

Il Rinascimento di

# PORDENONE

con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio,  
Bassano, Tintoretto

a cura di

Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi

SKIRA

## Earthquake in Padania

Raccolgo, in questa occasione, fogli e appunti, immagini e ricordi, di quasi quarant'anni; tanti ne tocca, in questo 2019, la mia carriera di storico dell'arte: il pretesto è Giovanni Antonio da Pordenone e la sua attività tra Cremona, Cortemaggiore e Piacenza. Lo affronto tuttavia senza alcuna pretesa di sistematicità, com'è sempre stato il mio approccio al pittore friulano, fatto piuttosto di spunti e pensieri sparsi e mai messi in fila secondo un ordine rigoroso<sup>1</sup>. Come al solito, poi, in questo tipo di rievocazioni legate agli anni della formazione, c'è dentro molto di me, scarti e asprezze, simpatie e idiosincrasie, tenerezza e memoria: da ragazzo, per esempio, mi sembrava quasi fisicamente insopportabile che il Pordenone avesse potuto sostituire per ben due volte, con prepotenza ribalda, prima a Mantova e poi a Cremona, il pittore dell'anima, Romanino, così visceralmente amato. Riemerge ancora una volta la stagione della Vespa, quando battevo a tappeto il territorio, puntando simbolicamente il compasso sulla punta del Torrazzo, con Cortemaggiore e Piacenza, così di strada per un cremonese una volta passato il Po, magari lungo la strada familiare per Vigoleno, per le più belle vacanze a casa dei nonni paterni. Poi gli esordi pubblici, in due convegni, rispettivamente a Piacenza nel dicembre 1983 e proprio a Pordenone nel 1984, con il ricordo nitido dei momenti e delle persone conosciute allora e l'inizio di amicizie e sodalizi in parte ancora vivi<sup>2</sup>. Poi le ascensioni, che erano allora il privilegio avventuroso di pochi e non l'attrazione di oggi, ai matronei del duomo di Cremona, dove riempirsi di polvere e ragna-

tele, con binocoli e pile d'ordinanza, per vedere da vicino gli affreschi, più o meno ridipinti ma ancora ben lontani dall'essere scorticati; o – con Paola Ceschi Lavagetto, Gianni Romano e chi altro? – alla cupola di Santa Maria di Campagna in una giornata tersa e freddissima di un inverno dei primi anni ottanta, senza ringhiere a proteggerci dalla vertigine del precipizio. E ancora, il capitolo infuocato e, a ben vedere, del tutto inutile alla prova dei risultati, delle polemiche provocate dai restauri nel duomo di Cremona, con il ciclo cinquecentesco, un testo unico ed esemplare per poter leggere l'evoluzione rapidissima della pittura in Italia settentrionale nell'arco di meno di dieci anni, affidato addirittura a cinque ditte diverse e con esiti inevitabilmente – ed eufemisticamente – disomogenei, con il Pordenone, in prima persona, a fare da vittima sacrificale della presunzione ottusa di sperimentazioni chimiche, tecniche e pratiche che hanno così pesantemente diminuito le sue pitture murali, senza dubbio le più compromesse nella navata da quell'intervento celebrato dalle cronache e da una certa pubblicitica a torto definita scientifica. Alessandro Conti aveva già previsto tutto, e ci aveva lasciato poco prima che lo scempio fosse portato a termine.

Anche adesso non sarò sistematico: cercherò soltanto di mettere un po' d'ordine in questa materia rimasta magmatica, nella quale, si è capito, non riesco a separare come si dovrebbe storia e memoria, riflessioni e passioni. La maggior parte delle cose a cui accenno sono note: proverò tuttavia a tirare qualche sasso – forse non del tutto nuovo, ma di cui posso avere discusso solo *per ver-*

1. Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Crocifissione* (particolare), Cremona, duomo



2. Giovanni Antonio de' Sacchi detto il Pordenone, *Crocifissione*, Cremona, duomo

ba, senza mettere niente per iscritto – nello stagno di queste vicende padane, tra cronologia, *connoisseurship*, spunti visivi e documentari, con la speranza che i cerchi nell'acqua vengano avvistati soprattutto dai più giovani – e ne sto incontrando di bravi e molto bene attrezzati – che si accostano a questi argomenti senza quel carico di anni ed emozioni che mi porto dietro da allora. Cominciamo senz'altro.

Io c'ero, quel 29 maggio 2012, a Ferrara, quando, alle 9 in punto di mattina la terra tremò, e si spaccò, in un lunghissimo momento che non sembrava finire mai. Un tempo infinito come di ingannevole e stordente ebbrezza, che mi colse mentre poltrivo, tirando tardi nel letto sfatto di una palazzina verdina di corso della Giovecca, involontaria comparsa della tragedia, proprio in quella strada che, tagliando la città, delinea uno dei luoghi letterari più celebri dell'Italia del Novecento. E poi, come se il terremoto mi insegue – un invisibile Gulliver che avanza con passo greve facendo sussultare il mondo –, altre due scosse anch'esse interminabili, tra le 12:55 e l'una, questa volta a Bologna, in via degli Ore-

fici: una sensazione strana, senza alcuna paura, una percezione alterata della realtà come di follia inebriante: non credo che esistano droghe che portino a un simile straniamento della coscienza. Parto da qui, da una mia storia, per raccontar le vicende padane di Giovanni Antonio da Pordenone: anche perché lui, proprio a Ferrara, c'era morto, nel 1539, non avvelenato da Tiziano come vorrebbe certa letteratura d'appendice, anche se la leggenda qualche considerazione sulla sua posizione nello scacchiere pittorico dell'epoca sulle possibili gelosie la lascia intuire. Lo faccio soprattutto, prendendola larga, perché quella del terremoto mi sembra davvero, per mille suggestioni, la metafora perfetta: il Pordenone e i suoi incroci nella Bassa padana, tra Mantova, Cremona, Piacenza e Parma, rappresentano un sistema nella pittura della valle del Po. La terra si spacca ai piedi della croce nella concitata *Crocifissione* del duomo di Cremona (figg. 1, 2), ma quant'altro viene travolto nell'incontro, non meno tumultuoso, del pittore con Giulio Romano e il Correggio. E quanto rappresenta, in termini di vittime innocenti e di catastrofe, questa volta conservati

e di sovvertimento della nostra percezione, il già evocato restauro di fine Novecento.

