

AMALTEIANA

VI. IGNOTA ET OBLITA

Accade per l'Amalteo come ad altri: la costruzione di una immagine d'artista su alcune opere (celebrate pertanto e citate ad ogni pie' sospinto) con il silenzio e il rigetto per quante al ritratto ufficiale e *standard* (quello che poi passa nei dizionari) non corrispondano o vengano a trovarsi in eccedenza.

La selezione, per sé legittima in prospettiva didattica o di sintesi (non si può evidentemente dire tutto di tutti) ma nel caso dell'Amalteo compiuta spesso con criteri — a dir poco — discutibili e quindi già criticabile nei modi, diventa inaccettabile e fuorviante nelle biografie e trattazioni specialistiche sul pittore.

Si pensi ad esempio al silenzio della critica militante sull'imponente e macchinoso apparato decorativo (1569) già contornante la *pala* del Pellegrino ad Aquileia; un'opera che i documenti e il prestigio della sede — l'altar maggiore della basilica patriarcale — autorizzano a ritenere di grande interesse per la sua fastosità e complessità (*Assunta* entro ottagono, quattro *Profeti* e quattro *Sibille* a figura intera e numerosi *fregi*) (1). O sulla *pala* di Bugnins, una *Madonna col Bambino ed i Ss. Pietro e Lorenzo* (fig. 1) per la quale crediamo doveroso spendere una parola.

Opera giovanile — decontestualizzata, orbata della cornice lignea e in più punti ritoccata — nella sua bonarietà non nasconde le richieste di prestito avanzate nei confronti del Pordenone sia di Torre, per l'invaso architettonico, che di Varmo da cui viene il mansueto ed agghindato S. Lorenzo; databile tra il 1532 (*Discesa dello S. Santo* di Castions di Zoppola) e il 1536 (*Madonna e Santi* di Cesclans). Onesto prodotto devozionale, solenne quel tanto che si conviene, appena avvivato, dagli angioletti starnazzanti e dal fallito virtuosismo prospettico della ingombrante graticola che viene a prendere il luogo del tradizionale trio di putti musicanti (2).

Tra le carte di quello che fu l'archivio opitergino degli Amalteo si conservano alcune note che indicherebbero come opera di Pomponio una *Adultera* già conservata nella villa degli Zeno al Donegal, passata indi nel palazzo veneziano di questi ai Frari e scomparsa (3).

Sempre che di lavoro autografo si tratti (ma la veridicità sull'altra citata produzione del pittore è sufficiente garanzia) c'è da lamentarne la



1. - Pomponio Amalteo: « Madonna col Bambino ed i Ss. Pietro e Lorenzo », Bugnins di Camino al Tagliamento. *(Foto Ciol)*

2. - Pomponio Amalteo: « Madonna del Rosario col Bambino in gloria ed i Ss. Sebastiano, Rocco e Antonio abate », Travesio, parrocchiale. *(Foto Ciol)*



perdita in quanto esso riproduceva quasi certamente l'analogo affresco del Pordenone nel chiostro di S. Stefano a Venezia, questo pure perduto (4).

Fra tanta cosa spuria, il setaccio della materia — come si è visto in precedenza — consente assoluti recuperi o è occasione di motivate riconferme.

Tale pure il caso della *Madonna del Rosario col Bambino in gloria ed i Ss. Sebastiano, Rocco e Antonio abate* della chiesa di Travesio (fig. 2) (5).

Dallo Zotti e da qualche altro (che comunque — lo ammettiamo — non fan testo) data all'Amalteo, assegnata invece da I. Furlan al Narvesa, ridata dal Bergamini a Pomponio, negata e basta dal Menegazzi al pennello di Gasparo e a questi riassegnata invece dal Furlan secondo un'altalena critica che è tempo di fermare.

Dalla mostra di Pordenone (1974/1975) è emerso chiaro che in tutta la produzione certa il Narvesa mai fu pordenoniano o amalteano (per quanto dal de Sacchis sia andato mutuando qualche tipologia esterna come nelle due *Discese dello S. Santo* di Spilimbergo e di Aviano, dipendenti dall'*Assunta* di Spilimbergo) ponendosi anzi in netta antitesi con tale linguaggio sempre più volgarizzato e banalizzato dalla 'rumorosa schiera' degli imitatori; un linguaggio oramai obsoleto che al giovane pittore (di cui ognuno è pronto a riconoscere l'estro) doveva tornare particolarmente bolso e fastidioso. Da ciò l'ovvia conseguenza per quanto riguarda la formazione di Gasparo, avvenuta fuori dell'ambito friulano; precisamente in seno al manierismo veneto appreso presso esponenti provinciali e verificato direttamente su qualcuno dei maggiori.

