



Le chiese di Variano



---

# Le chiese di Variano

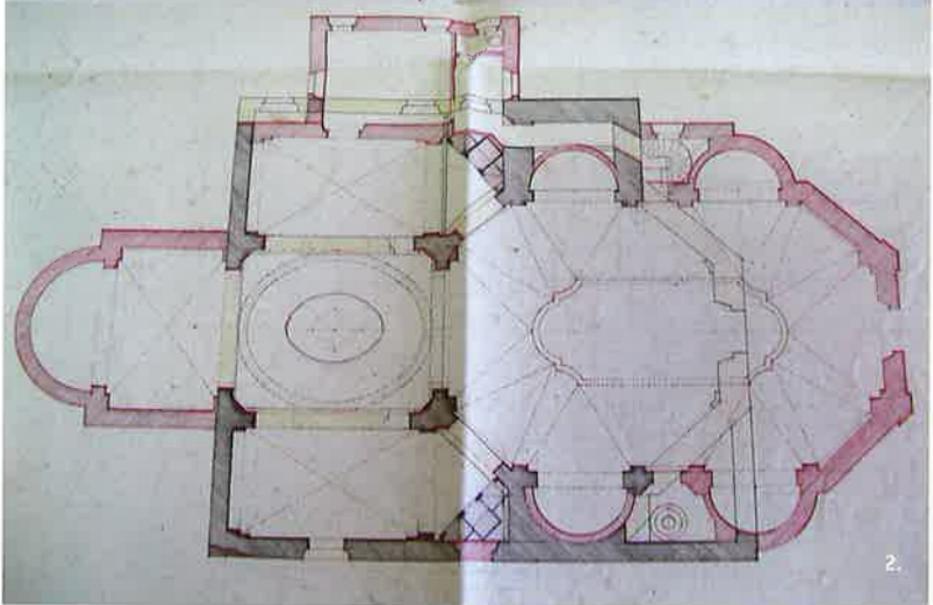
## La Chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

«Il nostro ‘pellegrinaggio spirituale’ o itinerario di conversione a Cristo» ha scritto mons. Lucio Soravito «dovrebbe esprimersi anche attraverso il ‘pellegrinaggio esteriore’ ai luoghi che ‘narrano’ la fede dei nostri padri e che costituiscono un segno di comunione ecclesiale» (1998, p. 3). Queste parole ricordano il ruolo fondamentale non solo dei più celebri centri friulani della cristianità, quali la Basilica di Aquileia e la Cattedrale di Udine, ma anche quello delle antiche pievi la cui storia consente di scendere alle radici della fede in quanto chiese “madri”. A queste ultime confluivano di norma tutti gli abitanti del piviere, ossia del territorio della pieve, in occasione della solennità dell’anno liturgico, per la festa dei patroni, per il battesimo e il matrimonio. La chiesa di San Giovanni Battista è riconosciuta come Pieve già dal 1190, anno in cui in una disputa avvenuta al tribunale ecclesiastico è documentato per la prima volta un certo *Johannes Plebanus de Variano*, ovvero il pievano incaricato dell’esercizio sacerdotale

1. Pittura murale  
raffigurante l'antica Pieve.



*Spaccato longitudinale della Chiesa di S. Maria.  
Pronto*



---

le presso quella Pieve, alla quale facevano capo le diverse filiali ad essa soggette. Inserita prima all'interno dell'Arcidiaconato inferiore (1247), secondo la politica del patriarca Bertoldo d'Andechs, e poi unita al Capitolo di Udine (1334) durante il patriarcato di Bertrando, la Pieve di Variano nel 1375 comprendeva le "ville" di Basiliano, Basagliapenta, Blessano, Nespoledo, Villacaccia, Villaorba e Vissandone. Con la scissione in due curazie, quella di Basagliapenta con Nespoledo e Villacaccia, e quella di Vissandone, con Blessano e Villaorba, alla Pieve rimase Pasion Schiavonesco (oggi Basiliano) quale unica filiale (fino al 1912). Nel 1809 Variano cessò poi di essere chiesa matrice e divenne parrocchia e, in seguito, Forania (1920).

Le poche tracce, sia pittoriche che letterarie, che consentono di ricomporre la struttura architettonica della primitiva chiesa ci restituiscono l'immagine di un edificio che, probabilmente sorto sui ruderi di un antico fortilizio, si presentava in origine a pianta ottagonale, di modeste dimensioni, con spazi di servizio angusti, costruito in sasso e pietre e corredato di torre campanaria posta a oriente. Già documentata nel XII secolo, la chiesa subì, soprattutto nel corso del Settecento, alcuni interventi di restauro e diversi lavori (furono eretti i tre altari, terminate le sacrestie ed esteso il coro) che si prolungarono fino alla seconda metà del XIX secolo, quando si prospettò l'esigenza di un ulteriore ampliamento dell'edificio che a causa del rilevante aumento demografico non riuscì più a contenere i fedeli. Seppur nato in un mo-

2. *Progetto di Girolamo D'Aronco, 1903*  
(poi non realizzato).



mento favorevole, in seno cioè ad un recupero di alcuni fondi finanziari della chiesa ad essa ceduti dalla vedova Pianina, l'intento tardò tuttavia a concretizzarsi e fu solo nel 1903 che un'apposita Commissione del luogo incaricò l'impresario-capomastro Girolamo D'Aronco (1825-1909), padre del celebre Raimondo artefice, tra l'altro, del Palazzo Municipale di Udine, dell'esecuzione dei progetti architettonici per il nuovo edificio culturale. I disegni che ancora oggi si conservano in archivio testimoniano la maestria tecnica dell'autore il quale, tratto dopo tratto, seppe tradurre sul foglio quell'idea dettata dalla committenza, la quale, considerata la grandiosità planimetrica e la sontuosità architettonica dell'edificio, intendeva esibire ancora l'importanza di quella sede, un tempo Pieve. Nel progetto l'antica chiesa si trovava così inglobata nel nuovo edificio a croce latina, del quale andò a costituire l'area presbiteriale. Assodato che il disegno di D'Aronco non poté che riscuotere consensi per l'indiscussa qualità artistica, a frenare le spinte edilizie dei varianesi fu probabilmente il consistente onere economico che tale progetto prevedeva. Si decise così di ridimensionarlo affidandone la revisione all'impresario Vittorio Bigaro di Mortegliano (1909), il quale purtroppo ridusse a linee più modeste l'artistica idea del D'Aronco. I lavori a quel punto proseguirono celermente, tanto che il 17 luglio 1910 la chiesa fu benedetta e finalmente aperta al culto dei fedeli, i quali fino a quella data si erano riuniti nella chiesetta di San Leonardo per partecipare alle celebrazioni liturgiche.



4.



5.

3. Sebastiano Pischiutti,  
*altare maggiore*, 1735.

4. Sebastiano Pischiutti,  
*San Giovanni Battista*,  
1735 (part.).

5. Sebastiano Pischiutti,  
*San Valentino*, 1735 (part.).



6.

«Domenica prossima sarà solennemente inaugurata la nuova chiesa parrocchiale con l'intervento di mons. Marcuzzi. Per tale circostanza vi saranno corse ciclistiche, illuminazioni, concerti ecc...» ("Patria del Friuli", 15 luglio 1910). Con queste parole il quotidiano dava notizia, sulla cronaca locale del Comune di Pasian Schiavonesco, di un avvenimento che si presentava ai lettori come conclusivo di un *iter* edilizio che aveva interessato la chiesa di Variano. In realtà tanta era la gioia di vedere conclusi i lavori che forse si corse troppo verso l'inaugurazione di un edificio che si presentava ancora spoglio e incompleto sia esternamente che nell'aula interna dove la collocazione degli altari non era quella definitiva e tutto appariva ancora *in fieri*. I lavori si potevano quindi

6. Titta Gori, *L'incredulità di San Tommaso*, 1927 ca.

dire tutt'altro che conclusi e diverse difficoltà economiche e sociali, aggiuntesi all'avvento della grande guerra non fecero altro che rallentare ulteriormente il compimento della chiesa. Dal 1919 al 1924 si susseguirono degli interventi volti a ultimare l'opera, alla cui delineazione fu chiamato l'architetto Cesare Miani (1891-1961) che, per un curioso caso del destino, era stato allievo di Raimondo D'Aronco. Miani, insieme al collega Carraro e all'impresario Tommaso Marconi, si apprestò a concludere il coro e la navata maggiore così da consentire una nuova inaugurazione il 16 novembre 1924 da parte dell'arcivescovo Anastasio Rossi. Il capitolo della ricostruzione della chiesa non poteva però ancora dirsi concluso: rimanevano da ultimare altri lavori interni, nonché la facciata, che oggi è a salienti ed è ingentilita da lesene con capitelli compositi, da una trifora arcuata e, a scendere, dal portale centrale e da due ingressi laterali, anch'essi ad arco.

