

Der unerwartete und überwältigende Ausstellungserfolg im Berner Kunstmuseum hat ein Janusgesicht: bewundert wird das jugendliche, akademische Genie ebenso wie das Zwielight des fin de siècle, in dem es auftaucht. Das Surrogat der „heilen Welt“ entschädigt noch einmal, einschließlich der Blauen Periode, für die Attacken des unbequemen Künstlers. Denen war das Publikum in Bern zu seiner Zufriedenheit (noch) nicht ausgesetzt. Aber wer sich allein auf die zahlreichen Selbstbildnisse konzentrierte, dem teilte sich die Unruhe Picassos mit, der sich auf den Kampf mit seinem Jahrhundert vorbereitete.

Klaus Gallwitz

IL PORDENONE. Passariano, Villa Manin e Pordenone, Convento di S. Francesco, 21 luglio—11 novembre 1984. — PARIS BORDON. Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre—9 dicembre 1984.

(mit sieben Abbildungen)

Per una fortuita coincidenza è stato possibile vedere contemporaneamente, lo scorso autunno, la Mostra di Giovanni Antonio de'Sacchis, detto il Pordenone, (Pordenone 1482? — Ferrara 1539) divisa tra villa Manin di Passariano (i dipinti) e il convento di S. Francesco a Pordenone (i disegni), e la Rassegna di Paris Bordon (Treviso 1500 — Venezia 1571) tenutasi nel palazzo dei Trecento a Treviso. La prima è nata ad opera del Comune di Pordenone per commemorare il quinto centenario della nascita del grande Friulano, mentre la seconda è sorta per iniziativa della Città di Treviso affinché onorare uno dei maggiori pittori della Marca, secondo una tradizione iniziata con Cima da Conegliano.

Il raffronto è stato stimolante, non solo perché ha permesso di confermare i limiti entro i quali il Pordenone ha influito sul Bordon, ma in quanto ha offerto l'occasione per un sempre maggiore approfondimento sulla personalità di due artisti che, sebbene in termini diversi e con un peso storico differente, hanno partecipato allo stesso movimento manierista in seno alla pittura veneziana del Cinquecento, andando così ad allargare il discorso iniziato dalla fondamentale Mostra di Palazzo Ducale, *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia* del 1981.

La rassegna di villa Manin ha ancora una volta chiarito, quanto già era stato intuito dal Vasari, che la natura del Pordenone è eminentemente quella di un frescante, più che di un pittore da cavalletto: la dinamica e l'intensa plasticità delle sue grandiose immagini inscenate in teatrali scorci, hanno bisogno di vasti spazi per articolarsi e di lontane prospettive per decantarsi. Ed è per questo motivo che la parte più rilevante della Mostra, è apparsa la sezione dedicata ai dipinti di grandi dimensioni, dove, al tempo stesso, meglio si scorgono le novità portate dal mondo romano ed emiliano, messe in luce da Rodolfo Pallucchini nel saggio introduttivo all'importante catalogo (*Il Pordenone*, a cura di Caterina Furlan, Electa, Milano 1984). Se erano gravemente assenti da Passariano le portelle dell'armadio degli