Con questo (e non è ora il caso di addentrarci oltre) il quadro di Travesio non torna. Assegnarlo al Narvesa significherebbe fare di lui: un pomponiano di stretta osservanza, pomponiano quanto Pomponio stesso. E difatti, a ben guardare, questa Madonna e questi Santi son tutte vecchie conoscenze degli Amalteo di Arzene, Castions, Francenigo, Motta, Prodolone, S. Martino, Treviso, Portogruaro, Zoppola (6); il paesaggio (lo concede anche il Furlan), le cromie, il segno son del più schietto e — staremmo per dire — corrivo Pomponio. Ma ancora, il mondo della *Sacra Conversazione* è tranquillo, fatto di certezze; il tono, da opera matura (Menegazzi), di idealità raggiunte che meno che mai si addicono all'inquieto Narvesa. Pigra qual'è, non che anticipare e mediare, può solo sollecitare devoti sbadigli. Il suo modo di restare al Narvesa e fra le primizie di questi è pertanto per assurdo: sotto forma di esercitazione scolastica (l'Amalteo vi è rifatto alla perfezione!), poi ripudiata nella sostanza quale devianza giovanile.

D'altra parte — e qui il Furlan ha ragione — essa non può appartenere ad alcuno della milizia amalteana o, più in generale, della truppa friulana: non a Girolamo Amalteo, non al Moretto, non ai Secante, non all'Agostini, non ai Brunelleschi, Urbanis, Griffoni, Diana e Grassi, non infine al Floreani (7).

Per altra via si è con ciò ricondotti al punto di partenza, a Pomponio stesso da cui l'opera avventurosamente si è mossa, ma al quale è giusto che torni dopo tanto inutile peregrinare in cerca d'autore.

Una ragione comunque all'avventura c'è: costituita dal ripasso del paradiso in occasione di uno dei periodici cambi di guardia sugli altari; che in epoca di crisi economica — e più ancora di fantasia — si risolvevano nel passaggio di proprietà dei simulacri da una confraternita all'altra col semplice ritocco dei connotati (8).

In assenza di documentazione diretta e in attesa di un provvido risarcimento, per una datazione approssimativa della tela converrà relazionarla con l'impegno del pittore per le vicine Lestans e Baseglia. In mezzo a quelle incombenze lo si potrà pensare — intorno al 1540-1550 — disposto ad accogliere le richieste di pre' Pietro Scrayber pievano di Travesio (l'estensore degli accordi di Lestans) per un'opera che, dopo tutte le filiali, venisse giustamente ad adornare anche la matrice.

Ciò che stilisticamente par tornare (9).

NOTE

(1) VALE G., *Un'opera sconosciuta e perduta di Pomponio Amalteo*, (in) « Memorie Storiche Forogiuliesi », IV (1908), p. 147.

Quantunque si sia in possesso del solo contratto di allogazione, ci pare impossibile pensare ad un sottrarsi del pittore alla onorifica e ghiotta commessa per la quale del resto aveva subito intascato 10 scudi d'oro sui 70 pattuiti.

(2) FLOREANI R., *La pieve di Rosa e la sua zona. Note storiche e folcloristiche*, Udine, « La Nuova Base » ed., 1972, pp. 31-32; ZORATTI V., *Codroipo. Ricordi storici* (vol. I-II), Udine, AGF ed., 1978², p. 432; TRUANT G., *Pomponio Amalteo e le sue opere*, Pordenone, Geap ed., 1980, pp. 56-57.

L'opera è stata restaurata da G. Marchetot.

(3) Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Ms. Marciani 11897, « Documenti riguardanti gli Amalteo. Memorie sul celebre pittore Pomponio Amalteo », cc. 13v, 17v, 20r, 24r.

Secondo il Sabbionato (*ibid.*, c. 17v) identificabile con quella già a Chiarano in casa Benzon poi emigrata (1835 ca.) presso il Molin di Padova.