Scandito dal ritmo degli archi e delle corrispondenti finestre poste sul registro superiore, lo spazio interno della chiesa si presenta suddiviso in tre navate. Quella centrale corre verso il presbiterio che, sovraelevato grazie ad un'elegante gradinata, accoglie la mensa eucaristica con paliotto raffigurante l'*Ultima Cena* (seconda metà sec. XX). Sullo sfondo si staglia l'opera in marmo policromo del gemonese Sebastiano Pischiutti, il quale nel 1735 fu incaricato di progettare il nuovo altare maggiore. Esso, che avrebbe dovuto trovare collocazione nel coro da poco consacrato (29 giugno 1733), non fu terminato



7.

7. Titta Gori, *L'incredulità di San Tommaso* (part.).



8.

in quell'anno, ma solo nel 1782 per volere dell'allora parroco don Antonio Mantegani, il quale lo fece spostare e innalzare. Il 16 settembre 1796 l'arcivescovo Pietro Antonio Zorzi consacrò la parrocchiale di Variano *super reaedificatam* ponendovi nell'altare maggiore le reliquie dei santi Prospero e Pellegrino. Sopraelevato da un triplice gradino l'altare si presenta in tutta la sua magnificenza con una mensa ornata sulla parte frontale da un gradevole paliotto decorato con elementi fitomorfi in cui si inseriscono i simboli eucaristici; su di essa poggia la nuova pietra sacra in marmo qui collocata nel 1960. La mostra d'altare ha forma architettonica a tempietto cupolato

8. Giacomo Monai, *Affreschi nel soffitto del coro*, 1940.

a cipolla, sulla cui sommità si erge il *Cristo risorto*, ed è decorata da volute e cherubini. Ai lati sono collocate le due statue raffiguranti *San Giovanni Battista* e *San Valentino*. L'alzata d'altare abbraccia nel centro il tabernacolo che, decorato da teste cherubiche e da volute, è arricchito da uno sportello in lamina metallica dorata in cui è presente l'ostensorio, simbolo della Sacra Ostia. Nel 1922 l'altare del Pischiutti fu da Augusto Paron di Ontagnano "ence-niato" e trasferito definitivamente qui dal vecchio coro. All'interno della mensa fu allora murata un'ampolla di vetro contenente lo scritto a ricordo del trasferimento, ma un anno più tardi la gelosia di alcuni componenti della Commissione della chiesa di Variano, i quali si erano sentiti emarginati dall'evento, portò a rimuovere l'ampolla dall'altare e a riporre il cartiglio incriminato in archivio. Nel corso della visita pastorale e nell'ambito delle celebrazioni liturgiche per solennizzare l'ultimazione dei lavori nella nuova chiesa (1924) l'arcivescovo Rossi inserì nella mensa le reliquie dei santi Vittore e Giustino, andando così a sostituire le precedenti poste da mons. Zorzi, che oggi si conservano accanto alle altre reliquie. Sull'altare sono visibili quattro preziosi busti reliquiari ottocenteschi, che contengono i resti sacri dei santi Biagio, Clemente, Fabio e quelli dei martiri Concordiesi.

Chi entra in chiesa è abbagliato dalla luminosità della figura del Cristo della grande tela di Giovanni Battista Gori, detto "Titta" (1870-1941), che spicca nella parte alta dell'abside. *L'incredulità di San Tom-*



9.



10.

9. Giacomo Monai,  
*San Matteo*,  
ovale nel soffitto del coro.

10. Giacomo Monai,  
*San Luca*,  
ovale nel soffitto del coro.



*maso* (1927 ca.) rappresenta una sorta di monito per gli increduli e rammenta ai credenti l'importanza della Fede per avvicinarsi a Gesù, poiché saranno «...beati quelli che hanno creduto senza aver visto» (Giovanni 20,29). L'episodio evangelico è inserito dal pittore all'interno di una stanza dalle cui ampie finestre entra la luce naturale che, insieme con quella divina emanata dal Cristo, conferisce un'atmosfera particolarmente suggestiva all'ambiente in cui si sta svolgendo il passo cruciale del vangelo di Giovanni: «Metti qui il dito e guarda le mani; accosta la mano e tocca il mio fianco...» (20,27). Quello a cui assistono gli apostoli è un elegante e pacato dialogo di gesti: non vi è qui infatti quella carica emotiva, accentuata in certa produzione artistica barocca, suscitata dalla visione della mano di Cristo che inserisce l'indice di Tommaso all'interno della propria piaga. Titta Gori rappresenta le figure seguendo appieno il suo stile, molto apprezzato dal pubblico: disegno raffinato ed elegante, uso sapiente delle gamme cromatiche e della luminosità dei toni per dare volume ai corpi, senza negarsi l'uso di tratti cangianti per far vibrare ancora di più la luce sulla tela. Qui, come nelle altre opere di soggetto religioso del Gori, si legge l'intento al recupero, promosso in Inghilterra dai Preraffaelliti (1848), della purezza dell'arte medioevale e del primo Rinascimento italiano a cui Titta aggiunge la sua propensione ad utilizzare l'arte come mezzo di preghiera. La grande tela, dono dell'artista all'amico mons. Luigi Vicario, fu da questi lasciata in eredità alla chiesa di Variano, dove trovò una prima collocazione in con-

11. Autore ignoto, *Madonna col Bambino tra i Santi Carlo Borromeo e Francesco*, prima metà sec. XVII.



12.

trofacciata, per essere in seguito trasferita nella sede attuale. Il lascito testamentario fu solo l'ultimo gesto di affetto rivolto da quel parroco alla sua chiesa, alla cui cura teneva in modo particolare, tanto da attivar-

12. Autore ignoto, *La visione di San Francesco*, sec. XVIII.

si, in ogni modo e con ogni stratagemma, per migliorarne l'aspetto. Emblematica a tal riguardo fu la pubblicazione del volumetto *Variano e la sua Pieve* (1934), la cui vendita alle famiglie varianesi servì a contribuire alle spese per la realizzazione del nuovo pavimento messo allora in opera dai piastrellisti Pietro Sillani, e Orlando, Luigi e Giuseppe Tonasso.

Proseguendo con lo sguardo verso l'alto si giunge al soffitto del coro ornato da quattro ovali in cui il pittore Giacomo Monai (1884-1978) inserì nel 1940 le figure degli *Evangelisti* i quali, colti nella stesura dei vangeli, sono affiancati dai consueti simboli. La lunetta che separa il coro dal presbiterio è decorata dall'immagine dell'agnello, simbolo di Cristo e del suo sacrificio. Originario di Nimis l'artista lasciò diverse opere nel suo paese natale, oltre che a Coderno, Turrida, Corno di Rosazzo, Muzzana del Turgnano e Castions di Strada.

Sulla parete destra del presbiterio è collocata una tela che, utilizzata come pala nell'altare di Maria (ora della Beata Vergine del Rosario), fu in seguito da questo rimossa per essere sostituita con l'apparato decorativo ancora oggi visibile. L'opera raffigura i santi Carlo Borromeo, con la veste cardinalizia, e Francesco, con il saio, in adorazione della Vergine Maria la quale, seduta su un trono di nuvole e circondata da una schiera cherubica, mostra ai santi il Bambino che, ritto sulle sue ginocchia, impartisce loro la benedizione. La scenografia è quella di un paesaggio campestre in cui spicca una chiesetta con torre campanaria. Il dipinto è stato messo in relazio-



13.