argenti di S. Rocco a Venezia con *S. Martino e S. Rocco*, una delle espressioni più alte di tale genere di pittura e basilare per capire il ruolo di innovatore avuto dal Pordenone sulla successiva generazione dei maestri veneziani, sono state, invece, esposte le portelle dell'organo del Duomo di Spilimbergo del 1524 che ne costituiscono le premesse. La tecnica a tempera usata dall'artista nelle quattro tele, la più vicina a quella dell'affresco, si confà particolarmente all'irruento stile del Friulano, anche se la più soggetta ai danni del tempo. Sono qui ripresi i ricordi delle opere romane di Raffaello e di Michelangelo, già sperimentati nei cicli a fresco della cappella Malchiostro di Treviso e del Duomo di Cremona, su cui va ora ad innestarsi il fecondo contatto col Correggio. Nella *Assunzione della Vergine*, «*il sott'in sú pordenoniano*, che imposta la scena, comporta una conseguenza dinamica di carattere quasi esplosivo» (Pallucchini), aprendo la via alle invenzioni prospettiche del Veronese nel soffitto di S. Sebastiano. Artista che fu debitore al Friulano, più di quanto è stato rilevato. Altrettanto ardita appare nella storia di *Simon Mago*, l'illusionistica successione degli spazi, dove il giudeo è proiettato con uno slancio che anticipa le volanti figure del Tintoretto. Ma il pezzo più suggestivo rimane la *Caduta di S. Paolo*, sebbene l'ideazione non spetti al Pordenone. Il maestro ha tenuto presente per la raffigurazione, non soltanto le impressioni delle Stanze vaticane di Raffaello, bensì ha direttamente attinto alla *Caduta di S. Paolo*, incisa da Hans Baldung nel 1514 (Hollstein, N. 125). Dalla stampa tedesca provengono, infatti, l'idea per l'impostazione diagonale della scena, battuta dal raggio di sole, nonché la tensione creata dalle gambe piegate dei cavalli. Il Pordenone era ricorso alla grafica d'oltralpe, già nel Duomo di Cremona, secondo quanto ha chiarito il Cohen (Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art, in *Arte Lombarda* 42/43, 1975, 745—96), ed accenni sono presenti in altre opere del pittore. Ad esempio, il disegno con il *S. Cristoforo* del British Museum si rifà al *S. Cristoforo* inciso da Baldung (Hollstein N. 116), così la tela con il *Padre eterno e Cristo in croce* di S. Daniele è desunta dalla stampa di uguale tema di Cranach, il vecchio (Hollstein N. 65 a). Un contatto logico dovuto, sia al rude temperamento del Pordenone per molti aspetti affine a quello degli artisti nordici, sia alla stessa matrice culturale friulana legata alla storia tedesca. Tuttavia, in quest'ultima portella è l'espressività del colore e la potenza della luce ad accomunare sotto il medesimo impeto drammatico uomini ed animali, motivo, ancora una volta, di insegnamento per il Caliari e il Robusti.

Un momento diverso dell'arte del Pordenone, ma altrettanto alto, è costituito dalla più tarda *Deposizione di Cristo*, eseguita sempre a tempera e purtroppo molto deperita, per la chiesa dei Francescani a Cortemaggiore, forse l'opera più toccante della Mostra. Il pathos del dramma cristiano trova una profonda interpretazione nel muto dolore delle maestose figure, raccolte in una serrata composizione attorno al sofferto corpo del michelangiolesco Cristo. Una tendenza «classicistica» messa in relazione con il ritorno di Sebastiano del Piombo a Venezia attorno al 1528 e che si collega al complesso decorativo della chiesa di S. Maria di Campagna a Piacenza, di cui era esposta a Passariano la tela con il *Matrimonio mistico di S. Caterina*. Il

recente restauro dell'opera ha permesso di ammirare nella sua forma originale, il luminoso scenario architettonico dello sfondo sottolineato dal maestoso tendaggio di ricordo raffaellesco, che nell'esaltare il vigore formale delle figure dei santi, compone i moduli manieristici in una distaccata solennità.

Di grande interesse è stato, poi, il confronto tra l'*Annunciazione* di S. Maria degli Angeli a Murano del 1537, l'ultima opera del pittore a Venezia, e il quasi contemporaneo *S. Marco e Santi* del Duomo di Pordenone. Nella tela muranense, l'influenza di Pierin del Vaga e del Parmigianino, dovuta al viaggio genovese, appare ormai filtrata in un felice rinnovamento. «*Anzitutto*», nota il Pallucchini, «*colpisce la grandiosità dell'impianto compositivo*», che riprende la contemporaneità di azioni del ciclo a fresco della *Disputa di S. Caterina* a Piacenza. Mentre il luminoso colore accompagna le flessuose cadenze emiliane, in accordo con l'intima poeticità della scena che, ancor meglio, si coglie nel delicato disegno preparatorio di Windsor, esposto a Pordenone, precorrendo le raffinatezze stilistiche del tardo manierismo.