(4) KUNERTS S. (de), *Affreschi decorativi veneziani*, (in) « Rivista di Venezia », 1929, pp. 3-18; FOSCARI L., *Affreschi esterni a Venezia*, Milano, Hoepli ed., 1936, pp. 51-59; FIOCCO G., *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone, Cosarini ed., 1969^a, pp. 91, 97 (7), 139, 149-150; MARIACHER G., *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento. Testimonianze e recuperi*, Venezia, Alfieri ed., 1971, p. 54.

(5) CAVALCASELLE G. B., *La pittura friulana del Rinascimento*. [Vita ed opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del secolo XVI illustrate da Giov. Battista Cavalcaselle alle quali fa seguito l'Inventario delle opere d'arte del Friuli, Udine 1876]. A cura di G. Bergamini. Presentazione di D. Gioscffi, Vicenza, Neri Pozza ed., 1973, p. 149 (315); DEGANI E., *Lungo una vallata friulana. Note di viaggio* (in) « Pagine Friulane », VII (1894-1895), n. 5, p. 2 (cop.); ZOTTI R., *Pomponio Amalteo, pittore del sec. XVI. Sua vita, sue opere e suoi tempi*, Udine, Del Bianco ed., 1905, p. 123; LIZIER T., *Travesio. Note storiche dalle origini alla fine del Settecento*, Venezia, Zanetti ed., 1946, p. 41; DAN [pseud. di Giacinto A.], *Un vetusto centro di vita religiosa: la Pieve di S. Pietro di Travesio* (in) « Il Popolo » di Pordenone 3 gen-

naio 1954, p. 3; GIACINTO A., *Concordia terra di Maria. Brevi note sul Culto Mariano nella Diocesi di Concordia e sulla Casa della Madonna Pellegrina*, Udine, AGF ed., 1958, p. 40; FURLAN I., *Profilo del pittore Gasparo Narvesa a quattrocent'anni dalla nascita* (in) « Il Noncello », 11, 1958, pp. 56-59, 60, 61-62 (8-9), 80; T.C.I., *Friuli-Venezia Giulia*, Milano, Touring Club Italiano ed., 1963¹, p. 101; FURLAN I., *Cultura architettonica e figurale in Friuli dall'età di mezzo all'epoca della rinascita* (in) « AA.VV., Pordenone. Storia, arte, cultura e sviluppo economico delle terre tra il Livenza e il Tagliamento », Torino, Grafica Moderna ed., (1969), p. 226; BENEDETTI A., *Combattenti della nostra terra alla gloriosa battaglia di Lepanto* (in) « Il Popolo » di Pordenone 26 settembre 1971, p. 4; JESU T., *Travesio* (in) « Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia », Udine, Ist. per l'Enciclopedia ed., I, 1971, p. 989; MENEGAZZI L., *Gasparo Narvesa (1558-1639)*. Catalogo a cura di L. Menegazzi. Regesti e bibliografia di P. Goi, Pordenone, Centro Culturale « Odorico da Pordenone » ed., 1974, p. 28; FURLAN I., *Esordi del Narvesa* (in) « Itinerari », IX (1975), n. 2, pp. 24, 26, 27; GIACINTO A., *Le parrocchie della diocesi di Concordia-Pordenone. Brevi note di storia e d'arte*, Pordenone, Libreria S. Paolo ed., 1977, p. 208.

(6) E, piú alla lontana, dei Pordenone di Moriago, Corbolone (*S. Rocco*) e Pordenone (*pala di S. Gottardo*).

(7) Per inciso notiamo che l'attribuzione a Francesco Floreani avanzata dall'A. per il *S. Martino* di Morsano al Tagliamento va esclusa portando la pala la seguente iscrizione: « PAROCHO D. OSVALDO CAMMILLINI / IOAN⁷ES ANTONIVS SEMOLINI CVM IOANNE MARIA SVO FILIO / PINXIT ANNO DOMINI 1706 ».

(8) In particolare ciò dovrebbe essere avvenuto intorno al 1678: il visitatore di quell'anno registra già l'esistenza della confraternita del Rosario all'altare di S. Antonio abate. Cfr. Pordenone, Arch. Curia Vesc., Visita Premoli 1677-1682, c. 86v.

(9) Da escludere in via assoluta una datazione tarda della pala sulla base di una lettura del Pascotto (Album Fotografico della Diocesi di Concordia) che vi avrebbe rilevato (ma dove?) un 1582.

