

# SU ALCUNE OPERE INEDITE DI PITTORI FRIULANI E VENETI DEL XVI, XVII E XVIII SECOLO *saggio critico e di presentazione*

## INTRODUZIONE

Fin dalla seconda metà del Cinquecento, la pittura in Friuli cambia volto. Pur rimanendo, almeno nell'ossatura, friulana, più che « tolmezzina » ed ortodossamente legata a quella tradizionale forma e maniera pittorica, caratteristicamente montanara e che si è espressa in un linguaggio, sia pure imparaticcio ed importato ma con risultanze indubbiamente originali, diverrà — fin dai primi decenni del Cinquecento — « pordenonesca », trasformandosi, a sua volta, in una specie di scuola non sempre disposta a captare gli insegnamenti evolutivi che erano in moto in tutto il mondo pittorico (1).

Alla folta schiera dei pittori del cosiddetto periodo « tolmezzino » e che ha trovato in primo posto il Bellunello e Gianfrancesco da Tolmezzo (2), succede la forte personalità del Pordenone, di una operosità intensa e fruttuosa, e che ha lasciato — come vedremo più sotto — una non meno folta schiera di seguaci ed imitatori che hanno continuato a seguire e ripetere gli insegnamenti o la « maniera » del maestro, fino agli inizi del Seicento. Che ciò avvenisse era fatale. Il prolungarsi della pittura « tolmezzina », inizialmente paesana, ma schietta ed indubbiamente derivata da altre fonti pittoriche che già operarono in Friuli nei secoli addietro e da insegnamenti desunti fuori del Friuli (3), non poteva prolungarsi all'infinito, e per il naturale inaridimento della vena pittorica, e perchè, essendo nata troppo tardi e morta troppo presto (4) nel giro di pochi anni aveva esaurito il suo repertorio. A ciò si deve aggiungere che nel Friuli di allora, non solo cambia volto la pittura, ma anche — e questo ha la sua importanza — l'orientamento politico.

Ed è per l'appunto il Pordenone che per primo, con la mutabilità del suo esuberante linguaggio inizialmente friulano poi veneto ed infine romano ha capito, più degli altri pittori friulani del suo tempo che il mondo stava per cambiare ed inietta prima nell'arte locale, e poi porta anche fuori dei ristretti confini della sua patria, quelle espressioni pittoriche nuove che non potevano non influire sugli artisti locali: almeno fra i più giovani. Anche la mancanza di un'altra personalità artistica sostitutiva od equivalente

al Pordenone, ha consentito che quella folta schiera di pittori, o di famiglie pittoriche, continuassero a ripetere le formule del maestro, con sempre meno felici raggiungimenti.

Naturalmente i casi di « diserzione » e di « spocchiosa apostasia » — come la novella critica udinese (5) ama definire quella naturale sete di apprendere che ha ogni artista e che lo spinge a cercare fuori dal suo paese quel grado di perfezionamento che a casa sua non trova — andranno aumentando vieppiù, per cui nessun pittore di merito potrà sfuggire a tale fenomeno e si recherà a Venezia, seguendo non solo il richiamo della sua fama e della luce ch'essa emanava, ma anche per il fatto — e pure questo di grande importanza — che la vicina Austria, così prodiga di blandizie verso la nobiltà feudale friulana, ed in particolar modo verso il clero — in taluni casi rimasto ancora a lei fedele fino ai nostri giorni — nulla, proprio nulla, poteva dare ed offrire ai pittori locali non solo per perfezionarsi, ma anche per sfamarsi.

Ma, guarda caso, solo i « disertori » Giovanni Martini e Giovanni da Udine (quest'ultimo dalla novella critica udinese non è chiamato « disertore » o « spocchioso apostata »... solo perchè, invece di recarsi nell'odiatissima Venezia, si è recato e stabilito a Roma!) e più tardi il Pordenone, il Fogolino ed, in parte, il Narvesa ed il Florigerio, che hanno commesso il grave reato di abbandonare — spesse volte con i birri alle calcagna per omicidi o risse — la patria, e poi il Carneo ed infine il Bombelli ed il Carlevarijs, solo ed in virtù della loro « diserzione » e della loro « spocchiosa apostasia » potranno dire una parola nuova nelle arti figurative locali, mentre invece il Fuluto, Pietro da S. Vito, l'Amalteo, il Calderari, i Secanti ed i Floreani in massa e giù fino ai minori, che sono rimasti attaccati alle crode carniche od arenati sulle grave del Tagliamento, poco o nulla diranno di nuovo alla pittura friulana.