14.

13. Ludovico Olivo,  
*Crocifisso*, 1711.

14. Ludovico Olivo,  
*Crocifisso*, 1711 (part.).



15.

ne ad analoghe soluzioni adottate da Jacopo Palma il Giovane in alcune chiese friulane ed è stato quindi attribuito ad un ignoto pittore appartenente a quella cerchia di artisti che guardavano alle indicazioni stilistiche palmesche, non riuscendo tuttavia sempre a tradurle con la medesima qualità pittorica. Quest'ultima caratteristica viene a tratti a mancare anche nel nostro dipinto che mostra elementi gradevoli, come la dolcezza del volto di Maria e la caratterizzazione di quello del santo milanese con il naso adunco, e le lummeggiature nel pastorale, alternarsi a soluzioni meno

15. Mattia Deganutti,  
*mobile da sacrestia*, 1787.

---

felici, come i panneggi delle vesti. L'opera fu probabilmente realizzata nella prima metà del XVII secolo sulla scia della crescente devozione a Carlo Borromeo il quale, canonizzato nel 1610, divenne uno dei santi invocati contro la peste. In una visita pastorale del 1710 già se ne raccomandava un "restauro" con ritocchi alla figura di Maria e agli angeli.

Sulla parete opposta si trova la tela con *La visione di San Francesco* (sec. XVIII) in cui l'autore, non ancora identificato, rappresenta il santo di Assisi in ginocchio e in adorazione di Cristo che, posto dinanzi a lui, trasporta la croce verso il monte Calvario. Sovrasta la scena l'imponente figura del Padre Eterno, il quale, assiso su un trono di nubi e circondato da una schiera angelica, indica al Figlio il santo.

Degno di nota è il *Crocifisso* ligneo che può essere attribuito al maestro intagliatore Ludovico Olivo, il cui nome risulta nelle note spese (1711) per la realizzazione di un crocifisso; il secondo in possesso della parrocchiale sembra infatti di esecuzione posteriore. Oltre la porta, realizzata da Giovanni Straulino (1778), si apre la sacrestia in cui è conservato l'elegante armadio con inginocchiatoi, opera di Mattia Deganutti (1712-1794). All'intagliatore, che aveva bottega a Cividale, i varianesi commissionarono nel 1787 questo mobile, un bell'esempio dello stile raffinato dell'artista legato al registro rococò. Il manufatto di Variano è inserito dal Mattaloni (1999) nella categoria "del tipo S. Silvestro" all'interno della quale si trovano altri lavori, eseguiti nella bottega del Deganutti dal 1758 al 1787, per le chiese di Cividale

(S. Silvestro e S. Martino), Orsaria, Tavagnacco, Pozzuolo, Basiliano, Remanzacco e San Vito di Fagagna, solo per citarne alcune.

Gli altari laterali sono dei felici esempi dell'arte del XVII e del XVIII secolo in Friuli. Quello a destra, dedicato a San Rocco, andò a sostituire il precedente in origine intitolato a San Leonardo. Fu realizzato tra il 1772 e il 1775 dal "Sig. Zuanne Contieri architetto", ossia da quel Gian Giacomo Contieri (spesso citato nei documenti con il nome di Giovanni) scultore attivo in Friuli durante la seconda metà del XVIII secolo e autore, tra l'altro, di statue per gli altari delle parrocchiali di Buttrio, Dignano, Ciconicco, Barazzetto e Vissandone e per la chiesa di S. Giacomo a Udine. Dalle visite pastorali del 1661 e del 1674 si evince che nella chiesa, oltre all'altare maggiore e a quello di Maria (in seguito riedificato con dedicazione alla Beata Vergine del Rosario), vi era quello del santo protettore dei carcerati. Già alla fine del XVII secolo lo si trova però citato come altare di San Rocco nella commessa per la preziosa pala raffigurante *l'Eterno Padre in gloria ed i santi Rocco, Sebastiano e Leonardo* eseguita tra il 1699 e il 1700 dal pittore udinese Giacomo Carneo (1660-doc. 1731), figlio di Antonio, uno dei più significativi esponenti del barocco, che lasciò in Friuli diverse testimonianze della sua arte. Durante i lavori settecenteschi di riforma dell'altare si decise fortunatamente di mantenere la pala il cui recente restauro (2000/2001), ha consentito una nuova lettura dell'originale cromia e delle forme ideate dall'artista. In precedenza attribuita a un



16.

16. Gian Giacomo Contieri,  
*altare di San Rocco*,  
1772-1775.

17. Giacomo Carneo,  
*l'Eterno Padre in gloria  
ed i santi Rocco, Sebastiano  
e Leonardo*, 1699-1700.



«pittore veneto di scuola palmesca» (PASTRES 2003), l'opera fu in seguito assegnata al Carneio in virtù di confronti stilistici e grazie al prezioso ritrovamento di alcuni documenti d'archivio (GOI 2007). L'aspettata torsione del busto del San Sebastiano trova corrispondenza nella rotazione del San Leonardo che, seduto a terra, pare sorpreso e quasi spaventato dall'apparizione del Padre Eterno il quale, posto dall'artista in asse con San Rocco e attorniato da una nube di cherubini, accoglie nella sua protezione i tre santi. L'opera, debole da un punto di vista pittorico e compositivo, suscita tuttavia interesse per la caratterizzazione del volto di San Sebastiano. Dal 1705 e fino agli ultimi pagamenti registrati nel 1715 a Giacomo furono inoltre commissionate per la parrocchiale piccole e grandi opere di manutenzione della suppellettile sacra, dorature e riparazioni, oltre alla realizzazione di due stendardi e al restauro di non ben identificati altari.

L'altro altare, intitolato alla Beata Vergine del Rosario, è opera del 1745 e attribuibile allo scultore Simone Periotti (sovente citato anche come Paviotti o Pariotti) documentato tra il 1718 e il 1753 e capostipite di una famiglia di scultori e altariisti proseguiti in regione dell'arte del Torretti e del Contieri. L'altare, dal prezioso paliotto intarsiato con un raffinato intreccio floreale di marmi policromi, è fiancheggiato dalle statue di *San Domenico* e di *Santa Rosa da Lima*. Il fondatore dei Domenicani è rappresentato vestito con l'abito dell'Ordine e associato ai suoi consueti attributi: la stella in fronte e il libro in mano,



18.



19.

18. Simone Periotti, altare della Beata Vergine del Rosario, 1745.

19. Simone Periotti, San Domenico, 1745.



20.

emblem della sapienza, e il giglio come segno di purezza. La santa è raffigurata come una giovane domenicana e con i simboli a lei propri, ossia la corona di rose sul capo e il Bambino Gesù in questo caso inserito al centro della ghirlanda rosata che la donna tiene in mano.

Al centro dell'altare, entro un ovato, è esposta la settecentesca statua della *Vergine con Bambino* rea-

20, Simone Periotti,  
*Santa Rosa da Lima* (part.),  
1745.



21.