Premesso che a villa Manin mancavano altri due capolavori del Pordenone: l'*Immacolata Concezione* di Napoli e la *Pala Giustiniani* di Venezia, tra le altre opere esposte, in maggioranza pale commissionate per il contado e, quindi per una clientela di gusto conservativo, non abbiamo più trovato le novità compositive e la grandiosità di respiro dei precedenti dipinti.

Rimane sempre di un enorme fascino, la *Madonna della Misericordia* del Duomo di Pordenone del 1516 per la fusione di sentimenti e moduli diversi nel misterioso paesaggio tenuto con un orizzonte alto, secondo la tradizione nordica. A questo proposito ci chiediamo se nell'impaginazione della scena e nella figura del manieristico S. Cristoforo non abbia influito la sopra citata incisione di Baldung con *S. Cristoforo*; ipotesi che può trovare conferma nella sproporzione dei due donatori simile a quella del pellegrino nella grafica tedesca. Ma invano cerchiamo la stessa suggestiva atmosfera nella più tarda *Apparizione del Cristo alla Maddalena* di Cividale, dove la forzata figura del Redentore, ben lontana da quella affrescata a Venezia nel chiostro di S. Stefano, ha il potere di distruggere il lirico particolare dei luminosi angeli. Così la lezione raffaellesca che nella giovanile *Deposizione* di Praga, porta a una drammatica tensione scandita dai drappi bianchi, nelle caricate *Storie di S. Ermagora* di Udine diviene soltanto motivo di facili effetti luministici.

Nessuna delle esperienze di Treviso e di Cremona, che avevano fatto chiamare il Pordenone *pictor novus*, trapela nella contemporanea pala della Parrocchiale di Torre del 1520, e in quella più tarda di Varno: le volumetriche figure, pur superbe nel prezioso tessuto cromatico, rimangono costrette entro schemi arcaici. D'altro canto la stessa *Madonna e Santi* del Duomo di Cremona, a paragone con il rivoluzionario affresco della *Crocefissione*, appare convenzionale; soltanto il gioco di luci ed ombre che anima la greve composizione sarà di lezione alla pittura del

Seicento. Pure è apparentemente difficile stabilire un legame tra il sopra citato *Matrimonio di S. Caterina* e la modesta pala di Moriago che ne racchiude la prima idea.

Anche quando il Friulano ritorna a formulazioni decisamente manieriste, come nella pala di S. Giacomo a Venezia con i *S.S. Sebastiano, Rocco e Caterina*, le figure modellate dalle intense sfumature, sono piegate in un serrato disegno che non lascia spazio all'enfasi delle forme, anticipando il Barocco. Uguale mancanza di misura si avverte nel *Milone dilaniato dal leone*, in cui la massa di carne del michelangiolesco atleta annulla la dinamica impostazione diagonale della scena, tanto da dubitarne l'autenticità.

Le restanti opere, tranne la raffinata, anche se fredda, pala con *S. Gottardo e Santi* di Pordenone, le problematiche tavole con *Santi* del soffitto della Scuola di S. Francesco ai Frari e l'incerto ritratto di *Giovane con libro* di San Francisco, hanno presentato un interesse più filologico che critico, a parte che molte di esse potevano essere risparmiate al visitatore.

Sono stati i disegni esposti nella chiesa di S. Francesco a Pordenone, a riportarci agli autentici valori del Friulano, sia perché l'immediatezza del segno grafico meglio traduce la forza e l'espressività dell'arte pordenoniana, sia perché in molti casi si trattava di fogli preparatori per i maggiori capolavori a fresco dell'artista. Opere tutte di grande significato: dal *Cristo inchiodato* dell'Ambrosiana, riferito alla *Crocefissione* di Cremona, la cui rapidità di tratto determina contemporaneamente volumi e movimento, alla violenza e al vigore plastico del *Martirio di S. Pietro* di Chatsworth; dalla superba figura della *Trasfigurazione* per S. Rocco a Venezia, degli Uffizi, espressa con possente drammaticità, all'impeto con il quale il *S. Agostino* di Windsor, ideato per l'affresco di Piacenza, si stacca dalle architetture di sfondo. Unità di invenzione e di stile che continua nel moto rotatorio del gruppo degli *Angeli con il Padre eterno* di Chatsworth, rapportato agli affreschi della cappella Pallavicino a Cortemaggiore, nel patetico volto investito dalla luce della *Donna* degli Uffizi, uno studio per l'*Immacolata Concezione*, e ancora nella sensuale immagine, colta quasi di volo, della *Donna semisvestita* di Parigi, disegnata per la facciata del Palazzo Tinghi.