\* \* \*

Le nuove correnti politiche sono il frutto dell'affermarsi in Friuli del veneto dominio. Durante quella... « temperie » (simpatico, ma improprio neologismo usato dalla novella critica udinese, forse al posto di « periodo ») (6) il Friuli aveva trovato non solo un assetamento politico, che diventerà sempre più stabile e sicuro, ma anche un rinnovamento economico e sociale in tutti i settori del vivere civile, gettando le basi di quella economia fondiaria e produttivistica che è ancora l'attuale, ma anche esaurando le faziosità dei signorotti locali abituati a cambiare padrone ad ogni mutar di vento, ad ammazzare patriarchi e ad inseguire pontefici (7). Essa dava infine tranquillità alle popolazioni, e soprattutto, un nuovo volto alle città e villaggi, e principalmente alla « venezianissima » Udine, facendone la nuova capitale del Friuli, ma che fino alla seconda metà del Cinquecento era un agreste e selvaggio borgo, formato da casupole di legno dal tetto in paglia ed intersecato da maleodoranti rogge (8).

Già in un mio articolo (9) ho ricordato i vari epigoni della pittura friulana: ho accennato alle sue fonti ed evoluzioni ed ho rilevato i suoi pregi ed i suoi difetti. Non è il caso, in questo breve saggio, che mi dilun-

ghi su tale argomento. Quando avrò modo di presentare alcune opere di taluni di essi, entrerà in qualche dettaglio critico. Basti qui ricordare che proprio a partire dal Pordenone, morto — si badi bene — nel 1539, la ondata barocca fa il suo ingresso nel Friuli, portatavi da Giovanni Antonio al suo ritorno da Roma (10). Logico che i suoi allievi e seguaci, fra cui il genero Pomponio Amalteo, che nel primo periodo della sua attività aveva approntato opere originali, chiare e terse, e lo Zaffoni, detto il « Calderari », più macchinoso, più acceso, e, forse a volte più vicino al Pordenone che non l'Amalteo, e gli imitatori minori continuassero a portarsi dietro una pesante e barocca eredità, creando opere affastellate e pletoriche, di poca inventiva, giungendo — come detto dianzi — ad un « manierismo » *ante literam* precedendo nel tempo, più che nelle opere, non solo i manieristi veneti, ma anche i bolognesi ed i romani, considerati i precursori del barocco.

Per quanto cotesto termine sia del tutto improprio e generico, devesi ammettere che nel Seicento, la pittura di tutta Italia soggiacque ad un periodo di transizione che apparentemente poteva sembrare di stanchezza, ma che era di meditazione. A questo evolversi delle arti figurative, della cultura e della letteratura (forse quest'ultima più colpita dal tarlo del decadimento) non è stato estraneo l'esaurirsi dell'umanesimo e della rinascenza, pur esse entrate in crisi. Crisi politica, crisi religiosa e crisi civile.

Nel periodo dell'umanesimo assistiamo al formarsi della personalità dell'individuo, mosso — come dice il Burckhardt (11) « da una natura straordinariamente gagliarda e versatile, tale da appropriarsi ad un tempo di tutti gli elementi della cultura di quell'età » e dall'avvento dell' « uomo universale, che è fenomeno soltanto italiano ». Alle discipline umanistiche dapprima letterarie e poi artistiche, si applicavano non solo artisti e letterati, ma anche i potenti: principi, tiranni, mercanti e pontefici. Essi stessi divennero letterati e mecenati in gara di emulazione tra di loro per acquistare oggetti antichi ed opere d'arte, ma anche per « ingaggiare » artisti e letterati, pagandoli in moneta sonante, così come oggi giorno fanno le società sportive con gli atleti. Nel campo religioso, l'umanesimo seguiva una concezione quasi opposta al cristianesimo, che appena uscito dalle lotte scismatiche ed interne fra papi ed antipapi non passava un periodo brillante e solido, riesumando, è il caso di dirlo, l'antica cultura pagana o paganeggiante con l'esaltazione del « bello » e della figura umana che assume un carattere « eroico ». Siffatte forme di pensiero degenerarono in teorie non solo anti-cristiane, ma anche eretiche, prendendo tali proporzioni da intaccare la stessa religione. Non del tutto estraneo a tale fenomeno è stato il papato con le sue debolezze di struttura e di costume politico e religioso (nepotismo, eresia, simonia ecc.) che ha gettato quella diffusa ombra di scetticismo che ha minato non solo la Fede, ma lo stesso ordinamento della Chiesa. Ma quello che vi è di sorprendente in questo travagliato periodo è che mai più la civiltà europea — o meglio l'italiana — raggiungerà, nel campo delle arti figurative, le più alte vette delle sue manifestazioni.