22.

lizzata in legno e cartapesta. Di autore ignoto, fa parte di quelle Madonne vestite che nel XVIII e fino al XIX secolo adornavano le chiese friulane e delle quali le donne del luogo si prendevano cura mondanando e cambiando le vesti, che non di rado erano in seta o, comunque, finemente ricamate. A coronamento della nicchia ovale corrono quattordici medaglioni realizzati a tempera su lamina metallica dal pittore Luigi Filippini, il quale nel 1923 fu incaricato di rifare dette decorazioni. Nelle note d'archivio si legge infatti che rimasero sotto i precedenti dipinti su marmo che, evidentemente, sono quelli coevi dell'altare. Le piccole opere rappresentano i *Misteri del rosario* suddivisi in Gaudiosi, Dolorosi e Gloriosi, ma non inseriti secondo questo ordine canonico. Partendo dal basso e proseguendo in una lettura in senso orario si possono riconoscere le scene dell'Annunciazione, Visitazione, Natività, Presentazione al

21. Luigi Filippini,  
*Incoronazione di Maria*,  
1923.

22. Luigi Filippini,  
*Crocifissione*, 1923.

Tempio e Gesù nel Tempio coi Dottori. A seguire dovrebbero comparire quelle riferibili ai Misteri Dolorosi, ossia l'Orazione nell'orto, la Flagellazione, Cristo deriso, la salita al Calvario e la Crocifissione, che invece sono collocate sul lato opposto. Sulla parte alta sono invece posti erroneamente i dipinti riferibili ai Misteri Gloriosi: la Resurrezione, la Discesa dello Spirito Santo, l'Assunzione di Maria e la sua Incoronazione. L'errata posizione non è la sola anomalia, mancando infatti il medaglione con l'Ascensione, che avrebbe dovuto trovarsi tra di essi subito dopo la Resurrezione. È possibile che in occasione di alcune manutenzioni esso sia andato perduto, tuttavia lo spazio a disposizione non consente l'inserimento di un ulteriore medaglione, anche avvicinando tra loro quelli esistenti e annullando la separazione tra i precedenti, il che fa supporre che si tratti di un'originaria (o originale?) dimenticanza del pittore o di un maldestro riutilizzo da qualche altare di altra parrocchia.

Al XX secolo appartengono anche altre opere presenti in forma stabile in chiesa o qui esposte soltanto in particolari occasioni del calendario liturgico. È questo il caso delle statue della *Beata Vergine del Rosario* (1930) e di quella di *San Luigi* (1936) commissionate allo scultore della Val Gardena Ferdinando Demetz. I lavori di tinteggiatura iniziati nel 1937 dai decoratori Dosso di Blessano e Del Fabbro di Leonacco (per le finiture in marmorino) si conclusero nel luglio del 1941 con le decorazioni in finto marmo opere di un pittore di San Pietro al Natisone.

23. Nelle pagine successive:  
*Interno della chiesa  
di San Giovanni Battista.*







## La chiesetta campestre di San Leonardo

Sede di un castelliere preistorico prima e di un castello medioevale poi, la collina di Variano ospita una tra le più note chiesette votive del Medio Friuli. Con ogni probabilità già esistente all'epoca in cui sul colle sorgeva la fortezza (sec. XIII) e in seguito distrutta dal terremoto del 1511, l'attuale chiesetta risale al 1529 e fu dedicata a San Leonardo la cui devozione è presente nella liturgia aquileiese già dal 1240. I restauri strutturali che interessarono l'edificio nel corso degli anni Novanta del secolo scorso consentono di avvalorare l'ipotesi di una più antica costruzione sacra annessa ad un complesso castellano, oltre a supporre l'esistenza di strutture romane in un contesto, quello del colle, già sito di accampamenti preistorici.

L'edificazione del cosiddetto castello Spellagallo iniziò nel 1288 per volere di Randolfo di Villalta e dei suoi fratelli e si concluse nel 1294. In quello stesso anno i Villalta, come altre casate nobili friulane, si allearono con Giovanni di Zuccola, contro cui muovevano le truppe guidate da Artico di Castello, il quale rivendicava a costui certe questioni ereditarie. Questa alleanza causò l'assedio del castello Spellagallo da parte di Gerardo da Camino mandato a tal scopo da Artico.

Uno dei fratelli di Randolfo, Detalmo, che era a capo della difesa della fortezza, chiese ed ottenne una sospensione dell'assalto in cambio della resa. Ciò, tuttavia, non procurò lunga vita alla fortezza:

24. *Salita al colle di San Leonardo.*



25.

quattro anni più tardi (1298) il patriarca Raimondo inviò le milizie a Variario per distruggere il maniero dei Villalta col pretesto che quei signori risultavano morosi nei confronti del Patriarcato. Alcuni studiosi leggono nell'azione patriarcale un estremo tentativo per frenare l'espansionismo di quella casata. Il castello fu in seguito sostituito da un apparato difensivo utile alla popolazione durante le scorrerie. Distrutta nel 1411 dalle truppe ungheresi guidate dall'imperatore Sigismondo I, la cortina venne in seguito ricostruita per poter far fronte alle nuove invasioni dei turchi (1477).

La chiesetta di San Leonardo ricalca nelle linee architettoniche le forme delle chiese che costellano la campagna friulana: aula rettangolare, abside poligo-

25. *Chiesetta di San Leonardo, 1529.*



26.

nale, monofora campanaria, rosone centrale in facciata, finestre arcuate sui lati, portale centrale e ingresso laterale.

Se nella sua struttura si presenta come tante altre chiesette votive, quella di San Leonardo racconta il suo mistero e svela il suo carattere all'interno, dove le pareti sono decorate da singolari ed enigmatici affreschi. Questi, ricoperti dalla calce nel corso del 1595 a causa della sopraggiunta peste, videro nuovamente la luce nel 1927 e furono in quell'anno restaurati. Dopo quell'intervento ne seguirono altri, nel 1978-1979 e, da ultimo, nel 2009 quando si eseguì il restauro delle pitture dell'abside.

Correndo con lo sguardo lungo le pareti si notano stili differenti che si sovrappongono nel raccon-

*26. Dipinti murali  
sulla parete di destra.*



---

to, il quale risulta discontinuo non solo per la qualità artistica, ma anche per la successione delle varie scene sacre di cui è difficile ricostruire addirittura l'ordine di lettura.

Questo affastellamento iconografico è forse il frutto dell'avvicendamento di più artisti e sicuramente di più committenti locali, i quali, a diverse riprese ed evidentemente mettendo sul piatto una disuguale offerta economica, vollero lasciare una testimonianza per qualche grazia ricevuta, o affidarsi alla preghiera dei santi. In più punti sono infatti visibili lacerti di iscrizioni che, seppur non facili da decifrare, indicano l'anno di esecuzione di alcuni dipinti (1533), suggerendone la realizzazione a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro, e svelano anche l'identità dei vari committenti.

Sulla parete destra, leggendo le scene dall'ingresso verso il presbiterio e partendo dalla fascia superiore, sono dipinte l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo* e *Cristo davanti a Pilato*, scene evangeliche con un *continuum* narrativo spezzato però dalla raffigurazione della *Strage degli Innocenti* che non ha nulla a che fare con la successione cronologica dei fatti, ma che forse vuole qui rimandare ad un analogo sacrificio, sempre di un Innocente. Proseguendo si incontrano un *Sant'Osvaldo* e una *Madonna in trono con Bambino* affiancata da un santo, forse *San Giacomo*, e da *San Leonardo*. La lettura dei dipinti, interrotta da una consistente lacuna, si posa su una scena in cui due cavalieri recano omaggio a Maria o chiedono il suo perdono. Il caratteristico abbiglia-

27. *Cattura di Cristo*,  
sec. XVI.



28.

mento di uno di questi porta a identificarlo come protagonista anche della scena a fianco, sulla parte inferiore dell'arco trionfale. Una delle letture iconografiche fatte in occasione degli studi su questi affreschi riconosce in costui San Giuliano l'Ospitaliere (G. DE CECCO - E. DE CECCO 1996). Scendendo si trova una *Madonna tra i Santi Bonifacio e Rocco* e continuando sulla parete destra si vedono *San Sebastiano* e *San Leonardo*, poi una lacuna spezza il discorso pittorico che prosegue con la *Salita al Calva-*

28. *Strage degli Innocenti*,  
sec. XVI,



29.

rio; dopo un'ulteriore interruzione dovuta all'inserimento di una porta, si vede l'immagine mariana tra i santi ritenuti protettori dalla peste: *San Rocco* e *San Sebastiano*.