Già l'arrivo a Cremona del Pordenone non nasce sotto astri, diciamo così, tranquillizzanti. Con decisione sorprendente, infatti, i nuovi massari della cattedrale eletti per l'anno 1520 annullano il contratto con Girolamo Romanino adducendo pretesti capziosi (l'atto sarebbe irregolare in quanto stipulato allo scadere dell'anno precedente, il 31 dicembre 1519) e chiamano al suo posto il Pordenone<sup>3</sup>. Non è la prima volta che si assiste, in tempi contratti, all'avvicendamento del bresciano da parte del friulano: è già successo da pochissimo per la decorazione della casa mantovana dell'umanista Paride da Ceresara. La presenza di entrambi nella città dei Gonzaga è un punto su cui riflettere per un attimo, soprattutto per tentare di capire meglio la situazione figurativa nel lungo intervallo tra la morte del Mantegna e l'arrivo di Giulio Romano: credo che occorranò nuovi affondi che mettano a posto i documenti e che possano definire il clima, le gerarchie e il peculiare *milieu* che improntano il panorama artistico di questa Mantova in maniera più accurata e sensibile di quanto sia stato fatto finora. Forse una mostra pensata bene potrebbe essere d'aiuto: è un momento a suo modo vivace – arrivi e partenze a contendersi i favori dei Gonzaga – saturo di umori padani intimamente chiaroscurati, venato di una sottile inclinazione elegiaca, con i piedi affondati nel Po o nel Mincio, l'umidità della vegetazione rigogliosa e verdeggiante, mentre la foschia e la nebbia intridono nel profondo questa pittura finalmente così poco eroica<sup>4</sup>.

Torniamo in duomo a Cremona: il progetto generale della decorazione della navata, che dovrebbe risalire a Boccaccio Boccaccino, mostra una perfetta omogeneità strutturale e, in un certo senso, una continuità nelle scelte stilistiche per quanto riguarda le scene realizzate dal Boccaccino, da Gianfrancesco Bembo, da Altobello Melone e dal Romanino. Quest'ultimo, lo si è appena visto, dopo i due già allogati, avrebbe dovuto affrescare anche gli ultimi tre arconi (ovvero “quadros sex”) della parete di destra, secondo la medesima partizione attuata nella parete di sinistra, con l'esplicita richiesta dei massari di rifarsi all'esempio del Boccaccino. La sua ricasazione da parte dei committenti e la chiamata del Pordenone, il 20 agosto 1520, con la disposizione di raffigurare un solo episodio per ogni arcone, scardina una logica compositiva e un equilibrio stilistico fino a quel

momento ineccepibili. L'avvento del friulano è il sintomo inequivocabile che il clima figurativo in cattedrale sta cambiando, ancora una volta, e bruscamente.

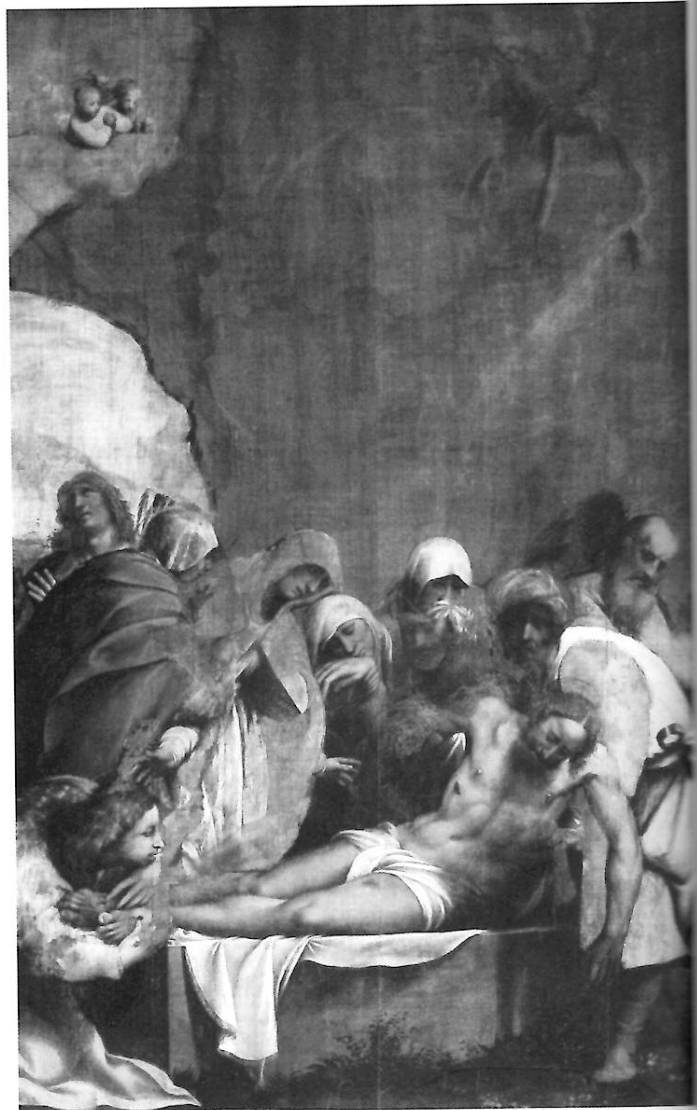
Negli ultimi tre arconi Pordenone affresca *Cristo davanti a Pilato*, la *Salita al Calvario* e *Cristo inchiodato alla Croce*: la commissione ne prevede l'esecuzione entro l'anno in corso, mentre la grande *Crocifissione* della controfacciata entro la festa di san Michele (29 settembre) dell'anno successivo, 1521. Il ruolo dei massari è decisivo, anche per un pittore che si sta avviando al culmine della fama nell'Italia settentrionale, vista la stretta osservanza a cui è sottoposto il programma iconografico della *Crocifissione*. D'altra parte è da rimarcare la loro prontezza nel recepire un tipo di pittura assolutamente nuovo e rivoluzionario per quest'area: il particolare apprezzamento per il friulano trae inoppugnabile conferma dalle successive commissioni cremonesi, sia quelle per il duomo – il *Compianto su Cristo morto* (fig. 3) nel registro inferiore di destra della controfacciata e la fascinoso pala eseguita per il canonico Giacomo Schizzi – sia quella, perduta assai per tempo, per la decorazione del refettorio degli eremitani di Sant'Agostino, un'assenza gravosa che impedisce l'effettiva comprensione di uno snodo stilistico complesso nel percorso del pittore, in un momento in cui il suo svolgimento mostra sterzate improvvise e mai dettate dal caso. Come si vedrà tra poco, infatti, sono convinto che l'impresa – o “le” imprese – di Cortemaggiore sia da anticipare rispetto alla cronologia tradizionale che la vorrebbe sulla fine del terzo decennio, in contiguità con il cantiere piacentino di Santa Maria di Campagna, a un momento che mi sembra invece più prossimo ai lavori di Cremona.

