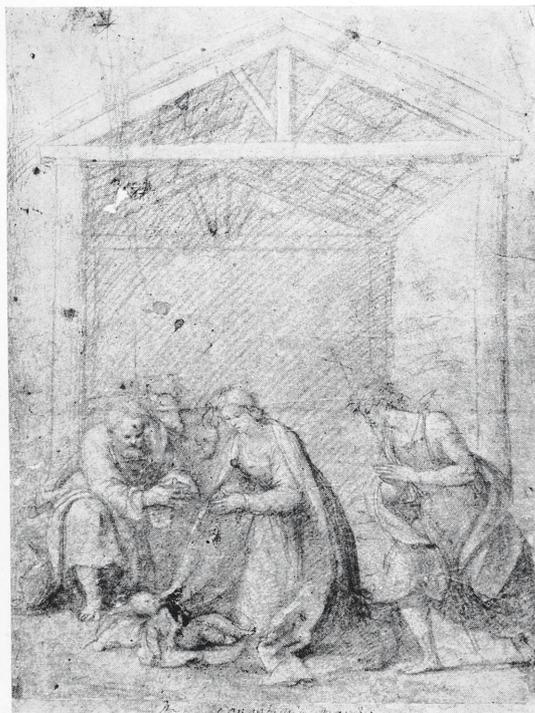


Anchise Tempestini: TEMI SACRI E PROFANI NEL PORDENONE

per Ulrich Middeldorf, in memoriam

La realizzazione del complesso di affreschi conservato nel santuario di S. Maria di Campagna a Piacenza fu senza dubbio laboriosa e meditata come poche altre imprese pittoriche del Pordenone; per rendersene conto, oltre che sul tempo impiegato dall'artista per eseguire le pitture delle due cappelle, della cupola maggiore da lui non completata¹ e naturalmente il "S. Agostino" fornito, sembra, inizialmente, come saggio indicativo del programma iconografico, basterà meditare su tutta la letteratura precedente e su quanto riferito, attraverso una lettura esauriente ed approfondita delle immagini rapportate ai testi teologici dai quali esse derivano, da Jacqueline Biscontin²: tema affascinante quanto complesso, che indirettamente sembra riallacciarsi, sul piano della metodologia, ad alcuni degli interventi ascoltati nel convegno asolano di studi su Lorenzo Lotto del 1980, proponendo un'analisi che considera il pittore non solo come artefice, ma come uomo del suo tempo con i propri interessi culturali, la sua problematica religiosa e i legami con i committenti ed i mecenati. Si veda a tale proposito, relativamente agli affreschi della cappella Malchiostro nel Duomo di Treviso, del 1520, quanto ha detto Michelangelo Muraro nel suo intervento alla giornata di studio tenutasi a Piacenza.³ Trascurando qui di aprire un discorso che ci porterebbe lontano circa la posizione assunta dal Pordenone a livello di fede religiosa, a proposito di una sua ipotetica adesione a ideologie che Roma considerava eretiche, mi limiterò a fornire un'ulteriore testimonianza del fatto che il ciclo di Piacenza fu concepito attraverso una lunga meditazione dal pur prolificissimo artista e dai committenti, presentando questo studio (figg. 1 e 4), secondo l'accezione adottata giustamente dal Cohen⁴, per una "Natività di Cristo" cui assiste in atteggiamento devoto il Battista adulto.⁵ Ci sembra di poter escludere



