

Il corridoio gemello ospita varie epigrafi relative ad altri defunti della casata.

La sacrestia funge da collegamento fra l'ambiente sacro e il retrostante nucleo dominicale. Il vano rettangolare è ornato da un pavimento a marmi bicolori secondo un motivo ripetuto a cuspidi: astratta evocazione delle onde marine.

In questo vano la forza degli apparati plastici assume carattere autonomo. L'intervento dello scultore Torretti è, in tale sede, per forza di cose più compatto e libero, anche se condizionato dall'esiguo spazio a disposizione.

La qualità dell'ornamentazione tocca il suo apice in questo vano, espressamente destinato – in origine – ai nobili committenti senza deliberata condivisione con il



25.

25. Lavabo a muro lapideo con primitivo stemma Manin alla sommità, secolo XVI.



26.

volgo, per l'approfondirsi della ricerca del Torretti che supera brillantemente le limitazioni di un vano di raccordo tra spazio pubblico e parte dominicale.

Gli episodi plastico-pittorici si sviluppano in motivata sequenza e proprio le prospettive contribuiscono a focalizzare i fatti illustranti la storia della Redenzione e della mediazione di Maria, la cui opera ausiliatrice è fra i temi più cari ai committenti (Goi).

Lo scultore asolano ha elaborato una serie di quattro altari, di cui quello del Crocefisso (1722) è il primo in ordine cronologico e il più prezioso in virtù dell'ornamentazione architettonica nonché per il corredo di pietre dure che un tempo lo distingueva (la cui perdita è stata associata alle spoliazioni perpetrate dalle truppe

26. Sacrestia, Parete di collegamento con la chiesa con i due altari a stacciato a sinistra; l'altare della Madonna invocata dalle anime del Purgatorio a destra.

francesi nel 1797, quando la villa divenne il quartier generale di Napoleone Bonaparte, ma che forse si sono protratte anche in seguito, durante le occupazioni militari che interessarono a ripetizione il complesso nel XIX e XX secolo).

Situata sul lato occidentale, l'elaborata struttura a mensole è fiancheggiata da due dipinti a monocromo, quali ante di monumentali armadi lignei pensili, realizzati dal pittore veneziano Francesco Fontebasso (1707-1769).

La figura marmorea di Cristo in croce è inserita in un altare stretto e alto, che si conclude alla sommità con un fastigio a timpano spezzato, su cui poggiano due angeli dalle ali spiegate, fuori scala rispetto a Gesù, semi-distesi e con lo sguardo addolorato rivolto in basso, mentre reggono gli strumenti della Passione. Suntuosamente tardo-barocco, l'altare, grazie all'espandersi delle volute a triplice ordine, suggerisce una colata plastica, con rientranze e sinuose sporgenze.

L'altare è fiancheggiato da una serie di tabelle vocative, allineate verticalmente e simmetricamente sotto alle alte finestre laterali: su di esse si leggono le frasi evangeliche che evocano i momenti salienti della Passione, in una sequenza che si conclude a terra, da entrambi i lati, mediante una sorta di tavolino quadrato in marmo, retto da un elaborato pilastro, su cui s'innalza, sostenuta da un motivo fitomorfo, una mensolina reggente una sfera in marmo giallo.

Quanto al Crocifisso, il corpo di Gesù, dalle proporzioni armoniche e stilisticamente raffinato, appare esile e minuto in rapporto alle dimensioni della pala che lo



27.

27. Ritratto di Francesco Manin, vescovo di Cittanova d'Istria, olio su tela, secolo XVII.

28. G. Torretti, *Paliotto scolpito con scene relative all'Immacolata Concezione*, marmo, secolo XVIII.



ospita. Nondimeno, quasi una perla entro un'elaborata conchiglia, emana un forte pathos. La figura, levigata e quasi translucida, è quella di Cristo "patiens" (sofferente), fulcro di tutta la rappresentazione: la muscolatura è tesa, il volto inclinato verso destra. Sono l'eleganza formale e il nitore a caratterizzare quest'opera, che raggiunge la severa euritmia distintiva degli esiti maturi del Torretti: la struttura architettonica di riferimento, una "macchina" teatrale tanto elaborata, è tutta al servizio della composta figura che – nella sua metafisica sobrietà – spinge alla meditazione sul sacrificio di Gesù (rafforzata dall'accostamento alla parola scritta).