VII. TANTAE PIETATIS IMAGO

L'iterazione delle tematiche è fatto costante nell'Amalteo. La sua opera si intesse di Annunciate, Visitazioni, Natività, Adorazioni, Passioni, Resurrezioni, Profeti, Sibille, Evangelisti e Santi patroni: soggetti vecchi e cari al popolo, riproposti in modo facile e chiaro secondo paradigmi.

Delle riprese fanno parte le varie « Deposizioni » (o « Pietà ») affioranti lungo tutto l'arco della militanza del pittore; bisognose anzitutto di una sistemazione cronologica e particolarmente buone per una riflessione su un aspetto fondamentale della poetica amalteana.



1. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». Bagnarola di Sesto al Reghena, pievanale.

(Foto Ciol)

La prima di queste « Pietà », voluta (1532) dal pievano di Zoppola su di un *gonfalone*, è perduta.

Resta, malconcia, quella della pievanale di Bagnarola (*fig. 1*) avanzo di una decorazione probabilmente estendentesi a tutto il presbiterio e scomparsa all'epoca della rifabbrica dell'edificio (1). Il linguaggio compositivo, in parte legnoso ed impacciato, fatto di citazioni pordenoniane (*Noli me tangere* del chiostro di S. Stefano a Venezia e di Cividale, la *Dolente* del coro di Travesio) si stempera nello sfondo sfatto, vicino per forme alle decorazioni parietali di Casarsa (*post 1536*) e di Lestans (1546).



2. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». Lestans, parrocchiale.

(Foto Ciol)



3. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». Baseglia di Spilimbergo, parrocchiale.

(Foto Ciol)

Nella parrocchiale di questa seconda località, una variante del soggetto (*fig. 2*) con qualche suggestione dalla *Deposizione* del Pordenone a Cremona, mentre nella quarta replica di Baseglia (*fig. 3*) il pittore torna fondamentalmente al tipo di Bagnarola ma con accentuazioni del ritmo lineare motivate otticamente dalla curvatura dell'abside.

Lo stesso modello di fondo è riproposto nella dimenticata e maltrattata *tela* già all'altar maggiore di S. Croce in Casarsa (*fig. 4*) e che un lascito testamentario (*Reg. 1*) permette di datare (2). Di ritorno nella chiesa ove giovane ancora aveva affrescato, il pittore non intende spre-

carsi; riutilizza in parte la soluzione decorativa precedentemente adottata per il fondo-corò, allestendo un fondale da teatrino di parrocchia per la



4. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». Casarsa della Delizia, chiesa di S. Croce.

(Foto Ciol)

sacra rappresentazione del Venerdì Santo e collocandovi di contro i soliti personaggi ben definiti nei rispettivi ruoli di copione.

La coeva e piú accurata *Deposizione* del duomo di S. Vito di vaghi echi düreriani (*Beweinung Christi*, Cambridge, Mass., Fogg. Art. Museum) (fig. 5) riprende in parte il tipo di Lestans. Già confinata nelle sagrestie e sconciata (« annerito orrendamente, ritoccato barbaramente e mutilato per adattarlo alla cornice » riferisce lo Zotti) il dipinto ha goduto di poca



5. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». S. Vito al Tagliamento, duomo.

(Foto Ciol)



6. - Pomponio Amalteo: « Deposizione ». Udine, Monte di Pietà.

(Foto Ciol)

attenzione e per di piú ha camminato con datazione erronea sulla base di una cattiva lettura dello scritto dell'Altan: « ...nella qual sacrestia [del duomo di S. Vito] si conserva un assai bel Quadro rappresentante Gesù Cristo deposto di Croce in braccio a Maria Vergine svenuta, e piú altre figure tutte molto naturalmente espresse. Era già molto inanzi cogl'anni quando e' fece questa pittura siccome s'impara dalla seguente Inscrizione, che di sotto al suddetto quadro nel Duomo vecchio leggevasi: Mortales moveat tantae pietatis imago Pomp. Amalt. An. LXXII ex Voto Pinxit, sigillisque auratis ornavit. MDLXXVII » (3).

Il confronto con l'opera esistente evidenzia una parziale discrepanza del soggetto ma soprattutto l'inesistenza della scritta tramandata dal biografo, surrogata da altra del seguente tenore: « POMponius AMALTHeus EX / [VOTO] PINXIT MDLX ».