Una grande, ma vitale essenzialità di segno caratterizza i disegni più tardi, tra i quali emergono: la *Conversione di S. Paolo* dell'Ambrosiana, la *Giustizia di Traiano* del Louvre, concepita per la decorazione a fresco della loggia di Ceneda, ed infine la *Raccolta della Manna* dell'Ambrosiana.

Dall'intelligente scelta dei disegni è balzata più evidente che non da quella dei dipinti, l'importanza innovatrice dell'arte del Pordenone per tutta la pittura dell'Italia settentrionale. In particolare si avverte la sua funzione di mediatore di concezioni pittoriche «foreste» tra le lagune, se si osserva il disegno, attribuito al Pordenone e conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, raffigurante la decorazione della facciata del palazzo d'Anna a Venezia, dipinta a fresco dal maestro attorno al 1530. È da qui, dove il Pordenone aveva filtrato con un gusto tutto veneziano, elementi decorativi romani ed emiliani in nuovi rapporti ed

equilibri, che nasce la misura e l'armonia che caratterizza i grandi cicli a fresco delle ville venete nella seconda metà del Cinquecento. Nonché l'idea delle illusionistiche strutture architettoniche che nel sovrapporsi a quelle esistenti, formano, al tempo stesso, la cornice alle raffigurazioni mitologiche e storiche in una sottile connessione ai limiti tra finzione e realtà. Una riprova che Paolo Veronese e Gian Battista Zelotti, i due maggiori artefici delle decorazioni a fresco nelle dimore campestri dei patrizi veneziani, abbiano guardato al complesso pordenoniano è data, dalla giovanile tela col *Curzio Decio* del Caliari, a Vienna, che riprende quello affrescato dal Pordenone a palazzo d'Anna (R. Pallucchini, *Veronese*, Verona 1984, 15), e dal salone di villa Godi a Lonedo decorato dallo Zelotti con due *Fatti d'armi di Alessandro*. L'irruenza dei cavalli e l'impostazione delle scene tra architetture ricordano appunto il primo piano della facciata veneziana, ornata col sopra citato episodio storico di *Curzio Decio* e con quello del *Ratto delle Sabine*.