1 Pordenone, Natività con il Battista adorante, coll. priv. (prima del restauro).



2 Pordenone, Adorazione dei pastori, Piacenza, S. Maria di Campagna.



3 Pordenone, Decapitazione di S. Caterina, Piacenza, S. Maria di Campagna.



4 Pordenone, Natività con il Battista adorante, coll. priv. (dopo il restauro).



5 Pordenone, Disputa di S. Caterina, Piacenza, S. Maria di Campagna.

ogni dubbio circa l'autografia di questo foglio e la sua connessione con il progetto di decorazione della cosiddetta cappella della Madonna o dei Magi, anche se questa composizione non è stata poi realizzata; non è del resto l'unico caso, se accettiamo il legame proposto da tutta la critica⁶ del disegno raffigurante la "Cacciata di Gioacchino dal Tempio", n. 731 E degli Uffizi, con il complesso piacentino. Nella sanguigna in oggetto il taglio della scena, con il particolare rapporto che colloca le figure per lo più al di sotto della metà dello spazio, completando in alto la composizione con strutture architettoniche, appare molto simile a quello della "Nascita della Vergine" e dell'"Adorazione dei Magi", oltre che della "Disputa di S. Caterina" affrescata nell'altra cappella. Al di là di questa considerazione, la tipologia delle figure, l'eleganza delle linee e la serenità complessiva dell'insieme imparentano il disegno con gli affreschi di Piacenza, in cui il Pordenone si presenta particolarmente attento alla lezione di Raffaello e insieme memore di quella giorgionesca, nello stesso momento in cui mostra il suo interesse per la sensualità del Correggio. Confronti tra le figure del disegno e quelle degli affreschi in S. Maria di Campagna possono servire per fugare eventuali perplessità: guardiamo, per la Madonna, quella dell'"Adorazione dei pastori" (fig. 2) e la S. Caterina nella scena della sua decapitazione (fig. 3); il Bambino segue la tipologia dei putti "parmensi" del Pordenone, come li vediamo anche nella composizione appena citata, mentre è disteso su un lembo del mantello materno, secondo un modulo caro a Giorgione; il S. Giuseppe emiliano, tra il Correggio, il Garofalo e Girolamo da Carpi, si imparenta con il dottore in basso a sinistra nella "Disputa di S. Caterina" (fig. 5); il panneggio del Battista si agita come quello di S. Giuseppe nell'"Adorazione dei pastori" e della santa titolare nella "Disputa". Ma nel disegno notiamo un ulteriore particolare che lo collega con gli affreschi di Piacenza: in alto a sinistra, una stella che lascia cadere i suoi raggi sul piccolo Gesù e, accanto ad essa, un bambino; nell'"Adorazione dei Magi" (fig. 6), in alto al centro, troviamo una stella a forma di croce greca affiancata da un bambino irradiante luce sulla Madonna che presenta il Figlio alla venerazione del vecchio re. Affinità stilistiche evidenti appaiono anche rispetto alla "Maddalena" a carboncino, ancora su carta azzurra, del Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam.⁷ Non mancano infine, nel foglio, ricordi del "Presepe" affrescato dal pittore in S. Maria dei Battuti a Valeriano nel 1526. Sulla inconsueta iconografia del Battista adulto che adora il Bambino appena nato saremmo tentati di soffermarci a lungo, per ricercarne la fonte nei testi di teologia del tempo; ma non vogliamo improvvisarci esperti in una disciplina che non è la nostra. Ci limiteremo, pertanto, a rilevare che potrebbe trattarsi di una particolare rappresentazione della *déesis*, che dal mondo bizantino era passata in Occidente, dove la troviamo nei "Giudizi Finali", nelle "Glorie" di Cristo o della Trinità e nelle rappresentazioni dell'Empireo: tra gli ultimi esempi, circa vent'anni prima delle opere di cui ci occupiamo in questa sede, la "Disputa" di Raffaello nella Stanza della