Poiché dal lato iconografico (può mai la svenuta reggere il Cristo?) è difficile accettare il doppione, occorre ammettere una certa incongruenza della descrizione. Rimane il piccolo mistero della dicitura che ad ogni modo l'Altan dà per esistente « di sotto al suddetto quadro nel Duomo vecchio » ma non piú visibile (« leggevasi ») nella nuova collocazione del dipinto nei depositi. Dunque un'iscrizione inserita nella cartella della cornice dorata con la quale Pomponio a 72 anni di età (1577) intendeva ottemperare ad un voto pubblico, legato alla « peste del Redentore », con il riutilizzo (una mano di colore al vecchio cartiglio, ed è fatta) di un'opera già preparata per sgravio personale di coscienza ancora nel 1560.

A quella stessa peste del 1575-1577 è anche collegata la *Deposizione* dal pittore donata al Monte di Pietà di Udine (fig. 6); tela lodata un po' da tutti ma stroncata dal Molajoli. La composizione di base è quella sanvitese, organizzata attorno al gruppo centrale per l'introduzione dell'urna sepolcrale e spaziata per l'apertura del paesaggio in cui fa spicco un teatrale (ma quanto mai 'efficace') tramonto.

Ultima per le piccole dimensioni si colloca la *Deposizione* della predellina del disegno di Vienna, diversa dalle precedenti per la novità dell'impianto e piú che mai respirante il Pordenone di Cremona, ma che Pomponio significativamente non ha mai tradotto in grande.

Da espungere, a conclusione, la *Pietà* del Museo di Cracovia, riconosciuta opera di Paris Bordon (4) e la *Deposizione* del Civico Museo di Padova per la quale il nome dell'Amalteo interviene senza motivazioni (5).

Il piccolo catalogo d'argomento vede l'Amalteo coniugare la sua solitissima maniera (che è pedantesco minutamente seguire) con un'iconografia rispecchiante in tutto gli sviluppi umanistici del tema della « Pietà » (e « Compianto ») e nutrentesi dei precedenti medioevali (« *Vesperbilder* »; ma con riferimento per le « Piangenti » agli affreschi di Aquileia) (6).

Non dunque invenzione iconografica né formale, ma lo schema — colaudato e dunque di sicuro esito — e la retorica, schema del sentimento.

Il dramma vero (come del resto la passione) non è per Pomponio, non tanto perché non lo senta, quanto perché è portato a tipizzare. In tema compianti ciò si traduce nelle smorfie degli struggimenti e degli svenimenti, negli affanni, nei gemiti, nelle strida, stereotipo appunto del dolore.

Cosciente in grado maggiore o minore, con le sue « Pietà » l'Amalteo mostra anche di appartenere perfettamente ai tempi, tempi di intristiti inviti al pentimento e alla commozione che si riflettono in una letteratura popolata di Madonne, Maddalene e Pietri piangenti.

NOTE

(1) BARNABA D., *Un viaggetto artistico in mandamento di S. Vito* (in) « Pagine Friulane », XIII (1900-1901), pp. 164-165; ZOTTI R., *Pomponio Amalteo...*, *op. cit.*, 1905, p. 99.

(2) Sul dipinto, restaurato nell' '800 dal Ferrari di Venezia cfr.: MANIAGO F. Co. (di), *Storia delle Belle Arti friulane*, Udine, Mattiuzzi ed., 1823², p. 217; ALTAN A., *Memorie Storiche della Terra di San Vito al Tagliamento*, Venezia, Picotti ed., 1832, p. 69; CICONI G. D., *Udine e sua provincia [etc.]*, Udine, Trombetti-Murero ed., 1862², p. 493; CAVALCASELLE G. B., *La pittura friulana del Rinascimento*, 1876 (ed. Bergamini G., 1973)..., *op. cit.*, pp. 117, 117 (55), 152 (354), 192; MANZANO F. Co. (di), *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX*, Udine, 1884-1887. Rist. an., Bologna, Forni ed., 1966, p. 15; BARNABA D., *Un viaggetto artistico...*, *op. cit.*, 1900-1901, p. 124; ZOTTI R., *Pomponio Amalteo...*, *op. cit.*, 1905, pp. 68, 151, 250, 254; CROWE J. A. - CAVALCASELLE G. B., *A History of Painting in North Italy [etc.]*, Edited by T. Borenius, 3 voll., London, Murray ed., 1912, III, p. 202; DEGANI E., *La diocesi di Concordia*. A cura di G. Vale, Udine 1924². Rist. an. Brescia, Paideia ed., 1977, pp. 593-594; VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori [etc.]*, a cura di P. Pecchiai, 3 voll., Milano, Sonzogno ed., 1928-1930, II (1929), p. 536; ERMACORA C., *Il Friuli. Itinerari e soste*, Udine, « La Panarie » ed., 1938¹, p. 162; BERENSON B., *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, 2 voll., London-Firenze, Phaidon Press - Sansoni ed., 1958, I, p. 4; T.C.I., *Friuli-Venezia Giulia*, Milano, Touring Club Italiano ed., 1963, pp. 90-91; MENEGAZZI L., *Amalteo*. Catalogo a cura di L. Menegazzi. Saggi e documenti di C. E. Cohen, C. Furlan, P. Goi, L. Menegazzi, Pordenone, Museo Civico - Centro Culturale « Odorico da Pordenone » ed., 1980, pp. 36.