È infine una diversa mano quella che firma i successivi tre riquadri in cui sono collocati *Sant'Agata* e *Santa Cristina*, il *miracolo di San Nicola* e un *San Leonardo* che per raffinatezza dei tratti si discosta dalle figure vicine. Il riquadro in cui è raffigurato il *miracolo di San Nicola* è forse tra quelli più pubblica-

29. *Sant'Osvaldo e Madonna in trono con Bambino tra santi*, sec. XVI.

ti nei diversi studi che, trattando la storia dell'arte friulana, si sono soffermati anche sul ciclo varianese. La scena, che narra di uno sbarco di soldati armati di lance, mossi all'assalto di una fortezza e protetti nell'impresa da un santo vescovo, è stata sempre letta come raffigurazione del miracolo del salvataggio dei naufraghi ad opera di San Nicola. Vero è che, più che marinai, quelli a cui il santo in questo caso presta soccorso sono dei soldati, ma essendo la vicenda già alquanto lacunosa sul piano storico, non deve sorprendere se la traduzione in pittura non risulta sempre del tutto fedele.

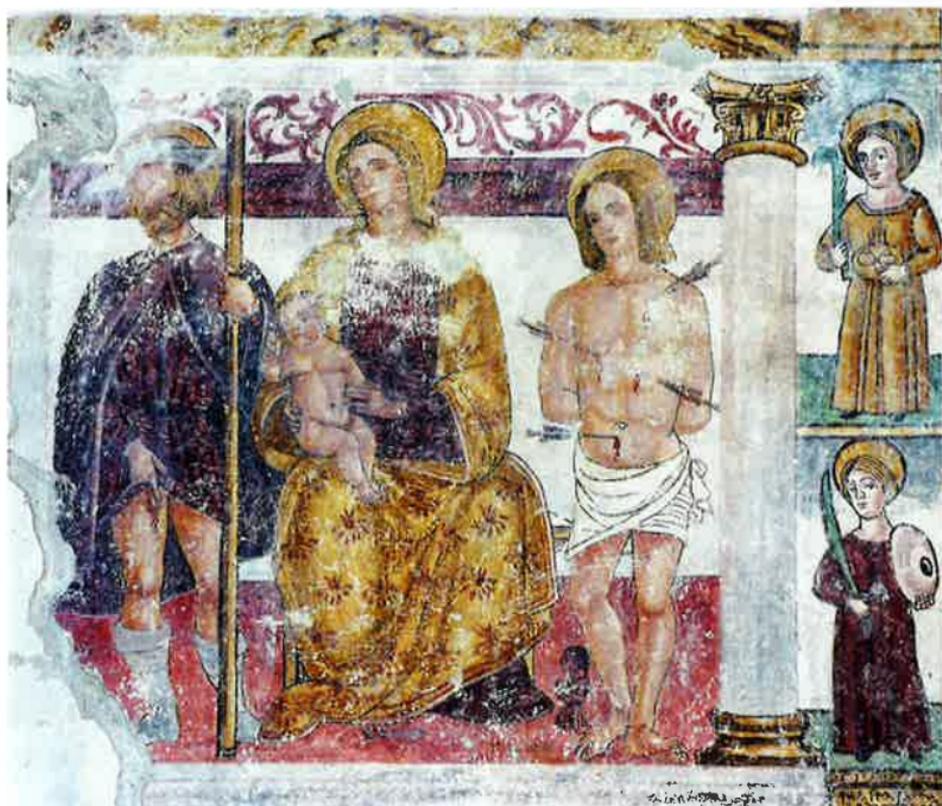
Alcune suggestive interpretazioni vedono nella scena un rimando alla storia locale, ovviamente non per improbabili sbarchi di navi in quel di Variano, ma piuttosto per l'inusuale presenza del gallo sulla sommità della cinta muraria della città, che fa supporre un rinvio all'assedio del castello Spellagallo.

È possibile però che l'animale sia un'aggiunta posteriore, come sembra esserlo anche quella figura intenta ad azionare i cannoni. Curiosa è la lettura del dipinto proposta da Novella Cantarutti (1994), la quale, nel giustificare la presenza del volatile, identifica il santo vescovo come San Gallo, trascurando però la presenza tra le sue mani delle tre sfere d'oro, da sempre attributo che contraddistingue San Nicola. Concludendo l'analisi di questa parete si può avanzare l'idea che l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo*, *Cristo davanti a Pilato*, la *Strage degli Innocenti*, il *miracolo di San Nicola* e il *San Leonardo*, seppur realizzati nello stesso momento, non portano la stes-



30.

30, *Madonna tra i Santi Bonifacio e Rocco*, sec. XVI,



31.

sa firma di colui che sulla medesima parete si occupò del *Sant’Osvaldo della Madonna tra santi* e della *Salita al Calvario*. A una diversa mano appartiene il riquadro con la *Madonna tra i Ss. Rocco e Sebastiano* ed infine fu un altro pittore a ritrarre la figura probabilmente più sofisticata di tutta la parete: uno scultoreo *San Sebastiano* accompagnato da *San Leonardo* e dal committente orante. Fu forse lo stesso pennello a dipingere la *Madonna in trono tra San*

31. *Madonna in trono con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano, a lato Sant’Agata e Santa Cristina, sec XVI.*



32.

*Bonifacio e San Rocco nella fascia inferiore dell'arco. Diversa è la condizione della parete opposta che, seppur maggiormente deturpata dalle antiche azioni meccaniche, quali le picchiettature per far aderire il nuovo intonaco o l'inserimento di finestre e nicchie, manifesta una percepibile continuità stilistica tale da far supporre l'intervento della stessa mano per l'intero ciclo pittorico. Dall'ingresso la fascia inferiore è dipinta con le figure della *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo*, *Madonna tra Sant'Antonio abate e una santa martire*, *Madonna con un santo diacono*, *San Michele**

32, *Miracolo di San Nicola*,  
sec. XVI.

---

*arcangelo e San Giorgio, la Madonna con Santa Lucia* ed infine la decorazione si conclude con una *Madonna e un santo diacono*, il quale risulta del tutto simile a quello dipinto a inizio parete. La Vergine compare anche nel riquadro superiore raffigurata come *Madonna del Rosario*, curiosamente attorniata non dai Misteri ma da almeno otto tondi, di cui solo cinque comprensibili, che incorniciano delle scene di vita quotidiana popolare.

Il dipinto più prossimo è anch'esso abbastanza insolito: raffigura la *Tortura di Simonino da Trento*, fanciullo morto durante la Pasqua del 1475 a seguito di un presunto omicidio rituale da parte della comunità ebrea trentina. Simonino fu subito proclamato martire dalla popolazione di quel luogo e ne fu riconosciuto il culto dalla Santa Sede nel 1588 (poi abolito nel 1965). La diffusione della devozione, con la conseguente rappresentazione pittorica e scultorea dell'accaduto, si sviluppò non solo nella provincia trentina, ma anche nelle zone limitrofe.

Fino ad oggi questa scena non è stata riscontrata in altri ambienti di culto locali, pertanto quello di Variano rimane l'unico caso accertato ed è giustificabile con la venerazione da parte del committente raffigurato, forse proveniente da quelle zone o comunque ad esse legato culturalmente. Proseguendo nella lettura degli affreschi poco o nulla resta nella parte inferiore dell'arco, ma i lacerti rimasti tradiscono la presenza in questo luogo di un pittore di alto livello. Ciò è dimostrato dalla caratterizzazione del volto del *santo vescovo*, che nulla ha da spartire

con l'espressività piatta e con la completa assenza di *pathos* nelle altre scene. Oltre al vescovo, unica figura almeno intuibile, si possono contare altri due santi e al di sotto si vede *San Martino*.

L'ambientazione paesaggistica e l'analoga riproduzione quasi fumettistica degli episodi, sono elementi che fanno supporre che l'autore delle prime cinque scene sulla parete destra sia il medesimo che sull'arco trionfale si cimenta nella rappresentazione di una singolare *Crocifissione*. Accanto ai consueti personaggi che animano quell'evento vengono qui inseriti altri elementi, due dei quali particolarmente curiosi ed insoliti: a sinistra un elefante con sovrastante torre, simbolo di Fortezza nella fede trionfante, e, sul lato opposto, l'inesperienza porta l'artista a raffigurare un dromedario al posto di un più ragionevole cammello. Quest'ultimo con in groppa una scimmietta intenta a suonare il piffero può certo evocare qualche scena di carovana circense vista allora dal pittore, ma può anche eruditamente riferirsi alla celebre favola di Esopo, la cui morale di denuncia dell'invidia come il peggiore dei mali si sposerebbe egregiamente con la scena della *Crocifissione*. Nel sottarco corrono dei riquadri con le figure dei *Profeti* reggenti cartigli con l'iscrizione utile a identificarli, anche se il tempo ha cancellato oramai buona parte della decorazione.