6 Pordenone, Adorazione dei Magi, Piacenza, S. Maria di Campagna.

Segnatura.⁸ Nessuna traccia del Battista invece rimane ormai più nel "Giudizio" di Michelangelo. Se a qualcuno dovesse apparire strana una *désis* con il Cristo neonato, basterà ricordare come l'adorazione del Bambino si fonda con il tema della Pietà, non solo nei primitivi fiamminghi ma anche, per rimanere nell'ambiente in cui ci muoviamo, nell'opera di Giovanni Bellini. Come seconda possibilità, si potrebbe vedere qui il frutto di una lettura particolare ma non del tutto improbabile del Vangelo secondo Giovanni⁹: Giovanni viene ad adorare il Bambino, il quale gli si manifesta come Dio, poiché lo Spirito scende su di Lui ed Egli si incarna nel momento in cui nasce; sembrerebbero fondersi qui vari momenti dell'Incarnazione, solitamente suddivisi nell'Annunciazione, in cui lo Spirito scende su Maria, la Natività con le relative Adorazioni, e il Battesimo di Cristo. Potremmo, a questo punto, avanzare un'ultima ipotesi: il Battista adulto, che di solito incontra per la prima volta il Cristo trentenne per battezzarlo, riconoscerlo in quell'occasione come il Messia e additarlo al popolo ed ai propri discepoli, potrebbe esser raffigurato mentre invece adora il Bambino a conferma della dottrina di Roma, contro le correnti anabattiste ed antitrinitariste che in quegli anni dilagavano anche nel Nord Italia; il tema potrebbe poi esser stato accantonato e sostituito con una "Adorazione dei Magi" che conserva la stella affiancata dal bambino irradiante sul Cristo in grembo alla Madre per non destare sospetti o far nascere equivoci in quegli anni di feroci dispute teologiche, mentre si mirava a riaffermare la più rigorosa ortodossia e la Chiesa di Roma scatenava la sua offensiva per riconquistare la supremazia all'indomani del Sacco del 1527. Rimane in ogni modo singolare che in una cappella dedicata alla Madonna (ed anche in questa scelta potremmo vedere un atteggiamento polemico con le posizioni teologiche dei riformatori) manchi la scena dell'Annunciazione.¹⁰ La figura del Battista il Pordenone l'ha dipinta invece in un tondo nella cappella di S. Caterina, da dove sembra additare il Bambino dello "Sposalizio mistico".

Dopo queste brevi note di accompagnamento per un disegno acquisito al corpus del grande cinquecentista, vorremmo passare adesso ad un secondo foglio il cui tema richiama indirettamente il ciclo di Piacenza: si tratta del n. 7564 Santarelli del Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi¹¹, raffigurante (figg. 7 e 8) sul recto tre guerrieri in combattimento e sul verso, in alto a sinistra, la testa di un cavallo ed una mano sinistra con l'indice puntato, mentre in basso a destra si scorgono le zampe anteriori di un cavallo impennato; sempre sul verso, in alto, una scritta antica lo assegna al Pordenone. Il Muraro, sul passe-partout, ha annotato una sua attribuzione dubitativa all'artista, sotto il cui nome il foglio si trova conservato oggi, anche se ci risulta ignorato dagli studi pubblicati, compreso il libro del Cohen.¹² Forse non tutti saranno d'accordo sull'autografia, anche se nessuno potrebbe mai proporre di inserire il disegno nell'ambiente di un diverso caposcuola ed esso ci appare, per il recto almeno, troppo sicuro e ben costruito per esser assegnato all'Amalteo: non