Le *grisailles* che fiancheggiano il Crocifisso sono state eseguite dal pittore Fontebasso su commissione di Nicolò Manin dopo la morte del fratello Antonio (1732), che aveva speso gran parte della sua esistenza a trasformare diversi luoghi sacri in templi di pubblica devozione, come testimoniava la chiesa di villa, "*che merita piuttosto il nome di venerabile Santuario, che di privata Capella*", per riprendere le parole usate dal conte Daniele Florio nell'orazione funebre in suffragio del Manin tenutasi nel duomo di Udine.

I due pannelli con la Tentazione di Eva da parte del serpente e il Peccato dei progenitori, antecedente tematico della salvezza operata da Cristo con l'intercessione di Maria, simulano il rilievo, in linea con la predilezione dei Manin per la scultura. Pur utilizzando in questo caso l'artificio pittorico, esse si collegano coerentemente alle opere già eseguite dal maestro Torretti. Se ne distaccano tuttavia nel risentito chiaroscuro che distingue queste realizzazioni e accentua, per converso, la luminosità delle

29, G. Torretti, *Altare della Madonna Addolorata*, veduta d'insieme del paliotto a rilievo, marmo, secolo XVIII.





30.

levigate realizzazioni dello scultore. Il procedimento pittorico del Fontebasso, già allievo di Sebastiano Ricci, si risolve in modo opposto a quello scelto alcuni anni prima, a Udine, in palazzo Patriarcale, da Giovan Battista Tiepolo (1727-29) con la sua svolta "chiarista".

Potrebbe risalire alla prima chiesa del borgo, in ordine di tempo (ossia il disadorno sacello menzionato in apertura), il lavabo a muro scolpito rozzamente ma monumentale nella sua architettura, quasi in foggia di arco trionfale, alla cui sommità si riconosce il primitivo stemma dei Manin, diviso verticalmente in due parti, con quella di destra ulteriormente inquartata. Con ogni probabilità è il segno più remoto della *pietas* religiosa e del misurato mecenatismo iniziale della famiglia, destinato ad ornare quella che sarebbe poi divenuta la cappella gentilizia del palazzo settecentesco.

Di fronte a questa parete così "animata" si dispongono simmetricamente due altari a bassorilievo, ancora del Torretti, inframmezzati da un elemento di raccordo

30. G. Torretti, *Bassorilievo illusionistico con scena prospettica*, particolare, marmi policromi, secolo XVIII.

31. G. Torretti, *Altare della Madonna del Carmelo tra angeli in volo e le anime del Purgatorio sottostanti*, gruppo scultoreo in marmi policromi, secolo XVIII.



su cui si può ammirare il ritratto di un importante rappresentante di Casa Manin, l'ecclesiastico Francesco, che resse la diocesi di Cittanova d'Istria nel primo Seicento, effigiato in un ritratto (1616) che illustra il presule settantacinquenne.

Una delle due pale marmoree menzionate raffigura, in lieve e medio aggetto, l'Immacolata Concezione, a destra, che si eleva sulla falce di luna e schiaccia il serpente, simbolo del Male; a ciò si raccorda, in basso a sinistra, la fosca rappresentazione dei diavoli dell'Inferno, ma una delle catene che tenevano avvinti i peccatori si spezza e un'anima si eleva, folgorata dalla luce che l'Immacolata emana, simbolo della Salvezza Divina concessa all'umanità sofferente.

La lettura dell'immagine procede dunque dall'alto a sinistra, con la cacciata dal giardino dell'Eden (evocato dalle mura che rinserrano il luogo ove furono originariamente ospitati, dopo la Creazione, Adamo ed Eva), le pene inflitte al genere umano (le figure in travaglio) in vita e dopo la morte (l'Inferno), che però vengono redente dall'intercessione di Maria e dal sacrificio di Cristo (la Croce), mentre in alto si eleva Dio Padre con la colomba dello Spirito Santo. Maria salvatrice, pertanto, purifica dal peccato originale attuato dai progenitori coloro che a lei si rivolgono.