Lo stesso programma iconografico del palazzo d'Anna sembra racchiudere in nuce il concetto, da cui si svilupperà una parte dei cicli affrescati nelle ville venete. Sebbene esso sia, non del tutto, di chiara lettura, tuttavia appare basato su un preciso motivo conduttore. I due fatti storici con il *Curzio Decio* e il *Ratto delle Sabine* (c. f. B. Castiglione, *Il Cortegiano*, III, 30), posti alla base della decorazione, sono esempi di abnegazione per il bene della patria e, quindi, simboli di quelle virtù civili che per i neoplatonici costituivano il primo gradino dell'elevazione verso Dio. Mentre gli episodi effigiati, in corrispondenza, al secondo piano, raffiguranti: l'uno, a nostro avviso, *Mercurio che ordina ad Enea di abbandonare Didone* (Virgilio, *Eneide*, IV, 259—278) e l'altro un inspiegabile *Sacrificio umano a Cibele*, alludono al potere degli dei sugli uomini e al loro dovere di ubbidienza. L'importanza, cioè, della religione che con Marsilio Ficino non conosce più fratture tra miti e rivelazione cristiana. Le quattro raffigurazioni sono tra loro collegate dal *Ratto di Proserpina* (c.f. l'ed. commentata, Anversa 1618, di Ovidio, *Metamorfosi*, V, 415), ispirato al marmo in possesso del Patriarca Grimani (ora al Museo archeologico di Venezia), il quale ha, soltanto la funzione di passaggio alla nuova tematica, ribadendo il significato del precedente *Ratto* di una violenza subita per il bene dell'umanità. Tra le finestre sono collate la *Pittura*, la *Scultura*, l'*Astronomia* (?) e la *Musica*: le *Arti* erano già state messe dal Filarete nella decorazione delle sette stanze dell'ideale palazzo dedicato alla *Virtù* (*Trattato di Architettura*, libro XIV). Esercizio di virtù intellettuali e morali che porta a quella gloria terrena a cui gli uomini del Rinascimento non potevano rinunciare e che per la sua motivazione era particolarmente adatta alle strutture politiche dello stato veneziano retto a repubblica. Per questo motivo la *Fama* e il *Tempo*, da intendersi in termini di vittoria della prima sul secondo (L. Larcher Crosato, Nuovi contributi per la decorazione della Soranza, in *Arte Veneta* 32, 1977, 223—229), coronano la facciata del palazzo d'Anna. Insegnamenti etici, religiosi e culturali, concepiti quali mezzi per giungere alla giusta gloria, sono ugualmente i quattro cardini su cui si impernano i programmi della Soranza, di villa Godi e di villa Emo a Fanzolo.

Il ruolo di innovatore avuto dal Pordenone è pure sensibile in una serie di opere giovanili di Paris Bordon: dalla *Sacra famiglia con donatore* di Brera, al *Matrimonio mistico di S. Caterina* della raccolta Doria di Genova; dal *S. Giorgio che uccide il drago* dei Musei vaticani, così vicino a quello del Florigerio, alla *Madonna con i S.S. Giorgio e Cristoforo* della Gall. Tadini di Lovere. Ed è stato quest'ultimo dipinto, affiancato dalla *Sacra conversazione* dell'Ermitage e dagli *Amanti* di Brera, ad aprire la raffinata, anche se non vasta, Mostra del Bordon a Treviso, curata da Eugenio Manzato. La pala commissionata all'artista trevigiano da Giulio Manfron, condottiero della Repubblica veneta, per la chiesa di S. Agostino di Crema, in base all'iconografia dei Santi, tra il 1524 e il 1526, è una delle opere più suggestive della pittura bordoniana del terzo decennio per la coerenza con cui il motivo lottesco della madonna si salda allo slancio pordenoniano del manieristico S. Cristoforo nella luminosità delle smaglianti cromie. La compattezza del colore tende, tuttavia, a cristallizzare la foga del movimento, annunciando quella che sarà l'espressione stilistica della piena maturità dell'artista. Ricordi del Friulano si scorgono, ancora, nei grevi santi che circondano la *Madonna* della Parrocchiale di Biancade, firmata dal Bordon e posta attorno al 1531, ma che Giordana Canova Mariani nel dotto catalogo (*Paris Bordon*, Electa, Milano 1984) è propensa, dopo il recente restauro, a ritenere più tarda. Per quanto, la quasi certa conoscenza da parte del Trevigiano delle opere bresciane del Moretto a S. Giovanni Evangelista, avvenuta in occasione del viaggio a Crema, e la presenza a Venezia dei *Putti* affrescati dal Pordenone nel coro di S. Rocco, potrebbero spiegare il manierismo più avanzato della *Madonna* e del S. Giovannino, anche agli inizi degli anni Trenta. In tutti i casi Paris non guarderà oltre al Friulano: l'insegnamento del Pordenone ha costituito per il giovane pittore, soprattutto, il movente di rottura con la tradizione giorgionesca, portandolo ad imitare le forme senza penetrarne lo spirito eroico e grandioso, tanto lontano dalla sua lirica sensibilità.