(3) ALTAN F., *Memorie intorno alla Vita ed all'Opera dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo* (in) « Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici », t. XLVIII, In Venezia, Presso Simone Occhi. Con licenza de' Superiori e Privilegio MDCCLIII, p. 130; RENALDIS C. Co. (de), *Della pittura friulana. Saggio storico [etc.]*, In Udine, Nella Nuova Stamperia delli fratelli Pecile. Con licenza MDCCXCVIII, p. 146; MANIAGO F. Co. (di), *Storia delle Belle Arti friulane...*, *op. cit.*, 1823², p. 228; MANTOANI J., *Elogio di Pomponio Amalteo*, San Vito (al Tagliamento), Pascatti ed., 1838, p. 24; BARNABA D., *Un viaggetto artistico...*, *op. cit.*, 1900-1901, pp. 140-164; ZOTTI R., *Pomponio Amalteo...*, *op. cit.*, 1905, pp. 62, 91, 262; CROWE J. A. - CAVALCASELLE G. B., *A History of Painting in North Italy (ed. Borenius) ... op. cit.*, III, 1912, p. 202; BRUNETTI M., *Amalteo Pomponio* (in) « Enciclopedia Italiana », Roma, II, 1929, p. 752; ERMACORA C., *Il Friuli. Itinerari e soste*, Udine, « La Panarie » ed., 1938, p. 163; BERENSON B., *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta...*, *op. cit.*, 1958, I, p. 5; T.C.I., *Friuli-Venezia Giulia...*, *op. cit.*, 1963⁴, p. 91 (al Padovanino!); TRAMONTIN V., *Panoramica sulla scultura e la pittura nel Sanvitese. Lo sviluppo urbanistico di S. Vito* (in) « AA.VV., San Vit al Tilimint. 50ⁿ Congres 16 setembar 1973 », Udine, Soc. Filologica Friulana ed., 1973, p. 152; COHEN C. E., *I disegni di*

Pomponio Amalteo, S. Vito al Tagliamento. Pordenone, Archivio Artistico del Friuli - Geap ed., 1975, p. 73 (75); MENEGAZZI L., *Amalteo...*, *op. cit.*, 1980, pp. 18-36.

(4) AA.VV., *Malarstwo Weneckie XV-XVIII W. [etc.]*, Warszawa, Muzeum Narodowe W Warszawie ed., 1968, p. 35, fig. 85; PALLUCCHINI R., *Note alla mostra di pittura veneziana a Varsavia* (in) « Pantheon », V (1968), p. 369; BALLARIN A., *Pittura veneziana nei musei di Budapest, Dresda, Praga e Varsavia* (in) « Arte Veneta », XXII (1968), p. 238; CAVALCASELLE G. B., *La pittura friulana del Rinascimento, 1876* (ed. Bergamini 1973),..., *op. cit.*, p. 149 (315).

(5) ZOTTI R., *Pomponio Amalteo...*, *op. cit.*, 1905, pp. 141, 255; VASARI G., *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori* (ed. Pecchiai)..., *op. cit.*, II, 1929, p. 536; CAVALCASELLE G. B., *La pittura friulana del Rinascimento, 1876* (ed. Bergamini 1973),..., *op. cit.*, p. 149 (315); COHEN C. E., *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art* (in) « Arte Lombarda », 42/43, 1975, p. 82 (39); FURLAN C., *Per un profilo dell'Amalteo ritrattista* (in) « Ce fastu? », LIV (1978), p. 101; RIZZI A., *L'arte dell'Amalteo e il soffitto di Gemona* (in) « ILLUSI F. - VALE M. - RIZZI A. - RAMPINI G. P., Il recupero di un capolavoro di Pomponio Amalteo », Milano, Electa ed., 1979, p. 50 (40); TRUANT G., *Pomponio Amalteo e le sue opere*, Pordenone, Geap ed., 1979, pp. 164-165; FURLAN C., *Temi profani nell'Amalteo*, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo - Pro Spilimbergo ed., 1980, p. 67 (130).