Procedendo verso la parete cui è addossata la Madonna del Carmelo si osserva la pala che fa *pendant* all'altro rilievo. Essa, risolta con simile soluzione plastica, rappresenta la Madonna Addolorata, circondata da angeli che rivolgono verso di Lei delle spade (simbolo dei Sette Dolori); Ella intercede in favore dei fedeli

32. G. Torretti, *La Madonna con il Bambino*, particolare dell'Altare del Carmelo, marmo, secolo XVIII.





33.

presso Dio, posto sulla sommità e armato di fulmine; a Cristo invece altri angioletti mostrano i simboli della Passione (calice, corona di spine, croce).

I due pannelli, ricchi di soluzioni narrative e plastiche, sono inseriti entro due altari illusionistici, che fingono, mediante l'artificio prospettico, una profondità non presente nel ridotto vano a disposizione, sul tipo di quelle eseguite dai maestri dell'arte pittorica fin dal Rinascimento e poi tradotta con sorprendente efficacia nella versione tridimensionale ad opera del Bramante quale ornamentazione del coro milanese tardo-quattrocentesco della chiesa di S. Maria presso S. Satiro. Torretti ripercorre a ritroso la storia del rilievo rinascimental-manierista, pur senza allontanarsi dai riscontri lagunari, in una sintesi sorprendente di motivi

33. G. Torretti, *Altare della Madonna del Carmelo*, particolare del basamento con le anime del Purgatorio, marmo, secolo XVIII.



34.

e di forme tradizionali (rispondendo a suo modo alle istanze collezionistiche dei committenti).

La parte superiore di questi altari simula un'architettura a padiglione che termina con una volta a botte dai cassettoni in forte scorcio: sotto l'arcata di fondo si dispongono putti alati festanti sorreggenti un drappo che si svolge a nastro.

Le mensole rilevate in modo quasi disegnativo nella parte del basamento collegano stilisticamente i due bassorilievi che simulano delle quinte teatrali, rese a "stiacciato", alle emergenze dell'altare del Cristo e anche al partito ornamentale a *rocaille* degli altari laterali della chiesa. L'esito dei sorprendenti riquadri prospettici – scenari austeri e silenziosi, privi di figure – aprirà la strada alle successive decorazioni scultoree dello stesso artista per la cappella Manin di Udine.

Sul lato che dà verso la piazza, a meridione, il ciclo narrativo della devozione a Maria ausiliatrice si conclude con il gruppo plastico, elaborato e mosso, ancora una volta eseguito dal Torretti, entro un'incorniciatura

34. G. Torretti, *Altare della Madonna del Carmelo, Anima del Purgatorio*, particolare; marmo, secolo XVIII.



35.

robusta e movimentata ad un tempo, della Madonna del Carmelo con il Bambino.

Alla Vergine, circondata da angeli in volo, elegantemente sospesi, si appellano le sottostanti anime del Purgatorio, a formare uno zoccolo elaborato e insolito. La rappresentazione del dolore misto all'umanissima energia delle figure che si divincolano fra le fiamme, risolte con una gamma espressiva stupefacente (dalla disperazione dei personaggi disposti alla base fino alla

35. G. Dalmata, *Il cardinale Pietro Barbo poi papa Paolo II*, altorilievo marmoreo, secolo XVI.

speranza che anima coloro che riescono a protendersi e a intravedere la Madonna che si erge su un sostegno, formato dall'intrecciarsi di motivi fitomorfi e dalle ali e teste dei cherubini, in una posa dinamica, mentre regge e guarda con tenerezza il Bambino sorridente) e soluzioni tecniche di altissima qualità, è senz'altro tra le composizioni scultoree più riuscite e toccanti dell'intero complesso. Il virtuosismo con cui sono resi i volti dei dolenti e i dettagli anatomici di coloro che sono destinati al Purgatorio (come ad esempio la schiena e le braccia vigorose della figura vista di spalle) dimostrano la perizia dell'autore e la sua partecipazione emotiva al dramma vissuto dall'umanità destinata all'espiazione.

La disposizione d'insieme, vagamente piramidale, è inserita entro l'aggetto di due colonne che sorreggono l'architrave spezzato, che rammemora per certi versi quello della facciata veneziana dei Gesuiti, eseguita di lì a poco, nel 1729. Al di sopra della Madonna si apre una finestra ellissoidale da cui entra la luce, simbolo della presenza divina.