Le scene affrescate negli arconi della cattedrale e la *Crocifissione* sono il manifesto strepitoso e vocante di una nuova estetica e della straordinaria abilità tecnica ed esecutiva dell'artista che esibisce le proprie credenziali di caldo cromatismo veneto applicato a turbinose impaginazioni compositive e a esagerazioni anatomiche “tra Michelangelo e il Nord”, oltre alla diversa scala dimensionale delle figure nello spazio rispetto alle scene precedenti, e a un gusto insistito per l'illusionismo prospettico e scenografico, con le figure che fuoriescono dal riquadro e interagiscono strettamente con i profeti che si sporgono dagli occhi indicando la scena soprastante o aggrappandosi addirittura alla croce. Le premesse di questa maniera grande



3. Giovanni Antonio de' Sacchi detto il Pordenone, *Compianto su Cristo morto*, Cremona, duomo

4. Giovanni Antonio de' Sacchi detto il Pordenone, *Deposizione di Cristo*, Cortemaggiore, chiesa dell'Annunziata



si colgono bene nella decorazione della cappella Malchiostro nel duomo di Treviso, di pochissimo precedente. Il *Compianto* e la pala Schizzi, al primo altare di destra (*Madonna con il Bambino e i santi Giacomo che presenta il donatore, Filippo e un angelo che suona il liuto*), sono invece la prova di una vena più intima e riflessiva, dimostrando come il pittore sia in grado di giocare le sue carte seguendo una sorta di doppio binario espressivo, in questo caso estremamente controllato. È tuttavia la straripante *Crocifissione* a dare la temperatura della genialità potente e sbrigliata del friulano, in una scena grandiosa, affollata e corrusca che rimane senza pari nella pittura del primo Cinquecento in Valpadana. Non solo: quando il pittore assume il suo impegno Cremona è infiammata da un'accesa polemica antiebraica di cui si riescono a cogliere i riflessi perfino dai documenti di allogazione dell'impresa; gli studi di Roberto Ven-

turelli su "iconografie, contesti, significati" hanno fatto luce su questo importante momento storico che esercita un peso non indifferente su tutta la decorazione affidata al Pordenone<sup>5</sup>.

Ma rivediamo la sequenza dall'inizio, dai tre episodi finali della navata: non si era ancora visti a quelle date, nella valle del Po, qualcosa di più sovraccitato e terribile, così decisamente fuori dalle norme. Salendo nelle valli si potrebbe ricordare – ed è già stato fatto – la cappella della *Crocifissione* di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo, ma è tutt'altra cosa: in Valsesia i protagonisti del dramma, in pittura e scultura, sono come bloccati in una sorta di impassibile *surplace*; solo gli angeli nella volta si agitano come gonfi e variopinti paracadute che non si vogliono aprire del tutto. A Cremona le tre scene si schiudono a ventaglio, ma senza alcuna simmetria, attorno a un fulcro centrale – Cristo, la croce, il vecchio manigoldo cab-

di Giovanni Antonio  
da Sacchis detto il  
Pordenone, *Compianto  
su Cristo morto*, già Napoli,  
Museo Filangieri

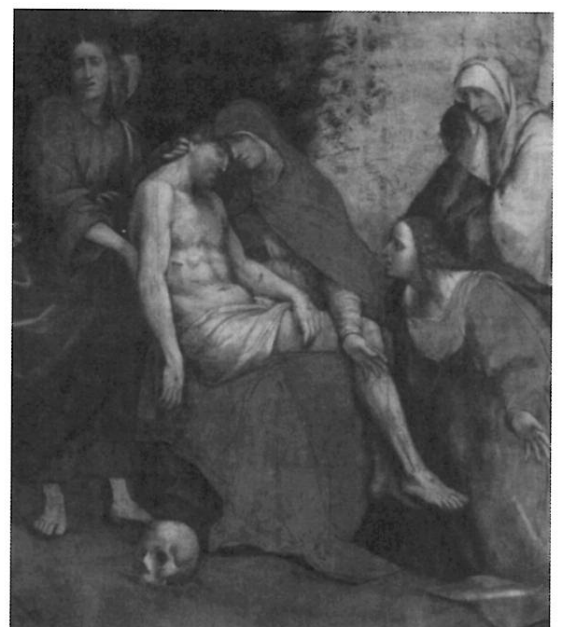
di Giovanni Antonio  
da Sacchis detto il  
Pordenone, *Pietà*,  
Contemaggiore, basilica  
di Santa Maria delle Grazie  
di San Lorenzo

e atticciano – facendo ruotare personaggi e cose secondo ritmi scaleni che giocano a ingannare lo sguardo dello spettatore. Gestì improvvisi, teste che si girano di scatto, muscoli tirati, pose gladiatorie, madonne che svengono, vecchi che urlano, il grande cavallo che esce dalla scena – e che tanto piacerà ai pittori locali – come per buttarsi, alla maniera di Marco Curzio, giù nella navata: tutto contribuisce a un consapevole disordine che deve stupire al massimo grado. Cose incredibili da vedere, a queste date, “sul fondo immutabile e paziente della carena romanica del Duomo”.<sup>6</sup>

Per la *Crocifissione*, l’ingombrante cornice barocca impedisce la percezione corretta del murale: la scena era infatti immaginata in un apparato architettonico, inquadrata da due grandi colonne in marmo mischio ai lati e da un architrave a lacunari nella zona superiore, mentre facciamo più fatica a intuire come si chiudesse quella inferiore. Un artificio prospettico di grande effetto che ora ci è negato dal bagliore posticcio dell’oro della cornice, ma che rimanda in maniera più diretta all’illusionismo scenografico di Baldassarre Peruzzi che non a quello del Bramante. Anche qui i ritmi sono dissonanti, con la terra che si spacca – provocando la *duorum populorum divisio* prevista dal contratto – ai piedi di una figura gigantesca di centurione al centro preciso della scena, che indica la croce e il figlio di Dio. Non credo che si tratti solo della moda contemporanea, ma mi sembra strano che l’esibizione di una virilità così generosa da parte del soldato, fulcro visivo dell’intera com-

posizione, non abbia mai appassionato gli iconologi: certo lo spettatore, da secoli, ne rimane colpito. La scena è un concentrato di violenza irruente e di più sottile commozione: i corpi arcuati dei ladroni, con il carnefice che spezza le ginocchia con la mazza ferrata a Gesta, quello cattivo; la *pietas* di Longino che porta la mano al cuore; il grappolo di Giovanni e delle pie donne, con il grido muto della Maddalena, in mezzo a splendidi cavalli e al grande stendardo della legione romana. Sulla destra, invece, i giudei: un altro cavallo imbizzarrito sta per cadere nell’abisso, un ragazzino scappa terrorizzato mentre i sacerdoti guatano biechi in diverse direzioni e l’anziano calvo in groppa all’asinello (con due occhioni mansueti che anticipano di oltre un secolo quelli nel *Riposo durante la fuga in Egitto* del Genovesino in Sant’Imerio e, perché no, anche quelli del Caravaggio Doria Pamphilj) conta sulle dita nel gesto che accompagna le parole “Tu che distruggi il Tempio e lo rifai in tre giorni, salva te stesso!”. Ma non sarà il medesimo personaggio che, in vesti variopinte e attillate – e francamente un po’ ridicole addosso a un vecchio figurante –, sta al centro dell’*Inchiodazione* finale sulla parete?