Il Concilio di Trento pone un termine a cotesto periodo di per sé grandioso: esso non solo costituisce il cardine sul quale poggia l'attuale struttura della Chiesa romana, ma anche una svolta del vivere sociale, del-

la politica, che diviene non più nazionale ma internazionale, e delle cosiddette arti liberali. Essa reagisce alla Riforma protestante e luterana, che aveva portato ad una diaspora dalla Sede romana di tante chiese e sette religiose, con la sua Controriforma, scaturita appunto dal Concilio di Trento, tentando di porre un freno alla corruzione del clero, esaltando la Fede e riportandola all'antico prestigio. Frattanto al posto delle gloriose Signorie feudali e comunali italiane, subentrano le dinastie, il più delle volte straniere, calate in Italia per diritti di successione o per usurpazione del potere. Anche l'arte risente di queste trasmutazioni ed è costretta ad adattare le sue manifestazioni ai suggerimenti del clero e del ceto borghese entrambi meno colti di quelli del precedente periodo (12). E così alle produzioni « da cavalletto » di tante Veneri e deità pagane che ornavano gli « studioli » dei raffinati umanisti, prendono posto i grandi quadroni allegorici e mitologici e biblici che copriranno le pareti degli immensi saloni delle reggie spagnolesche e delle dimore papali. Logicamente questa evoluzione non è stata così rapida e neppure così subitanea come può apparire da quanto molto succintamente scritto, ma è stata graduale e con maggiori o minori risultati a seconda del grado di cultura dei temperamenti artistici e della situazione politica: fattori cotesti che sono stati diversi — ed a volte opposti — non solo fra Stato e Stato ma, a volte, fra città e città.

A questi fenomeni non è sfuggita nè Venezia, nè il Friuli. Per Venezia l'esame critico ed il colloquio fra gli artisti di quell'epoca e la critica ed il pubblico sono avvenuti con l'interessante « Mostra della pittura del Seicento a Venezia » tenutasi a Palazzo Pesaro nel 1959: per il Friuli inizia quest'anno con la prevista — e quanto mai opportuna — « Mostra del Bombelli e del Carneo », i due più qualificati artisti veneto-friulani del Seicento. Non a caso ho detto « veneto-friulani ». Anche se sono nati in Friuli, la loro educazione pittorica è veneta, per non dire veneziana: similmente ai genovesi Bernardo Strozzi e Gian Battista Langetti, ai tedeschi Jan Liss, Joseph Heintz il Giovane, Niccolò Renieri e Johann Karl Loth, al calabrese Mattia Preti, ai napoletani Luca Giordano e Francesco Solimena, ai romani Francesco Ruschi e Domenico Fetti, al francese Jean Le Clerc, tutti « rinnegati, spocchiosi apostati e disertori » dei loro paesi d'origine, anche i due pittori friulani devono venir considerati — come più tardi il Carlevarijs — pittori veneziani; « Dire che non sono veneti — scrive lo Zampetti (13) — sarebbe come giudicare una persona dal suo certificato anagrafico: tutto in loro fa capo a Venezia e alla cultura che emana dalla sua civiltà. ».

\* \* \*

Prima di presentare alcune opere che ritengo eseguite dai due pittori sopra ricordati, illustrerò altri dipinti, in parte inediti ed in parte fotografati, eseguiti da artisti che precedettero e seguirono il Carneo ed il Bombelli, e ciò per meglio inquadrare il periodo e della loro formazione e l'evolversi della pittura friulana nel XVII e XVIII secolo, così, tanto per creare un « atmosfera » o un « ambiente » come si direbbe in gergo cinematografico.