L'animo del Bordon fu, essenzialmente, quello di un elegiaco, come bene si coglie nel gruppo dei ritratti compiuti tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento, rappresentati alla Mostra da esempi di grande finezza pittorica, quali gli *Amanti* di Brera, il *Cavaliere* di Toronto, il *Gioielliere* di Monaco, dove alla trama giorgionesca si sovrappone un più intimo, anche se sommerso, colloquio. Un bisogno di introspezione, sempre però lontano da ogni drammaticità, che unito all'aristocratica educazione ricevuta dall'artista a Venezia, presso la famiglia della madre, matureranno in un genere di manierismo intellettuale, inteso alla ricerca della sostanza del reale. All'evoluzione stilistica di Paris, fin dagli inizi aperto a tutte le esperienze dei maggiori maestri veneti, hanno, inoltre, sensibilmente contribuito i contatti avuti con differenti ambienti pittorici, sia italiani, che stranieri, e, ancora, le novità giunte a Venezia dopo il 1540 attraverso pittori romani e toscani. Quadro complesso di rapporti, puntualizzati, nuovamente, da Rodolfo Pallucchini nella fondamentale prefazione al catalogo.

Lo spirito con cui è stata articolata la rassegna trevigiana, era questo di illustrare il secondo periodo dell'attività artistica del Bordon, cioè quello manierista, il più

affascinante, che spetta alla Canova Mariani il merito di averlo messo in luce nella monografia sul Trevigiano del 1962. Rimane, non di meno, sempre problematica la successione cronologica delle opere, specialmente ora che la critica mette in dubbio il viaggio del pittore a Fontainebleau nel 1538, escluso d'altro canto ancora dal Dimier (*Le Primatice*, Paris 1900, p. 172, n. 5) per motivi storici. Pure resta del tutto incerta l'epoca, quando il maestro si è recato ad Augusta e di conseguenza entro quali termini ha influito sulla pittura tedesca. Di grande importanza è stato, invece, il recente ritrovamento da parte del Fossaluzza, dei documenti riguardanti la presenza di Paris Bordon a Milano tra il 1548 e il 1551, in quanto ha, non solo, permesso di datare il gruppo di opere eseguite per Carlo da Rho, bensì di spiegare il rapporto con i cicli a fresco di Giulio Romano a Mantova. Contatto fondamentale per capire la carica erotica delle raffigurazioni mitologiche del Bordon dopo il Cinquanta e l'inclinazione a moduli di un più accentuato manierismo. A questo proposito si può aggiungere che il *Perseo armato da Mercurio e Minerva* di Birmingham riprende nell'impostazione del gruppo il *Bagno di Marte e Venere* affrescato nella sala di *Psiche* al palazzo del Te, mentre il *Battesimo* di Brera, dipinto per i Rho, si rifà al disegno del medesimo soggetto compiuto da Giulio Romano per le logge vaticane, ed ora al British Museum.

Il primo accento di mutamento tra le opere esposte a Treviso, si coglie nella gamma cromatica divenuta più fredda e nelle flessuose figure della preziosa pala di Bari con la *Madonna, S. Enrico e S. Antonio*, pervasa di quella patetica affettuosità, già presente nella *Sacra conversazione* di Leningrado. Il dipinto fu commissionato dalla famiglia Tanzi secondo le testimonianze storiche dopo il 1536, data che non ci sembra vada di molto spostata, se si tengono presenti il viaggio in Lombardia del 1526 e le opere compiute a Venezia dal Pordenone nel quarto decennio.

Ma è la ritrattistica degli inizi del quinto decennio a meglio indicare la nuova via: la lucentezza dei toni del bel ritratto di *Gerolamo Crofft (?)*, datato 1540, di reminiscenza lottesca, diviene ancora più intensa nella *Giovinetta ritenuta di casa Fugger*, la cui concreta sanità, esaltata dal serico vestito rosso granato, è resa astratta dalla luce che la investe dallo sfondo. Da qui è facile il passaggio alle sofisticate immagini muliebri, tra ritratto ed allegoria, della *Donna che si pettina* di Vienna, della *Giovane allo specchio* di Edimburgo, della *Flora* di Parigi e della *Donna con scimmietta* di Lugano, dove l'artista, pur partendo da Tiziano, riesce a dare nell'immota luminosità dei colori, sempre più irreali, un'idea assoluta della femminilità. L'essenzialità di espressione raggiunta dal Bordon in questi anni, è pure evidente nel pensoso *Gentiluomo* di Genova (purtroppo alla Mostra mancava il suo pendant con la *Dama* di Londra) costruito con un gusto che rammenta il Bronzino.