Tutto si placa, come per miracolo, nel sottostante *Compianto su Cristo morto*: nell’affresco alla destra del portale il Pordenone realizza un altro, diverso esperimento di illusionismo prospettico che affonda le radici nel ripensamento su Bramante e Bramantino, in cui si mescolano con sapienza patetismo e astrazione formale, con



il manto del Cristo che cade a piombo nel baratro da un cornicione sporto sul nulla: un brano che incontrerà una fortuna prolungata nella pittura della città lombarda nel corso di tutto il XVI secolo.<sup>7</sup> Nella pala per Giacomo Schizzi, incisivamente effigiato ai piedi del santo omonimo, il friulano offre invece una commovente rilettura della sacra conversazione nel paesaggio venata di sapidi umori lotteschi.

Sono stato allievo affezionato e fedele – anche se ho l'impressione che questa patente mi sia stata ritirata in maniera capricciosa e unilaterale – di Alessandro Ballarin: spero che il mio antico e malmostoso maestro non si offenda se utilizzo una sua bellissima pagina, l'unica finora data alle stampe, di un saggio intitolato *Pordenone tra Correggio e Michelangelo* scritto nel luglio del 1989 ma non ancora, come gli capita sovente, pubblicato. Vi si ragiona proprio sul trapasso di Pordenone dagli scomparti con la Passione di Cristo della navata e dalla grande *Crocifissione* della controfacciata (1520-1521) al *Compianto* sotto sulla stessa parete; (estate 1522) e alla pala Schizzi.<sup>8</sup>

“Il *Compianto* si allontana dalla *Crocifissione* in questo senso: il disegno della composizione si fa più classico e solenne, l'accordo tra le figure e l'architettura profondo, quasi neobramantinesco, l'assunto illusivo è portato innanzi con mezzi più pittorici, uno studio più attento e veracemente illusivo delle superfici, una materia più morbida ed avviluppata di luce e di ombra. L'esedra scorciata di lato ed il piano prominente nello spazio della navata sono di un'efficacia illusionistica inedite, grazie al diverso uso della luce. [...] Dopo il linguaggio anacolutico, spezzato, disarticolato di quei quattro scomparti, interviene una sorta di ricompattamento formale in senso classico: basti vedere il bellissimo disegno delle figure a esedra che si salda con quello della struttura architettonica, il tema della convergenza, di grande efficacia emotiva, delle figure attorno al gesto e allo sguardo della Maddalena, che trasferisce quello slancio nel movimento circolare della lunetta e degli elementi della sua decorazione, il pensiero del Cristo incuneato di scorcio perfettamente aderente a quello del piano architettonico. Il linguaggio di Pordenone si sta 'ricomponendo', dopo il momento espressionistico degli anni 1520-1521, nel segno del classicismo e del naturalismo di Lombardia. La sintesi che qui si realizza tra figure ed architettura, e più in generale l'ispirazione eminentemente architettonica che presiede all'invenzione e alla

disposizione delle figure stesse, richiama la tradizione di Bramante e di Bramantino, tanto che occorre dare a fronte la copia della *Pietà* di Bramantino già a San Sepolcro. Quanto al classicismo, quella di Sebastiano a Viterbo, qui indubbiamente ricordata. Sembra, d'altra parte, che questo nuovo assetto del linguaggio del Pordenone debba essere messo in relazione con il Correggio della cupola e dell'abside di San Giovanni Evangelista a Parma. Qualità della luce e della materia sono correggesche, e la stessa ricomposizione formale potrebbe dipendere da quegli esempi, il san Giovanni sulla destra tempera la brutalità, l'intemperanza di moto delle figure della Crocifissione con la dolcezza, il patetismo e l'emotività delle figure di Correggio. Vedilo a tre quarti dinnanzi al frammento con l'*Incoronazione della Vergine*. [...] Proprio il 'temperamento' della brutalità della Crocifissione nel senso di un disegno compositivo e figurale più armonioso e sottilmente patetico, emotivo, ed il raffinamento dei mezzi pittorici, delle stesure, con uno studio più attento dei trapassi di luce e di ombra ed una resa più vera delle superfici, sono i segnali di questa nuova riflessione su Correggio. Poiché nel novembre 1522 a questi viene commissionato il fregio della nave, il complesso cupola-coro comprensivo dell'abside doveva essere già finito, ad eccezione dei pennacchi della cupola, eseguiti nel 1523 assieme al fregio della nave; tornato a Cremona nel giugno del 1522 Pordenone avrà avuto modo di vederlo. La *Madonna con il Bambino tra i santi Giacomo e Filippo ed il donatore Giacomo Schizzi* conferma che la crescita è non meno nella direzione del classicismo raffaellesco e del naturalismo lombardo, con un esito che guarda verso Luini e i veronesi, persino. [...] Anzi nell'occasione della pala, di un dipinto su tavola a olio, che poteva vedersi da vicino e ammirarsi come un quadro da stanza, Pordenone sembra volere mostrare ai cremonesi un'altra faccia del suo magistero, tutte le sue capacità di comporre classicamente, di infondere alle figure e alle teste arie, gesti, espressioni, portamenti nobili e maestosi, di lavorare finemente, e quasi miniare, le superfici”.