Il ciclo scultoreo della sagrestia di Passariano, che pure ha goduto in passato di minor "visibilità" rispetto ad altri lavori torrettiani per il suo carattere semi-privato, esibisce una compiutezza tale da competere con i cicli maggiori realizzati fino a quel tempo e raggiunge l'unitarietà distintiva del complesso della cappella annessa al palazzo Manin di Udine, l'ultima opera commissionata dal conte Antonio prima della sua scomparsa nel 1732.

L'ultima parete del sacello è quella che fronteggia l'altare della Madonna del Carmelo. Sopra la porta che

conduce alle strutture residenziali del palazzo è incastonato un altorilievo eseguito in età rinascimentale da Giovanni Dalmata (1440-1509), raffigurante, di profilo e benedicente, il cardinale veneziano Pietro Barbo, poi papa Paolo II, esperto di numismatica classica ed epigrafia (alla base del rilievo si legge l'iscrizione: PETRUS BARBUS VENETUS/ PRAESUL VINCENTINUS CAR/ S. MARCI DEIN PAULUS II PONT MAX).

Già abate di Sesto al Reghena, costui cercò di fronteggiare l'assalto dei turchi in Friuli nel secondo Quattrocento, tentando invano un'alleanza con l'albanese Scanderberg. La preziosa effigie – non sappiamo in che epoca pervenuta a Villa Manin – è ospitata entro una raffinata cornice contraddistinta da classici motivi a candelabre, cioè con motivi ornamentali – di carattere vegetale e non solo – “all'antica”, che contraddistinguono le paraste laterali. Tali decorazioni verticali di tipo fitomorfo nel periodo paleocristiano si legarono simbolicamente al fiore dell'agave, generato una sola volta nella vita della pianta che poi muore, e quindi al sacrificio di Cristo. Nell'architettura rinascimentale il motivo classico della “candelabra” ritornò in auge e fu largamente usato su pilastri, volte e pareti. A tale utilizzo si deve perciò collegare la ricca incorniciatura del pregevole manufatto.

A fianco del rilievo citato sono state disposte due effigi devozionali entro elaborata cornice: le due tele, dipinte ad olio, oggi in cattivo stato di conservazione, risalgono alla fine del XVII secolo e rappresentano una S. Antonio da Padova e l'altra S. Francesco (probabilmente per la particolare devozione del suo omonimo



36.

36. Cornice lignea con tela dipinta raffigurante S. Nicola, secolo XVII.

Francesco IV Manin, a celebrare i due esponenti più venerati dell'ordine francescano). Ad esse corrisponde però un'altra coppia di dipinti, raffiguranti S. Nicola e, con tutta probabilità, S. Bernardo di Chiaravalle (con l'abito chiaro dei cistercensi, la mitria e il pastorale, emblema degli abati): da ciò si potrebbe presumere l'intento di collegare ai tre personaggi ricordati – ad esclusione di Lodovico II, cui spettava il compito di dare continuità alla stirpe – i tre figli cadetti di Francesco IV, che si votarono all'esistenza religiosa.

Teche moderne ospitano infine parte del ricco corredo liturgico originario (in prevalenza risalente ai secoli XVIII e XIX) della cappella gentilizia, composto da calici e patene, servizi di ampolline, da un *Missale Romanum* del XVIII secolo (stampato a Venezia nel 1774) con legatura in argento sbalzato e cesellato, croci astili, reliquiari, ostensori, cartegloria, pissidi, paramenti vari, realizzati in gran parte a spese dei Manin per arricchire la dotazione di una chiesa di modeste dimensioni ma di grande significato.

Al termine di questa ricognizione si comprende che l'effetto d'insieme ricercato nella sacrestia è simile a quello delle “camere di meraviglie”, una specie di museo di rarità e preziosità che ben s'accosta al carattere privato di questo luogo, destinato ad una scelta frequentazione di persone in grado di apprezzare e render ragione del risultato perseguito.

Questo era l'obiettivo delle descrizioni più conosciute, come quella del conte Fabio Beretta, edita nel 1753: “[...] Vaghiissima è di questa [chiesa] tanto l'interna, quanto l'esterna struttura, e copiosissimi sono gli ornamenti



37.