Partirò un po' da lontano, e precisamente dal Pordenone, del quale pubblico alcune opere inedite e che ritengo sue. Di Marcello Fogolino presento pure una bella tela del tutto inedita e firmata. Di Pomponio Amalteo illustro solo due opere inedite, e ne segnalo delle altre sparse per il Friuli e per il Veneto. Dei minori pordenoneschi, il Calderari, Giuseppe Moretto e Pomponio Secanti, presento opere inedite. Con queste ultime ci avviciniamo al periodo che forma oggetto di questo articolo. Forse al lettore sembrerà che io sia andato fuori tema. Lo ammetto: ma vi sono delle buone ragioni. La prima è quella di far conoscere meglio i nostri pittori: a tal fine presento una presunta opera del Pordenone che ha avuto un'expertise del Carter che la ha stimata, nel 1919, ben 65.000 dollari; altra ragione è quella di dimostrare come il Carneo nulla abbia appreso — come qualcuno ipotizza per fini « regionalistici » — nè dal Pordenone, nè dall'Amalteo, nè dalla scuola friulana.

Dopo questa prima parte, presento alcuni inediti di Gasparo Narvesa, tardo seguace, ormai secentesco, del pordenonismo. Quale contrapposto all'ormai diffuso manierismo friulano, pubblicherò alcune freschissime opere del Padovanino esistenti nella zona, alcune note ed altre inedite.

Ed eccoci al Carneo, che è presente in questa rassegna con un bellissimo ed inedito *Diogene ed Alessandro Magno*, opera autentica e genuina che è da collocarsi nel più bel periodo del pittore concordiese. Presento pure una paletta con i *Santi Giovanni Battista, Girolamo e Antonio* che sarei indotto a credere sua, ma non con lo stesso fermo convincimento che ho per la precedente anche perchè essa è stata recentemente e pesantemente restaurata.

Del Bombelli illustro alcuni ritratti « da parata » appartenenti ad una collezione privata. Di essa fanno parte due spettacolosi ritratti di luogotenenti, od ambasciatori od ammiragli presumibilmente veneti. Uno di essi è in buone condizioni, l'altro è talmente imbrattato e ridipinto (la novella critica udinese direbbe — alquanto impropriamente — « obliterato ») (14) da non poter, allo stato attuale, darne un giudizio definitivo.

Facendo un piccolo balzo di anni, presento infine una bellissima *Veduta di fantasia della piazza Contarena di Udine* e che crederei riferire al Carlevarijs.

Questo saggio critico e di presentazione, ovviamente, si è allargato non solo per l'importanza degli argomenti trattati e che mi hanno portato molto oltre al tema, ma anche perchè esso potrà servire ad una modesta fonte di ricerca per tutta l'arte figurativa friulana qualora la si vorrà guardare solo sotto il profilo storico-artistico e non politico. Non so se tutte le attribuzioni saranno valide od accettabili. Mi è stato e mi sarà sufficiente aver in certo modo « inquadrato » il problema evolutivo della pittura in Friuli. Non me ne voglia il lettore se in qualche punto sono stato polemico ed avversario a certe « visuali ristrette » dell'odierna critica udinese, che peraltro potrà contare su uomini preparati, purchè sappiano liberarsi da quei superati preconcetti volti a considerare l'arte come uno strumento di politica e di carriera.

Non v'è peggior cosa che un oltranzismo nazionalistico (e nel caso nostro « regionalistico ») che esorbi i limiti dell'arte per annientare ogni forma di critica.

Quando una salutare « decantazione » di tutte le scorie che ho, di necessità, posto in evidenza, anche a prezzo di una rudezza di espressioni, cadranno, non solo se ne avvantaggerà l'arte, ma anche l'obiettività di certi giudizi. Pur rispettando le opinioni critiche altrui, ho dovuto agire come un revulsivo contravveleno al troppo cronico veleno che scorre nel sangue — e soprattutto passa per il fegato e la bile — di tante meritevolissime persone. Per la prossima « Mostra del Carneio e del Bombelli » presento alcune opere di un certo interesse. Spero serviranno da contorno allo studio sull'attività di questi due simpaticissimi pittori, che — lo confesso — mi sono cari, anche perchè li sento « di casa ».