La fortuna del Pordenone nel panorama figurativo cremonese durerà per tutto il Cinquecento ma non sarà immediata: il suo approdo sotto il Torrazzo dà come l'impressione di essere quello di un marziano che atterra da mondi lontani e il terremoto formale delle scene della navata e della *Crocifissione* comincerà lentamente

a percepirsi, come uno sciame sismico incredibilmente ritardato, soltanto dalla metà del decennio successivo, dalla decorazione dell'abside e del presbiterio di San Sigismondo, tra il 1535 e il 1540 e da quella nel coro di Sant'Agata, datata 1537-1538: artefici principali Camillo Boccaccino e Giulio Campi<sup>9</sup>. Riesaminando la stagione della maniera a Cremona ci si accorge che alcune date hanno un significato particolare: il 1525, per esempio, rappresenta un anno cruciale. Tiziano e Correggio irrompono, attraverso la mediazione di Camillo Boccaccino e di Bernardino Gatti detto il Sojaro, a smuovere un ambiente di per sé molto fervido, se solo l'anno precedente Gianfrancesco Bembo firma la pala bellissima oggi in San Pietro, mentre sta per arrivare in città il *San Sebastiano* di Dosso Dossi, ora a Brera. Intorno al quarto del secolo la pittura si rinnova: la triade della nuova generazione si appropria con tempestività delle maggiori emergenze figurative della Valpadana, facendo sembrare precocemente invecchiati i rivoluzionari degli anni passati. Nel 1525, al rientro da Venezia, Camillo dipinge una pala per Santa Maria del Castello che sbalordisce per la capacità di leggere in presa diretta le novità tizianesche. Nello stesso anno il Sojaro affresca in San Giovanni Nuovo la *Madonna con il Bambino fra i santi Sebastiano e Rocco*, simbolo di una temperie correggesca che lo accompagna per tutta la carriera; nel 1529 gli viene affidato il completamento del grande ciclo della cattedrale: con la *Resurrezione* nella controfacciata testimonia le oscillazioni del suo stile tra la Mantova di Giulio Romano e la Parma del Correggio. Gli inizi di Giulio Campi, invece, passano dall'acerba *Allegoria* del Poldi Pezzoli alla pala del 1527 oggi in Sant'Abbondio; se Dürer e certa pittura veneta di terraferma è alla base dell'*Allegoria*, una più salda maturità si avverte nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Nazaro e Celso*, che registra nei due damerini all'ultima moda l'arrivo in città del *San Sebastiano* di Dosso Dossi per le suore dell'Annunziata, e si dimostra attento a Brescia e Ferrara, ma anche alla produzione matura di Altobello Melone.<sup>10</sup>

Non c'è alcuna traccia del Pordenone in questa narrazione: irrimediabilmente troppo *modernus*, nell'accezione tradizionale del termine, per essere compreso in un ambiente in cui si sono succeduti tanti cambiamenti in così poco tempo?

Sappiamo veramente molto poco, poi, sull'altra impresa del friulano a Cremona per il

refettorio degli eremitani di Sant'Agostino, testimoniata già da Marcantonio Michiel – il quale è anche l'unico a ricordare che “In Santa Maria delle Grazie dei frati di San Francesco, in capo el borgo di San Nazaro, sulla strada de Mantova [...] La Passion a fresco sopra el parco fu fatta da [...] ad imitazion de Zuanantonio de Pordenon”, ovvero un perduto tramezzo francescano precocemente derivato dal prestigioso modello in cattedrale – : “El refettorio fu dipinto in la volta e in li lati dal Boccaccino, ma in la fronte e le spalle da mastro Zuanantonio da Pordenone”. Da tanti anni però mi sono fatto l'idea di un ciclo decorativo di particolare rilievo per la ricaduta sugli orizzonti locali, realizzato per altro in uno scrigno prezioso e ricco, tra Trecento e Cinquecento, di un numero ingente di testimonianze perdute<sup>11</sup>. Tra il 1522 e il 1523 Pordenone affresca sul lato orientale del refettorio il *Crocifisso con i misteri della Passione*, mentre su quello occidentale l'*Ultima cena*; inoltre “imagines et figuras excellentes tres et naturales ac integras in dicto refectorio in illis locis in quibus designatum fuerit per reverendum dominum patrem fratrem Modestum de Pinzonibus priorem dicti monasterii Sancti Augustini”. Queste ultime – affrescate o dipinte su un supporto mobile? – sono l'immagine di *Dio Padre* onnipotente, “triumphantem e benedicientem” tra sant'Agostino “cum habitu heremitano infulcito et pontificali” e san Nicola da Tolentino “cum habitu heremitano et triplicatis coronis aureis”<sup>12</sup>.

In merito a quest'ultima immagine, mi preme segnalare che da tempo Floriana Conte sta lavorando sull'inconsueta iconografia del *San Francesco* eseguito dal Pordenone per Gallipoli, raffigurato mentre tre angeli lo stanno incoronando, secondo una tipologia e con attributi che solitamente spettano, invece, proprio a san Nicola da Tolentino<sup>13</sup>. Si aspettano con interesse le conclusioni della studiosa, perché potrebbero intrecciare inaspettati rapporti della tavola salentina – che colloco su basi stilistiche a una data ben più precoce rispetto a quelle che tradizionalmente le si assegnano – con l'immagine realizzata a Cremona. Comunque sia, penso che la decorazione del convento agostiniano possa rappresentare quella tessera mancante del mosaico che avrebbe potuto illuminarci meglio sulla cronologia di parte delle opere eseguite a Cortemaggiore.

Qui, nella chiesa francescana di Santa Maria Annunziata, il Pordenone affresca le pareti del-





7. Giovanni Antonio de' Sacchi detto il Pordenone, *Eterno tra gli angeli* (particolare), Cortemaggiore, chiesa dell'Annunziata, cappella della Concezione

la cappella ottagonale dedicata all'Immacolata Concezione, di patronato dei signori del borgo, i Pallavicino, con immagini grandiose di santi, profeti e sibille (fig. 8) e, nella volta, *l'Eterno tra gli angeli* (fig. 7). La dota poi della pala d'altare su tavola, oggi a Capodimonte, raffigurante, appunto la *Concezione di Maria e i Dottori della Chiesa*. Prosegue poi decorando la doppia cappella adiacente, il cosiddetto mausoleo Pallavicino, dov'erano collocate le sepolture nobiliari, ora

nella collegiata, con motivi ornamentali, canelature, grottesche, finti marmi, la *Resurrezione*, l'*Ascensione* nelle due absidiole e, nella parete di fondo, il *trompe-l'œil* sommamente illusivo di una finta architettura che riprende a specchio quella della cappella dell'Immacolata. Realizza inoltre la grande tela con la *Deposizione* collocata al termine della navata laterale di sinistra, un'altra pala con la *Pietà* per Santa Maria delle Grazie, ritrovata alla fine degli anni ottanta