37. Cornice lignea con tela dipinta raffigurante S. Antonio da Padova, secolo XVII.

d'argenti, pitture, e sculture de' più celebri autori. Uguale alla Chiesa è la sontuosità della Sagristia; anzi si può dire che in parte la supera, per un nobilissimo Altare, e per altri lavori tutti impreziositi d'agate, e camei, corniole, ametisti, e altre pietre di valore [...]”.

L'elaborazione proposta dal Torretti sembra riaganciarsi – secondo le intenzioni dei committenti – alle origini fiorentine del casato, quasi si trattasse di una modesta riproposizione della Cappella dei Principi in S. Lorenzo (il progetto del mausoleo fiorentino della dinastia medicea fu redatto all'inizio del XVII secolo) nella “dimora d'unione”, differenziata così dalle scelte ornamentali effettuate nelle chiese veneziane o nel Duomo di Udine.

Sacrestia-reliquiario, *pantheon* delle glorie Manin, quest'ambiente è un omaggio a figure insigni evocate direttamente, come il vescovo Francesco, o indirettamente (Lodovico I nel S. Lodovico della chiesa, e nel S. Antonio l'omonimo cinquecentesco, ossia colui che aveva acquisito la Gastaldia di Sedegliano, cui faceva capo Passariano, a memento dei rappresentanti allora attivi, i fratelli Lodovico II e Antonio, figli di Francesco IV): il risultato oltrepassa i consueti esempi allora in auge. Ciò pare non disgiunto dall'amore per il collezionismo che in quei decenni animava i Manin, specie nella formazione della raccolta antiquaria nel palazzo veneziano di S. Salvador presso il ponte di Rialto.

Tale propensione veniva così trasferita alla “villa d'unione”, ove moderno e antico erano i due poli attraverso i quali oscillava il loro gusto, l'urgenza ad essere aggiornati e cosmopoliti nel gusto, ma con forti

radici in due mondi: il centro-Italia (Roma e la Toscana natia) e Venezia, la patria, dimostratasi dopo il Friuli "*melior nutrix quam [...] Florentia mater*", come ribadiva un'iscrizione un tempo inserita nel palazzo udinese della casata in Contrada Savorganana.

All'incirca in quell'epoca (prima metà del Settecento) veniva riscritta, da parte di Romanello Manin, la storia di famiglia e celebrato il casato al fine di rispondere indirettamente alle accuse di chi aveva osato screditare una famiglia d'origine cittadina e di nobiltà relativamente recente.

Il puntiglio con cui si riordinavano notizie e avvenimenti, a ribadire la continuità storica delle scelte compiute, portava a precise scelte di valorizzazione mecenastica, ambito nel quale l'operato dello scultore Torretti si distinse con le opere sue più interessanti, per versatilità e sensibilità, sino ad approdare ad esiti originali che preludono al successivo gusto neoclassico.

Con la visita di questa seconda e fondamentale parte del complesso si conclude il percorso a tema religioso e il visitatore dalla porta della sacrestia può direttamente accedere, raggiunti gli alti porticati delle barchesse, alla dimora gentilizia che tutto compendia e definisce.

Francesca Venuto

Deputazione di Storia Patria per il Friuli

Si ringraziano l'Azienda Speciale Villa Manin, il Centro Regione di Catalogazione e Restauro di Villa Manin e Don Aniceto Molinaro.

Bibliografia essenziale

Fonti d'archivio

Archivio Arcivescovile di Udine, Visite Pastorali, 1603, 14/33; Archivio di Stato di Udine (poi ASU), Archivio Manin, b.262; *Testamento del nobil homo Lodovico Manin fù di Bernardin del giorno 29 dicembre 1658, pubblicato li 29 novembre 1659* (Atti del notaio di Udine Fabrizio Tomà, 1659), Biblioteca Civica di Udine, Ms Manin 1565; ASU, Archivio Manin, Sp.11, *Acquisti sotto Perseriano e Fabriche - Trassunto Acquisti e Fabriche*; ASU, Archivio Manin, Sp.2 ex b.202, *Fabriche di Persereano; Giornale di spese fatte dalla famiglia Manin per diverse Chiese...*, Biblioteca Civica di Udine, poi BCU, Fondo Manin, ms 1547, Manin 35; Per le ricevute autografe del Torretti concernenti le opere della chiesa e della sagrestia: ASU, Archivio Manin, Sp. 2 ex b.177; *Giornale delle spese...* citato (BCU Arch. Manin 1547) e il *Libro di casa del conte Nicolò Manin* (ASU Manin b. 514).