Al medesimo artista vanno infine ricondotte anche le pitture della parte presbiteriale dove uno zoccolo, dipinto a strisce multicolori ad imitazione del marmo, è sovrastato da una teoria di Apostoli sepa-

33, *San Leonardo*, sec. XVI.



que isto sãto lenado a finto famoso <sup>na</sup>



34.

rati l'uno dall'altro da colonne che sorreggono un architrave, il quale funge da cornice per le scene dipinte sulla fascia superiore. Di queste si riconosce chiaramente solo la scena sulla parete frontale con *Cristo in croce tra San Giovanni Evangelista e un santo vescovo* (San Bonifacio?), mentre le altre a fianco, solo intuibili, sono state interpretate come narrazioni della vita di San Leonardo (DE CECCO – DE CECCO 1996). Le rimanenti decorazioni delle pareti del presbiterio non consentono una facile lettura e la presenza di nuovo del cammello con la scimmia trova qui più che mai una complicata interpretazione

34. Dipinti murali sulla parete di sinistra (part.).

logica in mancanza di altri elementi. Le vele che scandiscono la volta racchiudono l'*Eterno Padre* sulla parete di fondo e, ai lati, i *Dottori della Chiesa Romana*: San Gregorio, San Gerolamo, Sant'Ambrogio e Sant'Agostino accompagnati rispettivamente dall'Angelo, dal leone, dal bue e dall'aquila, simboli degli *Evangelisti*.

L'altare, databile tra il XVI e XVII secolo e atto a racchiudere nella nicchia centrale la statua lignea di *San Leonardo*, è ornato da due formelle dipinte con le figure dei *Santi Rocco e Giovanni Battista* e dall'*Eterno Padre* sul registro superiore. Lo strato pittorico steso a fingere il marmo tradisce un intervento posteriore alla realizzazione dell'altare e cela la cromia originaria probabilmente già compromessa non molto tempo dopo il compimento.

Gli interventi di "restauro" non si fecero infatti attendere visto che dalle note delle spese sostenute per la chiesetta risulta che al 2 maggio 1705 si annotano L. 21:16 corrisposte al pittore Giacomo Carneo quale pagamento per "rafrescare l'altare" e successivamente vengono a lui assegnate altre somme per l'esecuzione di alcuni gonfaloni e stendardi ad oggi non identificati.

La scultura di San Leonardo, recentemente restaurata (2010), è stata dalla critica avvicinata alla scuola di Domenico da Tolmezzo ed è anch'essa, come l'altare, esito di ridipinture che, con l'illusione di raffrescare l'opera, ne hanno invece sacrificato la policromia stesa dall'autore. Altro elemento di arredo liturgico presente nella chiesa è la statua della



35.



36.

35. *Sant'Antonio abate*,  
sec. XVI (part.).

36. *San Michele arcangelo*,  
sec. XVI (part.).



*Madonna* vestita con ricchi abiti, frutto, sembrerebbe, di un riadattamento sartoriale di vesti liturgiche settecentesche forse troppo usurate per continuare ad adempiere alle loro funzioni.

Degno di nota è infine un manufatto che, usato oggi come acquasantiera, tradisce nelle sue fattezze un più antico e rilevante utilizzo come fonte battesimale della Pieve. Prerogativa inizialmente delle cattedrali, il Battistero divenne gradatamente comune anche nelle altre comunità cristiane le quali si dotarono di propri Battisteri e fonti per consentire al pievano di compiere il sacro rito di iniziazione alla vita cristiana. In linea con i dettami ambrosiani, il fonte battesimale ottagonale, simboleggiando l'ottavo giorno, ossia il momento della resurrezione, crea un parallelo tra il Cristo risorto e il neofita che in quel fonte trova la sua rigenerazione.

Certi gli estremi cronologici dell'intero ciclo pittorico della chiesetta di San Leonardo (post 1533- ante 1595), manca dunque l'individuazione altrettanto certa del loro autore o autori.

Le pitture che ornano la parete destra e l'arco trionfale sono tradizionalmente attribuite a Gian Paolo Thanner (1475-'80 – doc. 1560), figlio del pittore e intagliatore bavarese Leonardo. La letteratura artistica che, dal Marchetti in poi, si è occupata di Gian Paolo ha speso ben poche parole di elogio per la sua arte considerata "ingenua" e "popolare". Si è spesso scritto della sua inesperienza, sia nel disegno sia nella tecnica dell'affresco, e lo si è definito come un «cattivo disegnatore e impacciato colorito-



38.

37. *Tondi raffiguranti scene di vita quotidiana*, sec. XVI (part).

38. *Tortura di Simonino da Trento*, sec. XVI.



39.

re» (MARCHETTI 1956, p. 3) e sbrigativo nell'esecuzione, insomma non proprio quello che si suole definire un "figlio d'arte". Giuseppe Marchetti, colui al quale si deve la scoperta di Gian Paolo Thanner, con la pubblicazione di alcuni sui cicli di affreschi e diverse attribuzioni, scrive che il pittore «... riempie gli spazi con lillipuziane figurine di committenti o devoti, e con puerili e lunghe didascalie in un volgare tra veneto e friulano pieno di spropositi; ripete all'infinito certe figure nello stesso schema iconografico» (MARCHETTI 1957, p. 6). I toni utilizzati per descrivere la sua arte ("popolare, ingenua, fresca"), letti nell'immediatezza come poco lusinghieri, possono

39. *Santo vescovo*,  
sec. XVI (part.).

---

invece celare un mondo probabilmente più vicino al linguaggio del committente, che nel caso del Thanner era in prevalenza della campagna friulana, lontano dunque dalle novità stilistiche e forse poco propenso a modificare un codice iconografico semplice, quasi familiare.

In una tesi di laurea sul pittore Gian Paolo Thanner gli affreschi della chiesa di San Leonardo sono tra i primi ad essere elencati tra quelli a lui non attribuibili (TREU 1983-84). Assegnati al Thanner negli anni Cinquanta dal Marchetti, gli affreschi di Variano entrano nel limbo dell'attribuzione negli anni Ottanta, quando alcuni studi iniziano a metterne in dubbio la paternità (JENKO - URŠIČ 1982 - FABIANI 1983 - TREU 1983-84 - BERGAMINI 1995), poi di nuovo appoggiata con la riserva della presenza di aiuti (DE CECCO - DE CECCO 1996) ed infine smentita dai più recenti scritti (SARO 2006-2007; *Sulle vie del Thanner...* 2009).

In seguito a questi studi il nome del Thanner è stato via via affiancato con sempre minor convinzione agli affreschi varianesi e coloro che cautamente rimangono ancora legati a tale attribuzione lo fanno escludendo altri artisti coevi, ancora più distanti da queste espressioni artistiche, senza però riuscire nel contempo a trovare una convincente alternativa al Thanner. Ciò è dovuto alla difficoltà nel dare un'identità agli artisti che in quegli anni decorarono le tante chiesette campestri della regione: anonimi, il più delle volte uniti dalla mediocrità di mezzi stilistici e per questo ancora più difficili da identificare. Il





41.

disordine col quale sono concepiti gli affreschi e la percepibile casualità con la quale sono state disposte le scene sulle pareti non sono certamente fattori che concorrono ad un facile riconoscimento dell'autore. È plausibile supporre che la decorazione della chiesetta sia stata eseguita non solo da più mani, ma anche in diversi tempi. L'anno 1533, da sempre il solo ad essere citato per gli affreschi, compare in realtà per cinque volte solo sul lato destro.