secolo scorso da Paola Ceschi Lavagetto in precarie condizioni conservative, ripiegata a mo' di tappeto, nella sagrestia della collegiata<sup>14</sup>. Le opere magiostrine sono sempre state sistemate cronologicamente a ridosso dell'impresa piacentina di Santa Maria di Campagna, sul finire del terzo decennio; ma da diverso tempo Alessandro Ballarin, nell'intervento citato in precedenza e che non ho mai letto, ha anticipato il cantiere intorno al 1525. Tale datazione è stata in seguito accettata da altri studiosi, mentre di recente Simone Fatuzzo, che alla committenza dei Pallavicino ha dedicato la sua tesi di dottorato a Padova, ha proposto di individuare la promotrice dell'impresa decorativa in Ludovica Trivulzio, cognata di Gian Ludovico II Pallavicino<sup>15</sup>. Essendomi occupato in passato della decorazione quattrocentesca del mausoleo Pallavicino, ho una consuetudine quasi familiare con questo ambiente e con la chiesa, ora disgraziatamente chiusa al pubblico: credo, anche se non sono mai soffermato in un'analisi organica, che su questo cantiere che tanto peso ha avuto sull'evoluzione della maniera cremonese e padana, paradossalmente più della roboante attività nel duomo della città lombarda, ci sia da ragionare con maggiore attenzione e, come dire, con la giusta distanza<sup>16</sup>. La *Pietà* della collegiata (fig. 6) e la *Deposizione* della chiesa francescana (fig. 4) – l'ha illustrato con suggestivi confronti al recente convegno piacentino proprio Fatuzzo – “vanno insieme” e bene si accordano con diversi brani della decorazione cremonese, come depurati tuttavia dall'eccesso di enfasi e di tumulto scenografico: come dicevo, mancano le opere di Sant'Agostino che avrebbero potuto forse fare da collante tra i due momenti. Devo ribadire anche la mia ormai datata passione per la grande *Deposizione*, che giudico uno dei più alti capolavori del pittore, in un *climax* patetico che tocca vertici altissimi di commozione con pochi riscontri in tutta la pittura del Cinquecento in Valpadana. Ma che cos'era in origine quel gigantesco sudario dominato da tonalità cineree e polverose, di ombre profonde e visibili pentimenti, vibrante sentimento come un acutissimo diapason emozionale? Non uno stendardo: così grande sarebbe volato via in processione al primo alito di vento; non una copertina per coprire un'ancona: troppo grande anche per questa funzione; non certo una pala d'altare. Non sarà stato, allora, visto il soggetto e la tecnica adottata, quanto ci rimane di un apparato funebre: la reliquia di un qualcosa

di effimero, approntato per le esequie di qualche Pallavicino? Magari di Uberto, morto ventiduenne nel 1524, figlio di Gaspare e dell'appena ricordata Ludovica Trivulzio?

Un gioco, invece, che ho tentato solo di recente è stato quello di mettere in fila le immagini del *Compianto* affrescato a Cremona, della *Pietà* e della *Deposizione* di Cortemaggiore, insieme a quella dell'altra *Deposizione*, assai più piccola (95 x 75 cm), su tavola, del Museo Filangieri di Napoli (fig. 5), distrutta nel 1944, prima sottovalutata da Fiocco quindi quasi totalmente dimenticata negli studi, che Caterina Furlan colloca correttamente nell'arco del terzo decennio<sup>17</sup>. È solo un esercizio visivo, utile per intuire come nella testa del Pordeone si elaborano le varie possibilità di realizzare un simile soggetto, alla luce di un correggismo che va man a mano accentuandosi e affida le suggestioni più forti proprio nella perduta tavola napoletana, con l'ampia quinta arborea e il gesto della Maddalena, che sembra rimandare a quella del *Noli me tangere* del Correggio al Prado.

C'è tuttavia uno stacco tra le due opere su tela di Cortemaggiore e la decorazione a fresco della cappella e più ancora – oltre che a uno stacco “interno” tra i muri e la pala – con la tavola ora a Capodimonte, che lascia presupporre, a mio avviso, un'esecuzione in tempi più dilatati e non così stretti tra loro, senza tuttavia aderire all'ipotesi della realizzazione degli affreschi al 1525 e quella della pala al 1530 circa<sup>18</sup>. C'è una dinamica interna nella sequenza operativa del Pordeone nel borgo piacentino che va analizzata con determinazione. Va sottolineata in primo luogo l'abilità nella costruzione dell'apparato decorativo in relazione con l'organismo architettonico, che è di gran lunga superiore rispetto a ogni prova precedente; ma non è certo da meno una simile articolazione anche alla luce del complesso rapporto con un'iconografia immacolistica molto raffinata<sup>19</sup>. Personalmente credo che tutto si debba risolvere, più o meno, entro la metà del decennio, ma bisogna veramente pensare al pittore come un protagonista di grande ingegno del Cinquecento italiano, con improvvisi scatti in avanti e lucide retromarce. In poche parole, mi sono fatto l'idea di un artista che a volte è costretto a dover esibire un repertorio scenografico quasi obbligato di violenza e concitazione, come nei tre arconi della navata e nella *Crocifissione* del duomo di Cremona o nelle ante dell'organo del duomo di Spilimbergo, datate 1524; ma che allo stesso tempo abbia sapu-



8. Giovanni Antonio de' Sacchi detto il Pordenone, *Profeti*, Cortemaggiore, chiesa dell'Annunziata, cappella della Concezione

to coltivare una vena più intima, maestosa e solenne, oltre che una rara capacità di adeguarsi agli spazi architettonici per offrire soluzioni di grande fascino e maestria. Sono doti che, sia pure secondo modalità e inclinazioni diverse, riscontreremo in massimo grado, a partire dagli stessi anni, nella Mantova di Giulio Romano.

C'è un legame molto forte, più di quanto non sia stato rilevato, tra le opere di questo lustro: un fondo omogeneo sul quale si innestano alcuni picchi di virtuosistico, quasi esasperato, furore. Il cantiere di Cortemaggiore ha un impatto decisivo sulla cultura figurativa cremonese: lo guardano avidamente i giovani, Camillo Boccaccino e Giulio Campi, ma non ne sono immuni nemmeno gli eccentrici della generazione precedente. Gianfrancesco Bembo e Altobello Melone; certe soluzioni, poi, incontreranno una fortuna duratura per tutto il corso del secolo: di Bernardino Gatti detto il Sojaro

dirò tra poco, non dimentichiamo tuttavia i Campanati un po' più tardi, come soprattutto Bernardino e Antonio, che si rifaranno alle invenzioni del friulano anche a date avanzatissime<sup>20</sup>.