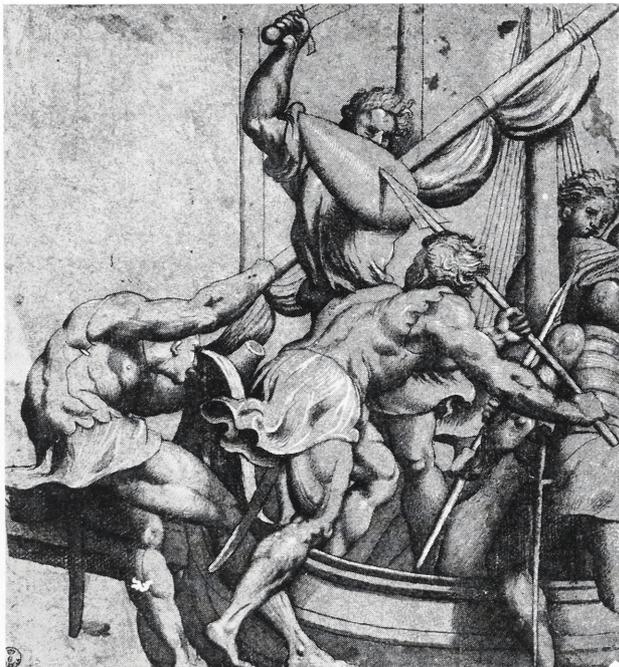


7 Pordenone (bottega?), Tre guerrieri, Uffizi, G.D.S. n. 7564 Sant. r.



8 Pordenone (bottega?), Studi di cavallo e di mano, Uffizi, G.D.S. n. 7564 Sant. v.

vorremmo tuttavia insistere, non essendo specialisti di disegni, ma ci preme far rilevare che un altro foglio degli Uffizi, il n. 7563 Santarelli¹³, ci presenta, in una copia scadente (fig. 9), le stesse tre figure di guerrieri con altre attorno a formare una composizione completa che si rivela come la storia del guerriero ateniese Cinegiro, o meglio Kynegeiros¹⁴, fratello del grande poeta tragico Eschilo, perito a Maratona dopo aver lottato con tutti i mezzi contro una nave persiana: dopo che i nemici gli ebbero tagliato le mani con cui tratteneva l'imbarcazione perché i suoi potessero attaccarla, la afferrò con i denti. Come ben rileva la Biscontin¹⁵, nel fregio della cupola maggiore in S. Maria di Campagna a Piacenza è inserito un medaglione, anzi il primo della serie dedicata alla storia antica, che raffigura l'episodio di Kynegeiros: la composizione è completamente diversa, trattandosi, come pure per gli altri tondi, di immagini schizzate velocemente, tanto sommariamente disegnate quanto espressive; ma non può esser casuale che nel mondo del Pordenone un tema così raro si trovi rappresentato due volte. Oltre che per riaffermare l'appartenenza della composizione tramandataci dai due fogli degli Uffizi al mondo figurativo del Sacchiense, a me preme qui segnalarlo per avanzare l'ipotesi che siamo dinanzi ad una traccia da porre in relazione con una delle facciate di palazzi affrescate dall'artista e quasi totalmente perdute: la presenza, sul verso, di schizzi per un cavallo impennato, sembrerebbe condurci in tale direzione: potrebbe forse trattarsi di una delle facciate che in tempi vicini a quelli della sua attività a Piacenza il pittore decorò a Mantova e a Venezia, ma non siamo in grado di fornire indizi più precisi, essendo giunto fino a noi, oltre a disegni per scene particolari, solo lo studio per il veneziano palazzo d'Anna, conservato al Victoria & Albert Museum di Londra¹⁶, mentre il Cohen ha proposto una ricostruzione della contemporanea facciata del palazzo Tinghi di Udine giustamente basata sui disegni giunti fino a noi e sulle parti fatiscenti ma ancora visibili in loco della decorazione.¹⁷ Chiudiamo questo contributo che ufficialmente può riallacciarsi alle imminenti celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Pordenone, nella speranza di aver fornito qualche nuovo elemento alla conoscenza del grande pittore.



9 Copia dal Pordenone, Episodio di Kynegeiros, Uffizi, G.D.S. n. 7563 Sant.

NOTE

- ¹ V. Joppi, Contributo terzo alla Storia dell'Arte nel Friuli ed alla Vita dei Pittori e Intagliatori friulani, in: Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia patria, Venezia, 1892, pp. 34 s., 50-55, docc. XV e XVII; J. Schulz, Pordenone's Cupolas, in: *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London-New York 1967, pp. 44-50 (in part. pp. 49 s.), in cui tra l'altro si precisa che il 25 febbraio 1529, data della prima convenzione tra il Pordenone ed i rettori di S. Maria di Campagna, corrisponde, secondo il calendario odierno, al 25 febbraio 1530.
- ² J. Biscontin, Il fregio del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza, in: *Prospettiva*, n. 20, gennaio 1980, pp. 58-69.
- ³ M. Muraro, Giovanni Antonio da Pordenone e il periodo parmense dell'episcopato trevigiano, in: *Giornata di studio per il Pordenone, Piacenza, S. Maria di Campagna, 26 settembre 1981*, a cura di Paola Ceschi Lavagetto, Parma 1981, pp. 71-85.
- ⁴ C. E. Cohen, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980, in part. pp. 12-16.
- ⁵ mm. 280 x 213, sanguigna con leggerissime tracce di biacca su carta azzurra; restauri presso la spalla sinistra del Bambino, sotto il tetto della capanna a sinistra e all'interno del mantello della Madonna, subito sotto le sue mani. Filigrana appena percettibile ma non riconoscibile, almeno da parte dello scrivente. Nel recente restauro è stato staccato un cartellino applicato in basso su cui si legge il nome del pittore in una grafia cinque-seicentesca (cartellino che è stato conservato). Notiamo che agli Uffizi i disegni nn. 730 E per la "Nascita della Vergine" di Piacenza e 729 E, con putti musicanti e danzanti in cui il gruppo in alto a destra appare molto simile agli angeli musicanti dello "Sposalizio mistico" di Piacenza, come ben rilevano anche W.R. Rearick, Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo, *Catalogo della Mostra*, Firenze 1976, pag. 137 e il Cohen

(nota 4), pag. 75, sono entrambi eseguiti su carta azzurra, che in questi due casi, forse perché si tratta di modelli definitivi, è stata preparata sul recto con acquerello oca, mentre la tecnica è rispettivamente a penna con inchiostro bruno, carboncino per le ombre e biacca nel primo e a carboncino nel secondo.