#### NOTE

(1) Sull'arte friulana, o meglio sulla « Scuola di Tolmezzo », vi è una tale estesa letteratura storico-critica e bibliografica, che reputo opportuno omettere, non solo per ragioni di brevità, ma anche per la modesta portata di questo studio. Quello che interessa è di porre in chiaro quali siano state le « fonti » di questa « scuola ». E qui le opinioni sono discordi e controverse e, spesso, antistoriche. Il Marini nella sua prima pubblicazione (R. MARINI, *La Scuola di Tolmezzo*, « Le Tre Venezie », Padova, 1942), si limita a riconoscere in essa la continuazione di un'« arte artigiana e rozza assolutamente primitiva », (*op. cit.* pag. 12) quasi in contrapposto ad una tesi — indubbiamente più fondata — del Fiocco (G. FIOCCO, *Il Pordenone*, « Le Tre Venezie », Padova, 1943, pag. 13 e segg.) che vede l'arte tolmezzina intenta e districarsi dal gotico e guardare verso la gran luce lagunare, anche se venata da attrazioni tedesche. « Era naturale — soggiunge il Marini (*op. cit.* pag. 15) — che il sorgere di un'approfondita coscienza plastica avvenisse nelle terre del Tagliamento con i nuovi e saldi legami ch'esse stringevano allora con Venezia, alla quale il Friuli s'era politicamente unito con spontanea dedizione nel 1420 ». Fatto cotesto indubbio, perchè tutto all'intorno del rusticano Friuli, ed in ispecie nelle zone « oltramontane » austriache, pusteresi e carinziane, l'arte, fino ai primi del 1500, era o del tutto inesistente o per lo meno non tale da influire sulla pittura friulana. Ma laddove il Marini, portato forse da una più maturata esperienza, deborda e si contraddice un po', è nella sua recente — e bellissima — pubblicazione, (R. MARINI, *Gianfrancesco da Tolmezzo e le origini della pittura friulana*, in « Acropoli », anno II, fasc. II, 1962). Vedi anche dello stesso autore: *Realismo e romanità nel massimo pittore friulano: il Pordenone*, in « Julia Gens », Udine, Del Bianco, n. 2, luglio 1959, da pag. 15 a 21) ove egli vi scorge una preesistente e presunta pittura carnica (così difatti la definisce) e dalla quale discende la cosiddetta « scuola tolmezzina ». Ma la contraddizione si fa più accentuata fra quanto ha scritto nella sua prima opera (R. MARINI, *La Scuola di Tolmezzo*, *op. cit.*, pag. 16) circa una anteriore fioritura in Friuli, di un'arte italiana di « immigrazione avventizia » dovuta a pittori emiliani (bolognesi o modenesi o riminesi) e toscani che dal Duecento al Trecento lasciarono in Friuli interi cicli di pittura mu-



1. - Frescante seguace di Vitale da Bologna, « Storie di Maria », affreschi delle vele della volta del coro del Duomo di Spilimbergo (fine del XIV sec.).

(Foto Pascotto)

rale — la cosiddetta pittura medievale — che « non deve aver mancato di influenzare la pittura friulana » (*ibid.* pag. 13 e pag. 89, nota 3), e quanto scrive nella sua più recente pubblicazione (*Gianfrancesco da Tolmezzo ecc.* a pag. 124) nella quale dice che « la raffinata ed estrosa pittura venutagli (al Friuli) da Bologna e da Rimini restò al Friuli sempre incongeniale e straniera. Vitale e i vitaleschi e i gotico-cavallereschi loro compagni apportavano sì, nelle terre del Tagliamento un'alta concezione estetica, ma era quella una concezione e una maniera che il Friuli non comprendeva, non sentiva e quindi doveva respingere ». E conclude dicendo: « L'arte friulana nasce dunque dalla informe popolarasca tradizione locale che nella Carnia montanara e tedescheggiante aveva le radici più antiche e lo spirito più congeniale ». Quali poi sieno le « prove » della germinazione spontanea di quest'arte, non lo dice e non lo può dire per molteplici ragioni. Prima di tutto perchè non vi è interruzione alcuna di tempo e di tecnica pittorica che segni un solco profondo di « incomprendimento » fra l'apporto e gli insegnamenti dei pittori « italiani » e la nascente pittura friulana, ammenocchè non si ammetta che i « foresti » (e per « foresti » intendo gli italiani) abbiano continuato ad allignare ed a dipingere in Friuli fino alla seconda metà del Quattrocento senza alcun contatto nè con la popolazione, nè coi committenti e vivendo isolati come degli appestati in un lazzaretto; in secondo luogo perchè da Cividale (chiesa di S. Francesco, Tempietto e chiesa di S. Biagio) ad Aquileia (basilica), da Sesto al Reghena (abbazia di S. Maria in Sylvis) a Spilimbergo (Duomo), da Pordenone (Duomo) a Venzone (Duomo), accanto a più o meno estesi episodi pittorici medievali, bolognesi, riminesi o toscani o benedettini che dir si voglia, esistono non meno importanti episodi di pittori sicuramente friulani e dei primi tolmezzini e che sono di una tale affinità compositiva, pittorica e coloristica da confondere di primo acchito chi non è più che esperto in materia. Nel Duomo di Spilimbergo vi è ad esempio nella cappella a sinistra dell'altar maggiore un grandioso affresco — ancora inedito — e datato: 1350, rappresentante il *Giudizio universale*. E' opera di un artista bolognese o di un friulano? Nelle vele della volta del coro del Duomo sono dipinti, entro una cerchia trilobata, alcune *Storie di Maria* (fig. 1). Lo stesso motivo geometrico lo troviamo nella chiesetta di S. Antonio Abate di Versutta (fig. 2). Se i secondi,