Nel 1595 venne ordinata l'imbiancatura delle pareti della chiesetta, ma nei sessantadue anni che dividono i due eventi – realizzazione e copertura – è ragionevole pensare che la popolazione abbia voluto arricchire ulteriormente la chiesa con altre decorazioni (Thanner muore intorno al 1560). Il racconto

40. *Interno della chiesetta di San Leonardo.*

41. *Crocifissione, arco trionfale, sec. XVI.*



42.

pittorico sulle pareti tradisce una certa frettolosità nell'esecuzione, che non è giustificata dalla volontà di terminare l'opera a buon fresco, dal momento che molti sono i ritocchi realizzati a secco, ma piuttosto da un'esigua disponibilità economica dei committenti, riscontrabile anche nella povertà dei pigmenti utilizzati, ma possono anche essere il segnale di una collaborazione tra più artisti che attingono alla medesima matrice stilistica.

42. *Crocifissione*, (part.)  
sec. XVI.

Alcuni studiosi vedono nella grammaticalità di alcune figure una maggiore libertà data a qualche garzone di bottega. Nell'ostinazione nel voler mantenere l'attribuzione c'è comunque da chiedersi se mai il Thanner, pur in condizione di cattivo compenso, abbia mai potuto affidare interamente a eventuali collaboratori un lavoro che comunque sarebbe stato ricordato come suo. Solitamente ai garzoni venivano lasciate le porzioni di affresco meno importanti e di contorno e l'artista titolare della commessa si riservava le scene centrali e le figure. Va dunque piuttosto accettata la tesi di chi sostiene che si tratti di un autore certamente popolare, non lontano dai modi del Thanner.

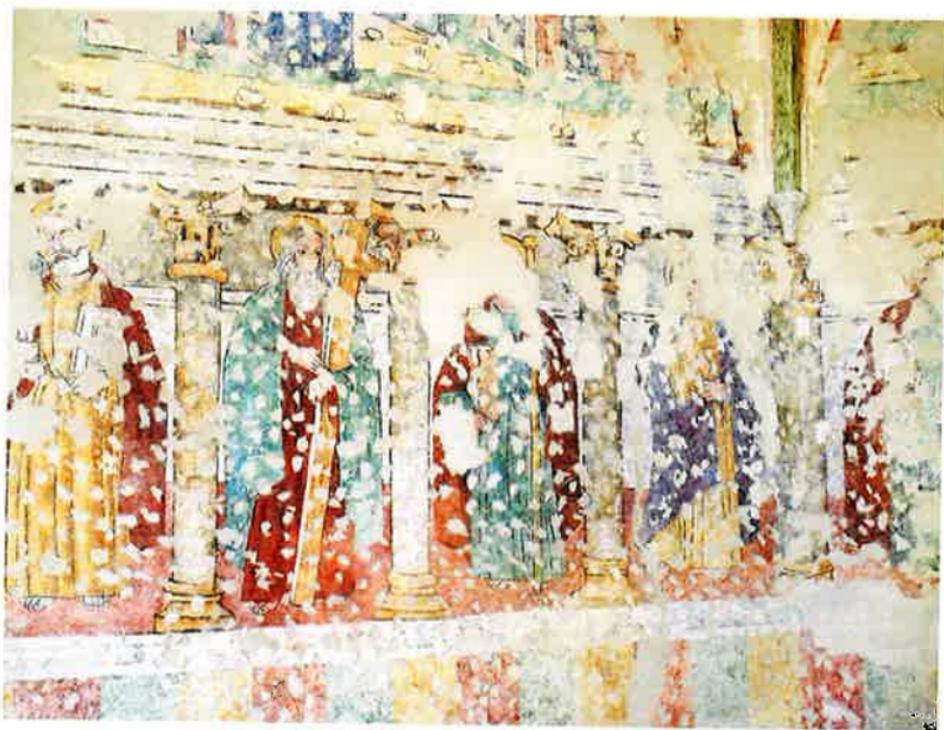
Oltre che per gli affreschi della parete destra è anche nella scena della *Crocifissione* posta sull'arco che si individua una non riconducibilità al Thanner, il quale mai «aveva impaginato così le sue scene e mai era scaduto a un linguaggio tanto grezzo e impacciato...» (TREU 1983-84, p. 171) e mai aveva dipinto il perizoma di Cristo annodato alla tedesca. Nella tesi citata la Treu accosta la *Crocifissione* di Variano a quella sull'arco della chiesa di San Marco a Cuccana per l'analoga distribuzione delle figure per blocchi, lo stesso terreno a strisce cosparso di ciottoli tondi e per la simile fisionomia dei cavalli, il tutto accomunato anche dallo stesso uso del chiaroscuro.

Alcuni di questi elementi sono visibili anche nel presbiterio della chiesetta di San Michele a Carpeneto. Alla tesi della Treu, che l'autore di Variano sia lo stesso degli affreschi della chiesa di Santo Stefano a



43.

43. Profeta Isaia, sec. XVI.



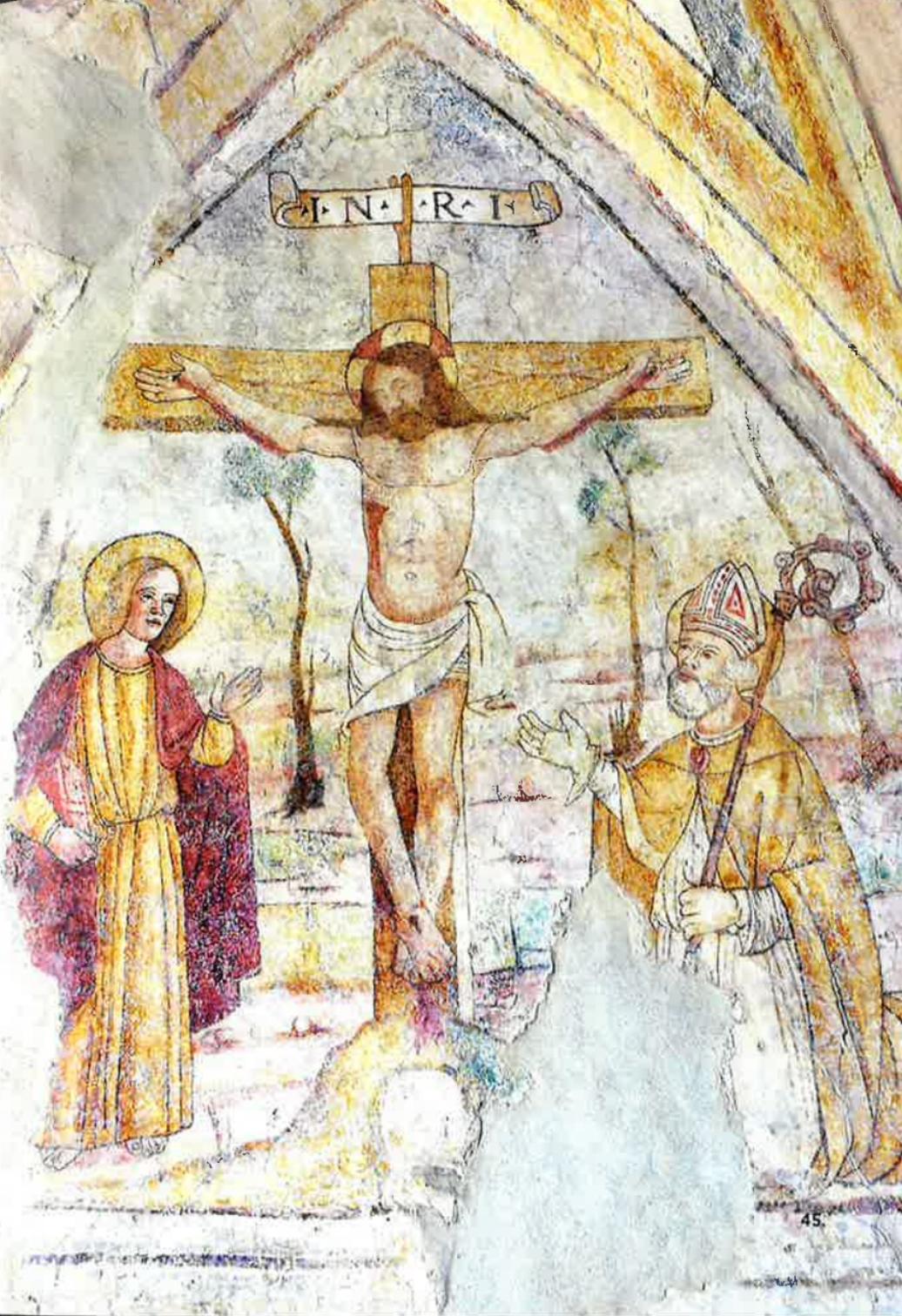
44.