Fonti a stampa

D. FLORIO, *Orazione funebre per Antonio Manin*, Udine 1732; F. BERETTA, *La Patria del Friuli descritta ed illustrata*, Venezia 1753; V. JOPPI, *Contributo quarto e ultimo dell'arte in Friuli*, Venezia 1887, p. 20; R. LOVERA, *Ville italiane: il Palazzo Manin a Passariano*, in "Emporium", VIII (1901), pp. 306-319; H. TIETZE, *Udine im achtzehnten Jahrhundert I. Architektur und Skulptur*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst" 53, N.F. 29 (1918), p. 250; C. GRASSI, *La villa Manin di Passariano*, Udine 1961; V. ZORATTI, *Codroipo - Ricordi storici*, vol. II, Codroipo 1967, p. 249; A. RIZZI, *La*

villa Manin di Passariano, Udine 1971; G. BERGAMINI, *Arte*, in G. BARBINA, E. BARTOLINI, G. BERGAMINI, C.C. DESINAN, G. FRAU, G.C. MENIS, V. ZORATTI, *Codroipo*, 1981, pp. 43-62; F. VENUTO, *La vicenda edilizia del complesso di Passariano*, in "Arte in Friuli - Arte a Trieste", 7, 1984, pp.53-74; G. BERGAMINI, *Intagliatori carnici e lapicidi lombardi per il primato della scultura, in 1886-1986. Cent'anni con la nostra gente*, Udine 1986, pp.149-150; M. FRANK, *Giuseppe Torretti al servizio dei Manin tra Friuli e Venezia*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", vol. LXVI, 1986, pp.168-169; P. GOI, *Il Sei e il Settecento*, in G. BERGAMINI, P. GOI, G. PAVANELLO, G. BRUSSICH, *La scultura in Friuli II. Dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di P. Goi, Pordenone 1988, pp.133-271; G. MARCHETTA, *Il pievano sta a Venezia. Società e religione nella Codroipo del 1500*, a cura di F. Marchetta, Arti Grafiche Friulane, Udine 1989; M. FRANK, *Orgoglio gentilizio e coscienza delle trasformazioni: le residenze dei Manin in Passariano e Udine*, in *Fortificazioni e dimore nel Friuli centrale attraverso i secoli*, in "Studi e ricerche" - Bollettino dell'Istituto italiano dei Castelli. Sezione Friuli-Venezia Giulia, 9, 1990, pp.111-131; P. GOI, *Giuseppe Torretti nella Cappella Manin di Udine*, in "Restauro nel Friuli-Venezia Giulia" - Memorie del Centro Regionale di Catalogazione e Restauro di Villa Manin di Passariano, 2 (1990); P. GOI, *I Torretti - Scultori veneti del Settecento*, a cura di P. Goi, Venezia 1992; F. VENUTO, *Villa Manin e il suo parco. Una secolare vicenda artistica*, con saggio introduttivo di G. Ganzer, Arti Grafiche Friulane, Udine 1995; M. FRANK, *Le grandi committenze ecclesiastiche dei primi decenni del Settecento*, in G. GANZER [a cura di], *Splendori di una dinastia: l'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*,