Cambiamo scena. Non vuole essere una galleria ma il primo pittore a essere convocato nello splendido tempio civico di Santa Maria di Campagna a Piacenza, da poco condotto a termine da Alessio Tramello, non è il Pordenone ma Camillo Boccaccino, in un certo senso un suo creato (la definizione da prendere con tutte le attenzioni e i distinguo del caso), per la realizzazione delle coperture dell'orologio. Se le convenzioni e i patti con il friulano sono del febbraio 1530 (1529 *ab incarnatione*), le architetture sono commissionate a Camillo il 31 luglio 1530 per essere messe in opera entro il primo marzo del 1530. *L'Annunciazione* delle facce interne, ora in un riadattamento settecentesco che ne ha alterato le forme originali, è di tale commovente qualità



9. Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, veduta d'insieme della cupola, Piacenza, Santa Maria di Campagna

bellezza da avere indotto Roberto Longhi nel 1925 a pronunciare il nome di Tiziano, mentre i giganteschi profeti *Isaia e Davide* delle ante esterne (oggi presso i Musei Civici di Palazzo Farnese) gareggiano proprio con i santi affrescati dal Pordenone nella cappella Pallavicino a Cortemaggiore. Mina Gregori coglie perfettamente la temperatura del momento: “Né temo di dire che l'*Isaia* è una delle intavolature più solenni di tutto il Cinquecento. Qui il Boccaccino si firma, finalmente, in tutte lettere: *Camilli. Tout court. Come dire: Titianus*”<sup>21</sup>. È uno snodo importante per il cremonese, che all'inizio del quarto decennio vede nel Pordenone – dell'impresa pallavicina, lo ribadisco – uno dei modelli più alti di riferimento, ma senza alcuna soggezione, come conferma anche la pala per i carmelitani di San Bartolomeo a Cremona, datata 1532, ora a Brera, che è una rilettura dell'*Immacolata* di Cortemaggiore immersa in una straordinaria apertura

di paese, nella quale “l'accento [è] da mettere sul pregio dell'instabilità atmosferica prodotta dal colore deflagrante, della variazione di un motivo di Raffaello in senso anticlassico e dossesco” (Gregori). Quello della *Madonna di Campagna* è il cantiere nel quale il Pordenone può dispiegare *ad libitum* le sue numerose ed eterogenee abilità, un luogo di virtuosismo puro in cui poter utilizzare tutte le possibilità di una tecnica e di una poetica ricchissime, oltre che di un inappuntabile mestiere. Dai modi grandiosi, giganteschi e solenni della cupola (fig. 9) agli esemplari di abilissimo impaginatore di complesse sceneggiature architettoniche della cappella di Santa Caterina ai toni più intimi ed elegiaci della cappella della Natività. La cupola è popolata da giganti e gigantesse in veste di profeti, sibille e personaggi del Vecchio Testamento, in spicchi grandiosi compartiti da fregi e paraste in cui i monocromi dorati di soggetto sacro sono circondati da giochi

10. Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Cristo portacroce* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum



11. Renato Bertoloni, *Autoritratto in riva al mare con donna scema alla finestra*, collezione privata



di putti e animali ed episodi profani della mitologia: una contaminazione che piacerà da morire ai cremonesi, pronti a trasportare simili motivi sulle pareti di San Sigismondo.

Certo, l'impresa piacentina è la realizzazione più alta e completa dell'arte di Giovanni Antonio da Pordenone, un'esibizione straordinaria della varietà dei suoi registri espressivi, a livelli qualitativi elevatissimi, che ha giustamente meritato pagine e pagine di approfondite letture iconografiche e stilistiche, le quali hanno anche ravvisato la penetrazione, nelle già ricche ed eterogenee fonti di ispirazione del momento, di nuove istanze parmigianinesche. Pur riconoscendo appieno – non potrebbe essere altrimenti – la grandezza e la complessità del ciclo di Santa Maria di Campagna e la sua eccellenza nel percorso del friulano, devo tuttavia confessare la mia scarsa inclinazione per questa impresa rispetto a quella di Cortemaggiore, che muove maggiori emozioni; o a quella perduta e imprevedibile della sfortunata chiamata genovese in Palazzo Doria a Fassolo, tra Beccafumi e Perin del Vaga. Restando a Piacenza, credo che ci sia ancora qualcosa da capire, soprattutto nella cronologia interna o sulle cause della partenza del pittore a lavori non ancora ultimati. Occorre dire che la grandezza pordenoniana ha ingiustamente penalizzato proprio la conclusione del cantiere, a opera, come in duomo a Cremona, di Bernardino Gatti detto il Sojaro, ma questo rientra in una più generalizzata

e incomprensibile svalutazione della reale importanza dell'artista nelle gerarchie pittoriche dell'Italia settentrionale che ha improntato le ricerche secondo una scala di valori che non corrisponde al vero. Tra Pavia, Cremona, Parma, Piacenza e Milano, il Sojaro è uno dei protagonisti della maniera padana, con imprese di primario rilievo, realizzate per committenti di indubbio prestigio, a partire dall'ultimo duca di Milano, Francesco II Sforza. Per restare soltanto ai rapporti più o meno diretti con il Pordenone, giova ricordare ancora che a Cremona nel 1529 gli è affidato il completamento del ciclo delle *Storie della vita della Vergine e di Cristo* in duomo: affresca la *Resurrezione* romanista nella controfacciata. A Piacenza porta a termine il lavoro del friulano alla Madonna di Campagna: si firma "papiensis" nel 1543 affrescando le *Storie della vita della Vergine* nel tamburo della cupola: qui combina il linguaggio del Correggio – con il plagio della *Notte* di Dresda nell'*Adorazione dei pastori* – con quello mantovano di Giulio Romano, innestando su queste componenti ulteriori stimoli compositivi e un notevole arricchimento cromatico derivati dal Pordenone. Sono suoi anche gli *Apostoli* nelle lesene che sovrastano il tamburo, gli *Evangelisti* nei pennacchi della cupola, e il *San Giorgio*, trasportato su tela, sul lato destro dell'ingresso del tempio. Molte di queste opere derivano da disegni usciti dalla bottega di Giulio Romano e segnalano in maniera decisa Mantova quale suo straordinario

polo d'attrazione<sup>23</sup>. È ormai tempo di illustrare adeguatamente il ciclo piacentino di Bernardino Gatti – il suo capolavoro – con una pubblicazione dotata di un apparato iconografico *ad hoc* che possa finalmente dimostrare la reale statura del pittore in queste vicende padane.