Buttrio e di quelli della Beata Vergine del Suffragio a Palazzolo dello Stella, si associa il confronto con la composizione pittorica del presbiterio della chiesa di San Pietro apostolo a Flumignano e con gli affreschi della chiesa di San Michele a Sclaunico.

A questo elenco Bincoletto (2009) aggiunge anche gli affreschi a Santa Marizza di Varmo, Mereto di Tomba, Carpeneto, Zugliano, Mereto di Capitolo affidandoli ad un "pseudo Thanner" e togliendoli così dal catalogo del pittore. All'interno di questa lista sembra tuttavia di poter leggere più mani,

44. *Teoria di apostoli  
nella parete del presbiterio,  
sec. XVI.*

45. *Cristo in croce  
tra San Giovanni Evangelista  
e un santo vescovo, sec. XVI.*





46.

quindi più che di un “pseudo Thanner” sarebbe forse opportuno parlare di “pseudì Thanner”, indicando così tutta quella serie di autori minori operosi nella campagna friulana che, rivolgendosi ai grandi maestri, ne traducevano l'arte, a volte maldestramente, ma comunque con una grafia che rispondeva, se non a canoni estetici, almeno a quelli didattici perché questo all'epoca era una delle priorità delle pitture parietali.

Legati indubbiamente alla grande lezione pittorica di Gianfrancesco da Tolmezzo, gli autori degli affreschi di Variano sono almeno tre se non quattro

46. *Pitture sulla volta del presbiterio, sec. XVI.*

47. *Altare di San Leonardo, sec. XVI-XVII.*



artisti che con stili diversi decorano le due pareti laterali e la parte absidale. Recentemente è stata avanzata la suggestiva ipotesi che ad affiancare Gian Paolo nell'esecuzione dei dipinti sia stato il figlio Francesco del quale si sa solo che visse tra il 1520 e il 1580 e che ebbe un figlio, Giovanni, di cui si hanno notizie dal 1540 al 1610 (*Nuovo Liruti* 2009).

*Dania Nobile*



48.

*Un sentito ringraziamento ad Alda Mattiussi e ai parroci don Roberto Nali e don Maurizio Zenarola per la preziosa collaborazione.*

48. Fonte battesimale,  
sec. XIV-XV.

---

## Bibliografia essenziale

### *Archivio parrocchiale Variano*

F. BLASICH, *Variano*, Udine, Tipografia del Patronato 1887; "Patria del Friuli", 15 luglio 1910; E. PASCOLO, *Varianum* in "La Panarie" III, 1926, 15, pp. 191-196; L. VICARIO, *Variano e la sua Pieve*, Udine, Tip. Del Bianco e Figlio 1934; G. MARCHETTI, *Per un piatto di minestra il bravo maestro Giampaolo dipingeva* in "La Vita Cattolica" 9.12.1956; G. MARCHETTI, *Gian Paolo Thanner pittore e intagliatore in Friuli* in "Sot la nape" IX, 1957, 4, pp. 5-13; A. RIZZI, *Novità su Gian Paolo Thanner pittore "popolare" del '500 in Friuli* in "Sot la nape" XXX, 1978, 3-4, pp. 76-85; G. DE CECCO, *Variano: una storia in breve* in "ponte Europa" Edizione della Porta Ovest, anno 2, n. 1 gennaio 1979, pp. 13-15; M. JENKO-URŠIČ, *Zuan Paolo Tonnar* in "Zbornik za umetnostno zgodovino", Nova Vrsta XVIII Ljubljana 1982, pp. 17-71; R. FABIANI, in *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981)*, Relazioni, Trieste, Tip. Villaggio del fanciullo 1983, p. 23; L. TREU, *Gian Paolo Thanner*, tesi di laurea in Storia dell'arte medioevale e moderna, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1983-1984; G. MARCHETTI, *Le chiesette votive del Friuli* a cura di G.C. Menis, Udine, Società Filologica Friulana 1990, p. 118; G. NOBILE, *Storia di Basiliano*, Udine, Litografia Designgraf 1993; N. CANTARUTTI, in *Le origini dell'Abbazia di Moggio*, Atti del convegno

internazionale, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane 1994, pp. 157-166; G. BERGAMINI, in *Pozzuolo del Friuli* a cura di G. Bergamini, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane 1995, pp. 190-211; G. DE CECCO, *Restauro conservativo nella chiesa di S. Leonardo di Variano* in "Sot la nape" XLVII, 1995, 3, pp. 51-52; E. DE CECCO, *Gli affreschi della chiesetta di San Leonardo in Variano* in "La Parnarie" XXVIII, 1996, 111, pp. 69-80; G. DE CECCO-E. DE CECCO, *Variano appunti storici e Affreschi chiesetta di S. Leonardo di Variano*, Fagagna (Ud), Stampa Graphis 1996; L. SORAVITO, in *Le Pievi del Friuli* a cura di G. Burba, estratto dalla "Rivista Diocesana Udinese" n. 6/1997, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane 1998; *Un pittore popolare del Cinquecento Friulano. Gian Paolo Thanner*, contributi di C. Costantini, M. Mansutti, A. Martinuzzi, Udine, Tipografia Tomadini 1998, pp. 13-14; C. MATTALONI, *Mattia Deganutti, maestro lignario 1712-1794*, Patsian di Prato (Ud), Lithostampa 1999; G. DE CECCO-G. SUT, *Praedium Varianum. Variano e dintorni*, s.l. 2002; P. PASTRES, schede in *Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone. Dieci anni 1992-2001. Nel segno dell'arte* a cura di G. Bergamini, Tavagnacco (Ud), Arti Grafiche Friulane 2003, pp. 252-253; 254-255; 258-259; P. SARO, *Gian Paolo Thanner: tra storia e restauro*, Facoltà di lettere e filosofia, corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, a.a. 2006-2007; P. GOI, *Carneo e Carneadi*. 2 in "Udine Bollettino delle civiche istituzioni culturali", n. 10, 2007, pp. 52-63; *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei friulani*. 2. *Letà veneta* a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, Udine, Forum 2009, pp. 2439-2442; *Sulle vie del*

---

*Thanner. Itinerari alla scoperta di tesori d'arte nelle chiese del Friuli centro-orientale* a cura di F. Bincoletto, Basaldella (Ud), La Tipografica srl 2009, pp. 118-119 (con bibliografia ivi contenuta); A. MATTIUSI, *La rive di Varian, La collina di Variano*, Pasian di Prato (Ud), Lithostampa 2010; "La Voce di Variano" bollettino parrocchiale, anno XIV n. 9, ed. straordinaria 2010.

49. Nella pagina successiva:  
*Crocifissione*, (part.) sec. XIV.





**Deputazione di Storia Patria  
per il Friuli**



**FONDAZIONE  
CRUP**

con la collaborazione del  
**Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine**

## **Monumenti storici del Friuli**

Collana diretta da Giuseppe Bergamini

### **50. Le chiese di Variano**

#### **Testi**

Dania Nobile

#### **Referenze fotografiche**

Riccardo Viola, Mortegliano

Gianfranco De Cecco {foto 1},

Alda Mattiussi {foto 2, 48}

**In copertina:** *Facciata della chiesa parrocchiale.*

**Ultima di copertina:** *Miracolo di San Nicola, sec. XVI (part.).*

**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 dicembre 2011  
da Arti Grafiche Friulane / Imoco spa (Ud)