catalogo della mostra (Passariano 1996), Electa, Milano 1996, pp.36-38; M. FRANK, *Virtù e Fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, in "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 65, 1996; G. BERGAMINI, *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro*, in G. Bergamini [a cura di], *Giambattista Tiepolo - Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, Milano 1996, pp. 42; P. GOI, *Scultura del Settecento nel Friuli Venezia Giulia*, ibidem, p. 92; F. VENUTO, *I Manin e la Villa di Passariano: storia di un sito, di un palazzo e di un giardino* (con schede relative) e *Il Palazzo dei Manin (poi Torriani) e la Cappella Gentilizia di Udine*, in *Splendori di una dinastia: l'eredità europea dei Manin e dei Dolfi*, catalogo della mostra a cura di G. Ganzer, (Passariano 1996), Electa, Milano 1996, pp. 26-32, 33-35, 190-198; G. BERGAMINI, *Affreschi devozionali nel comune di Codroipo*, in *Codroipo - Inventario dei Beni Culturali del Comune*, a cura di M. Moreno, in "Quaderni del Centro di Catalogazione di Villa Manin di Passariano", n. 26, 1996, p. 189; F. VENUTO, *La statuaria di Villa Manin. Alla ricerca di un filo logico*, in *Codroipo - Inventario dei Beni Culturali del Comune*, a cura di M. Moreno, in "Quaderni del Centro di Catalogazione di Villa Manin di Passariano", n. 26, 1996, pp. 155-173; M. FRANK, *Gli scultori al servizio dei Manin*, in *Il restauro delle sculture lapidee nel parco di Villa Manin di Passariano - Il viale delle Erme*, a cura di E. Accornero, "Quaderni di studi e ricerche del Centro regionale di Restauro dei beni culturali", Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia - Centro di Catalogazione e Restauro di Villa Manin di Passariano, 4, 1997, pp. 23-42; E. COMASTRI, *La cappella gentilizia di villa Manin a*

Passariano, Arte 13, Venezia 2000 (consultabile sul web); F. VENUTO, *L'altare del Crocefisso nella Cappella Manin di Passariano*, Arti Grafiche Friulane, Udine 2000; F. VENUTO, *La villa di Passariano - Dimora e destino dei nobili Manin*, Associazione fra le Pro Loco del Friuli-Venezia Giulia, Codroipo (Udine) 2001; E. ACCORNERO [a cura di], *Gli oggetti liturgici della Cappella Manin a Passariano*, Museo "Renato Gruarin", Centro Regionale di Catalogazione e Restauro del Beni Culturali, Passariano di Codroipo (Udine), 2002; F. VENUTO, *Un'esemplare residenza barocca in Friuli: villa Manin a Passariano*, in "Arte Lombarda", Nuova serie, Centoquarantuno, 2004/2, "Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville", Atti del Convegno di studi (Milano 2003), pp. 46-56; M. DE VINCENTI, *Scultori "foresti" alle dipendenze dei Manin (II): Agostino Testa, Francesco Bonazza, Francesco Bertos, Marino, Giuseppe e Paolo Groppelli, Giacomo Cassetti* in M. P. Frattolin [a cura di], *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Udine 2004), Cafoscarina, Venezia 2005, pp. 271-288; F. VENUTO, *Villa Manin e le altre dimore padronali del territorio codroipese*, in A. Vianello/F. Vicario [a cura di], *Codroip*, n.u. della Società Filologica Friulana, Udine 2008, pp. 489-509; V. GRANSINIGH, *La scultura tra Riforma e Controriforma: il caso dell'altaristica nel Friuli veneto e in quello imperiale*, in P. PASTRES [a cura di] *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento*, Società Filologica Friulana, Pordenone 2008, pp. 321-339; F. VENUTO, *Passariano e la civiltà delle ville venete in Friuli*, in P. PASTRES [a cura di] *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento*, Società Filologica Friulana, Pordenone 2008, pp. 305-319.

38. F. Fontebasso, *Il peccato dei progenitori Adamo ed Eva*, particolare, secolo XVIII.





**Deputazione di Storia Patria
per il Friuli**



**FONDAZIONE
CRUP**

con la collaborazione del
Museo Diocesano di Arte Sacra di Udine

Monumenti storici del Friuli

Collana diretta da Giuseppe Bergamini

43. La chiesa di S. Andrea a Passariano (Cappella Manin)

Testi

Francesca Venuto

Referenze fotografiche

Riccardo Viola, Mortegliano

Centro Regionale di Catalogazione e Restauro di Villa Manin di Passariano, 1
Luca Laureati, 2

In copertina: Cappella Manin, *Veduta dell'esterno verso Piazza dei Dogi*.

Ultima di copertina: G. Torretti, *Altare della Madonna Addolorata, particolare con Cristo e gli angeli recanti i simboli della Passione, marmo, secolo XVIII*.

Deputazione di Storia Patria per il Friuli

Via Manin 18, 33100 Udine

Tel./Fax 0432 289848

deputazione.friuli@libero.it

www.storiapatriafriuli.it

Impaginato e stampato nel settembre 2010
da Arti Grafiche Friulane / Imoco spa (Ud)