Il continuo bisogno di sperimentare insito nel temperamento del Trevigiano, porta l'artista a poca distanza di tempo a nuove formulazioni manieristiche. Nell'*Apollo tra Marsia e Mida* di Dresda è l'intonazione cromatica calda che nel dio tocca la solarità, in accordo col suo carattere mitologico, unita al sensuale

realismo della pelliccia e del broccato a tramutare i ricordi giorgioneschi in una visione puramente intellettuale. Così i due gentiluomini intenti a giocare a scacchi nel doppio *Ritratto* di Berlino simboleggiano nell'imponenza stessa delle figure il potere della razionalità. Pure la *Betsabea* di Amburgo del 1552 presenta un'armonia di rapporti tra le architetture e il morbido nudo della donna, ben diversa da quella di Colonia, compiuta pochi anni prima per i Rho. In questa seconda edizione, di una grande raffinatezza e poesia, è la magica atmosfera pervasa da un pulviscolo d'oro ad isolare dalla realtà l'episodio biblico, quasi Paris avesse conosciuto la *Danae* di Jan Gossaert. Ancora, nell'*Annunciazione* di Caen sono le architetture del Serlio, care all'artista fin dalla *Consegna dell'anello*, ad assumere irrazionalmente il ruolo di protagoniste, creando con il moltiplicarsi degli spazi quel senso di sbigottimento e di mistero che si ripercuote nell'atterrita madonna rifugiata in un angolo della scena: preludio alle architettoniche vedute di Hans Vredeman de Vries.

Delle grandi raffigurazioni mitologiche del sesto decennio erano esposte soltanto il *Satiro e Ninfa* della Borghese, che non è tra le opere migliori del Trevigiano, e *Venere e Marte con Cupido* della Galleria Doria Pamphili, le cui cromie di smalto riportate dal recente restauro al loro originale splendore, hanno il potere di transumare le plastiche figure delle due divinità in un'aurea di mito. Sono ormai maturi i tempi per il *Giove con Io* di Göteborg, il pezzo pittoricamente più alto della Mostra e tra i più felici del Bordon. Il quadro eseguito per il cardinale di Lorena è stato giustamente posto nel 1559, non solo per i richiami compositivi al Veronese, ma per le estenuanti finezze stilistiche e il sensuale cerebralismo della scena che provano la diretta influenza della corte di Fontainebleau, facendo spostare alla fine del sesto decennio il viaggio in Francia del Trevigiano, in base anche a nuove testimonianze. Il colore, il grande protagonista di questa favola ovidiana, tenuto sulle gamme fredde del blu cobalto, del verde muschiato, dei grigi madreperlacei e dei gialli acidi, nel plasmare le forme dei due amanti serrati in un armonico disegno, raggiunge una luce metafisica che fissa fuori del tempo il fremito della passione. Una sensibilità cromatica che nel Bordon rivela sempre le origini veneziane della sua arte.

Non altrettanto sentite sono apparse le opere di carattere religioso di questo decennio e di quello successivo esposte nel palazzo dei Trecento. Fatta eccezione per la *Sacra conversazione* di collezione privata tedesca, di una grande freschezza di toni nel tenero paesaggio di sfondo, e per i *Sacri misteri* ispirati nella fantasiosa impaginazione al Moretto, si trattava per lo più di dipinti eseguiti per le chiese di Treviso, che ripetono in maniera stanca motivi pordenoniani, tizianeschi e bassaneschi. Certamente Paris Bordon fu attento all'importanza del committente e del luogo, rivelando, anche sotto questo aspetto, quell'indole aristocratica che gli ha permesso di cogliere le espressioni più estetizzanti e sottili del manierismo con un gusto personale e nuovo nella pittura veneta del Cinquecento.

Luciana Larcher Crosato