Il quadro è pervenuto per donazione (1888) del co. Cavalli.

(6) Sui precedenti iconografici italiani e friulani, cfr. KÖRTE W., *Deutsche Vesperbilder in Italien* (in) « Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana », I, 1937, pp. 1-138; PANOFSKY E., « *Imago Pietatis* ». *Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmann » und der « Maria Mediatrix »* (in) « Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag », Leipzig, Seemann ed., 1927, pp. 261-308; MUTINELLI C., *La Pietà. Note ed osservazioni di filologia iconografica* (in) « AA.VV., Mostra di Crocifissi e Pietà medioevali del Friuli, Trieste, Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli ed., 1958, pp. 65-82; AA.VV., *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, Salzburg, Salzburger Domkapitel ed., 1970; TEMPESTINI A., *Osservazione sui Versperbilder in Friuli* (in) « Ce fastu? », LIII (1977), pp. 237-248.

REGESTO

1. 1562, 30 gennaio (Casarsa) - Con i proventi di un lascito testamentario (l. 15:10) si contribuisce al pagamento della pala in chiesa (= la *Deposizione*).
(Casarsa, Arch. Parr., *Catapan*, c. 32)

VIII. POMPONIO E VENEZIA

A escludere affatto contatti dell'Amalteo col mondo artistico veneziano nessuno si è risolto. La relazione col Pordenone, la controversia per l'eredità del suocero, il rapporto con i Grimani signori di S. Vito (non solo conseguente all'impegno di pubblico amministratore), la affermazione del Vasari e — se si vuole — la citazione del Pino (1) costituivano altrettanti seri indizi di un soggiorno di Pomponio fra le lagune. Ma — a lor volta — non prove decisive.

C'era sí, come detto, soprattutto la notizia del Vasari (1550) per la quale « Rimase suo [del Pordenone] creato Pomponio da San Vito del Friuli, il quale ha lavorato in Vinegia et lavora tuttavia » (2), ma essa scompariva nell'edizione giuntina (1568) e i tentativi di attribuire qualcosa al sanvitese del chiostro di S. Stefano erano rimasti senza esito.

La recente attribuzione di un *Battesimo di Cristo* (fig. 1) in S. Stefano a Venezia fatta dal Cohen (3) e ripresa da C. Furlan con la data 1546 circa (4) riapre la questione delle presenze materiali del pittore nella Serenissima e del loro significato artistico.

L'approdo del quadro all'Amalteo da zona del Bordon (ma con chi ancora non è stato confuso il Nostro?), intanto, è sicuro (5).

Gli elementi del narrare amalteano (fondamentalmente ancorato al pordenonismo) ci sono tutti, anche se in forme nobili come si conviene alla circostanza: le tipologie dei protagonisti e degli squarci paesistici la gloria celeste, la luminosità fredda, l'atmosfera calma, il carattere descrittivo, il comporre riflesso e minuto. Con qualche cosa in più: un guardare al mondo lagunare soprattutto veronesiano, denunciato dai due angoli di destra e dal gioco di controluce del fondo, di contro al quale si sfilacciano i rami dell'albero e si risega il profilo dei monti (6). Precisi poi i richiami nel concreto: dai Battuti di S. Vito all'*Annunciata* di Cividale, al *disegno* per la pala dei Cesarini del Louvre, alle decorazioni degli *organi* di Oderzo, Udine e Valvasone, alla pacata *pala* di Maniago e a quelle di Motta e Francenigo. Lavoro dunque amalteano in pieno la cui cronologia può anche oscillare intorno al sesto decennio a motivo delle incertezze di percorso rivelate dal suo autore: un pittore senza storia e con varia tenuta di quota.

Erede del Pordenone, cui dovrà l'introduzione nell'affollato e prestigioso ambiente veneziano, Pomponio fa la sua brava prova, con dignità. Della tradizione lagunare che del colore si sostanzia sino a trasformarlo in linfa vitale, egli però mostra di raccogliere l'indicazione ad una vivacità cromatica in funzione meramente illustrativa.