Tornando in conclusione al Pordenone, occorre soltanto ribadire che il grande cantiere di Santa Maria di Campagna fu un modello imprescindibile per diverse generazioni di artisti lungo le due rive del Po: la decorazione della cupola è a monte di quella affrescata in duomo a Piacenza, quasi un secolo dopo, da Morazzone e Guercino; Giulio Campi

prese appunti dal vivo e vi si ispirò, nel transetto di San Sigismondo e nelle *Storie di sant'Agata* in Sant'Agata a Cremona; il casalese Sebastiano Novelli venne a Piacenza a cambiare stile, eccetera, eccetera<sup>24</sup>. Ancora nel Novecento, infine – e scusate se chiudo indugiando per l'ennesima volta su un ricordo personale –, un pittore delle terre dei Pallavicino come Renato Bertoloni (Villanova d'Arda 1924 – Milano 1986), che ebbe una certa fortuna intorno e poco dopo la metà del secolo scorso arrivando anche ad affrescare delle chiese a Brasilia, dichiarava esplicitamente di rifarsi al Pordenone con il suo stile improntato a una sorta di “realismo cattolico”<sup>25</sup>.

<sup>1</sup> Nel centenario della nascita, dedico queste pagine, così poco canoniche e personali, al ricordo di un caro amico che è stato anche il maggior pittore del secondo Novecento a Cremona, Egisto Naponi (1919-1994). Egisto fu uno straordinario compagno di viaggio e di avventura, in tante occasioni; nel 1984 mi seguì al convegno sul Pordenone, dove fummo inopinatamente scambiati per una coppia gay, il vecchio e il giovane, *comme d'habitude*, e, anche per questo equivoco, ma non solo, ci divertimmo tantissimo. Mi mancano tanto la sua leggerezza, la sensibilità stralunata e la sua pittura – cito le parole – “fatta di niente”. Nell'occasione, per non appesantire il taglio dato al mio intervento, riduco all'essenziale l'apparato di note; per le opere del Pordenone citate in queste pagine rimando ovviamente alle due monografie moderne: Furlan 1988 e Cohen 1996<sup>a</sup>, oltre a quella storica di Fiocco 1939 e alle sue riedizioni (Fiocco 1943; Fiocco 1969).

<sup>2</sup> Tanzi 1985<sup>a</sup>, pp. 149-160; Id. 1985<sup>b</sup>, pp. 159-164.

<sup>3</sup> Per i documenti d'archivio relativi alla decorazione della cattedrale si veda Marubbi 2001, pp. 191-206.

<sup>4</sup> Su Pordenone a Mantova si attende la pubblicazione degli atti del convegno piacentino del maggio 2019 dedicato al pittore, e in particolare dell'intervento di Filippo Piazza c.s.

<sup>5</sup> Venturelli 2001, pp. 162-173; Id. 2002, pp. 7-194; si vedano inoltre Di Resta 2015<sup>b</sup>, pp. 445-463; Smyth 2004, pp. 101-128.

<sup>6</sup> Longhi 1968, p. 123.

<sup>7</sup> Per la fortuna *extra moenia* del modello ricordo invece una curiosa teletta (54 x 42 cm) del ravennate Luca Longhi, passata da un'asta Osenat a Fontainebleau il 30 settembre 2018, lotto 130.

<sup>8</sup> Ricopio il brano da Ballarin 2009, p. 14.

<sup>9</sup> Su questi argomenti sono intervenuto in varie occasioni, ho raccolto un po' le idee in Tanzi c.s.

<sup>10</sup> È un brano che ho utilizzato più volte; si veda in Tanzi 2004<sup>a</sup>, pp. 7-8.

<sup>11</sup> Miller 1985, pp. 35-37; Michiel [1521-1543], ed. 1884, pp. 88-89; Tanzi 1985<sup>b</sup>, pp. 159-160; Id. 2011, pp. 15-64.

<sup>12</sup> Cfr. Miller 1985, p. 36.

<sup>13</sup> Per il *San Francesco* di Gallipoli si vedano Tanzi 2017<sup>a</sup>, pp. 144-147, figg. 54-56; pp. 154-155, n. 16; Id. 2017<sup>b</sup>, pp. 86-88, fig. 30.

<sup>14</sup> Ceschi Lavagetto 1994, pp. 15-27.

<sup>15</sup> Anche per le nuove proposte sull'impresa di Cortemaggiore si attende la pubblicazione negli atti del convegno piacentino del maggio 2019 di Fatuzzo c.s. Tra le recenti scoperte dello studioso va annoverata anche quella della cornice originale della pala dell'*Immacolata Concezione*, ora alquanto rimaneggiata in Santa Maria delle Grazie. Un'immagine della pala è pubblicata da Ballarin 1994-1995, II, 1995, fig. 756, con la data “c. 1525”.

<sup>16</sup> Per la decorazione quattrocentesca si veda Tanzi 2005<sup>a</sup>, pp. 13-39.

<sup>17</sup> Furlan 1988, p. 324.

<sup>18</sup> Villata 2016, p. 57.

<sup>19</sup> Barbieri 1993, pp. 53-98.

<sup>20</sup> Tanzi c.s.; ma si veda anche Tanzi 2009, pp. 25-51.

<sup>21</sup> Per Camillo Boccaccino, dopo il fondamentale saggio della Gregori 1953, pp. 1-18, si veda Tanzi 2018, pp. 31-81.

<sup>22</sup> Manca ancora un profilo adeguato del Sojaro; per ora si può rimandare a Beatrice Tanzi 2015, pp. 26-39.

<sup>23</sup> L'Occaso 2019, pp. 84-87.

<sup>24</sup> Anche in questo caso rimando a Tanzi c.s. Su Sebastiano Novelli, soprattutto nella fase precedente a quella influenzata dal Pordenone piacentino, sto giocando “à polyphtiques” con Massimiliano Caldera: prossimamente su questi schermi, come si diceva una volta.

<sup>25</sup> Chissà da quali recessi della memoria mi è tornato in mente il racconto del 1984 di Egisto Naponi su Bertoloni e il “realismo cattolico” ispirato al Pordenone piacentino. Soprattutto avevo sempre pensato a uno scherzo quando mi parlava di un quadro dal titolo assolutamente straordinario, politicamente scorrettissimo, quanto poco credibile: *Autoritratto in riva al mare con donna scema alla finestra*. Invece era tutto vero: il dipinto, un olio su tavola a stucco, datato 1955, era nella collezione dell'industriale milanese commendator Ugo Pasi e fu esposto nell'autunno del 1967 presso il Teatro Regio di Parma: è riprodotto nel catalogo della *Mostra riassuntiva* 1967 (fig. 11).