⁶ *Cohen* (n. 4), pp. 77 s., fig. 118, con bibliografia precedente.

⁷ Che il *Cohen* propone di collegare con gli affreschi di Piacenza (*Cohen* [n. 4], pp. 122 s., fig. 120).

⁸ Per la cui lettura si rimanda al libro di *H. Pfeiffer*, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, Roma 1975, che permette di collegare in un programma iconografico omogeneo *Disputa*, Scuola di Ate-ne, Parnaso e figure del soffitto nella Stanza della Segnatura, sulla base degli studî precedenti e interpretando le varie parti alla luce dei testi platonici e neoplatonici, medievali ed umanistici, teologici e filosofici; sul tema intende tornare adesso M. Winner, come dimostra una sua recente conferenza al Kunsthistorisches Institut di Firenze. Una tale vera e propria summa teologica e filosofica non deve esser sfuggita ai rettori di S. Maria di Campagna, tra i quali si annoveravano prelati, rappresentanti dei maggiori ordini religiosi e perfino un cardinale, che probabilmente hanno avuto l'intenzione di far realizzare dal Pordenone un programma iconografico estremamente denso di significati da interpretare, come giustamente propone la *Biscontin*, sulla scorta di testi agostiniani; non siamo invece sicuri che si possa seguire la studiosa nell'attribuire al pittore una statura di bibliofilo e di studioso, anche se il Vasari e Paolo Pino riferiscono rispettivamente che "aveva dato opera alle lettere latine" e che era "buon conoscitore di lettere". È il solito dilemma del ruolo giuocato nella creazione di un'opera dal committente, dall'artista o da entrambi.

⁹ Giovanni, I, 6-8: "Ci fu un uomo inviato da Dio; di nome Giovanni. Egli venne in testimonianza per rendere testimonianza alla luce, affinché tutti credessero per lui; egli non era la luce ma venne per rendere testimonianza alla luce".

¹⁰ Essa è invece inserita tra le otto scene della "Vita della Vergine" affrescate da Bernardino Gatti, detto il Sojaro, nel tamburo della cupola maggiore quando riprese, nel 1543, l'opera interrotta dal Pordenone; essendo mutilo il documento del 1530 (cfr. nota 1), non ci è dato sapere se il completamento della decorazione abbia rispettato il primitivo programma, ma possiamo ipotizzare che ciò non sia avvenuto, poiché il Sojaro ripropone quattro degli episodi che si trovano nella cappella affrescata dal Pordenone e per il primo di essi, cioè la "Nascita della Vergine", copia senza scrupoli la composizione realizzata dal suo illustre predecessore.

¹¹ mm. 412 × 257, carboncino e sanguigna.

¹² *Cohen* (n. 4).

¹³ mm. 264 × 244, penna nera, acquerello bruno e biacca, montato su cartoncino. Schedato con il n. 7564 come del Pordenone nel *Catalogo della Raccolta di Disegni Autografi antichi e moderni donata dal Prof. E. Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Firenze, 1870, pag. 493, nn. 2 e 3.

¹⁴ Cfr. RE, Supplementband IV, Stuttgart 1924, pag. 1126.

¹⁵ *Biscontin* (n. 2), pp. 59 s., fig. 2.

¹⁶ *Cohen* (n. 4), pp. 84 s., figg. 78 e 79.

¹⁷ C. E. *Cohen*, Pordenone's painted Facade on the Palazzo Tinghi in Udine, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, pp. 445-457.

Ringrazio in particolare il proprietario del primo disegno oggetto di questo studio, la Direttrice del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Dott. Anna Maria Petrioli Tofani, i fotografi Artini e Nannoni, il personale del suddetto Gabinetto Disegni e Stampe.

Provenienza delle fotografie:

Proprietario: fig. 1. - Foto Croce: figg. 2, 3. - KIF (L. Artini): figg. 4-6. - Foto Nannoni: figg. 7-9.