Non propriamente veneziano dunque in quest'opera veneziana, montata accuratamente e rifinita con diligenza miniaturistica, tranquilla e chiara d'eloquio.

Non veneziano Pomponio né qui né altrove (salvo frammenti), ma

1. - Pomponio Amalteo: « *Battesimo di Cristo* ». Venezia, chiesa di S. Stefano.

(Foto Giacomelli)



— a rigore — neppure perdenoniano, limitandosi egli ad una mimesi tutta esteriore dei tipi e delle invenzioni.

Parzialmente le stesse caratteristiche notate a proposito delle « Pietà » e che ci introducono al giudizio complessivo su di lui.

PAOLO GOI - FABIO METZ

NOTE

(1) PINO P., *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548. Edizione critica con introduzione e note di R. e A. Pallucchini, Venezia, Guarnati ed., 1946, p. 130 (6): « Forse Pomponio Amalteo, nato a Conegliano verso il 1492 e morto verso il 1562 »; ID., *Dialogo di Pittura*. A cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli ed., 1954, p. 94 (34); ID., *Dialogo di Pittura* (in) « Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Contro-riforma » A cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari, Laterza ed., 1960-1962, I, 1960, pp. 126, 422 (21).

L'individuazione del Pomponio del *Dialogo* con l'Amalteo può comunque ritenersi certa. I letterati Amalteo erano noti a Venezia e il nostro pittore, loro congiunto, non un assoluto carneade: ne viene, al limite, giustificata la citazione col solo altisonante nome.

Di passaggio segnaliamo che Gio. Battista Amalteo aveva dedicato una composizione a Ludovico Dolce. Cfr. *Trium fratrum Amaltheorum Hieronimi, Io. Baptistae, Cornelii Carmina. Accessere Hieronymi Aleandri Iunioris Amaltheorum cognati Poëmatia, Venetiis MDCXXVII. Ex Typographia Andreae Muschij*, pp. 107-110.

(2) VASARI G. *Le Vite del Vasari* nell'edizione del MDL. A cura di C. Ricci, 4 voll., Roma, Bestetti e Tumminelli ed., 19... IV, p. 241.

La notizia vasariana è stata sottolineata dal Bergamini. Cfr. BERGAMINI G., *Il pittore Giovanni Battista Grassi informatore del Vasari* (in) « Memorie Storiche Forogiuliesi », LIII (1973), pp. 101 (14), 107 (36).

(3) COHEN C. E., *Drawings by Pomponio Amalteo* (in) « Master Drawings », XI (1973), pp. 262-263 (6); ID., *I disegni di Pomponio Amalteo*, S. Vito al Tagliamento. Pordenone, Archivio Artistico del Friuli. Geap ed., 1975, p. 9 (5).

(4) FURLAN C., *Il Pordenone e l'Amalteo* (in) « MENEGAZZI L., Amalteo. Catalogo della Mostra a cura di L. Menegazzi. Saggi e documenti di C. Cohen, C. Furlan, P. Goi, L. Menegazzi », Pordenone, Museo Civico - Centro Culturale « Odorico da Pordenone » ed., 1980, pp. 56, 69 (77).

(5) L'attribuzione del Lorenzetti al Bordon è respinta dalla Mariani-Canova e dal Niero che assegna il dipinto alla scuola del « mediocre pittore trevigiano » cui già l'aveva assegnato F. Apollonio.

Cfr. APOLLONIO F., *La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia*, Venezia, 1911, p. 16; LORENZETTI G., *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia, 1956². Rist. an., Trieste, Lint ed., 1974, p. 504; CANOVA-MARIANI G., *Paris Bordon*. Con prefazione di R. Pallucchini, Venezia, Alfieri ed., 1964, p. 131; NIERO A., *Chiesa di Santo Stefano in Venezia*, Padova, Ed. Messaggero 1978, p. 84, fig. 10.

L'opera è stata restaurata da Serafino Volpin nel 1971/72.

(6) Si vedano ad esempio il *Battesimo di Cristo* di Raleigh (North Carolina) e di Braunschweig. Le altre versioni veronesiane del tema vengono a collocarsi in epoca troppo tardiva per giustificare il rimando.

Cfr. PIGNATTI T., *Veronese*, 2 voll., Venezia, Alfieri ed., 1976, I, pp. 103-104; II, figg. 4-5.