2. - Pittore della cerchia del Masolino da Panicale, « I quattro Evangelisti », affreschi della crociera della chiesetta di S. Antonio abate di Versutta (inizio XV sec.). (Foto Antonini)





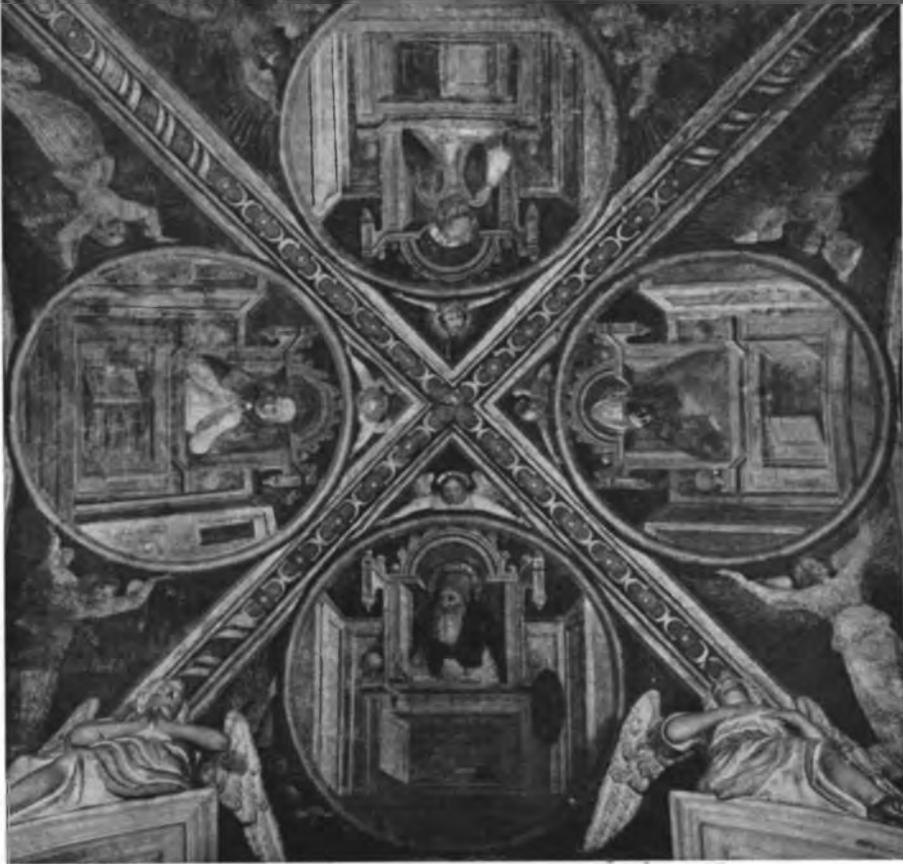
3. - Pittore della scuola padano-emiliana, « I quattro Dottori in cattedra », particolare degli affreschi dell'imbotte dell'oratorio del SS.mo Corpo di Vallenoncello di Pordenone (prima metà del XV sec.). (Foto Antonini)

come la prevalente critica ha confermato, sono di un pittore « italiano » della cerchia del Masolino, quelli di Spilimbergo di chi sono? E già che siamo a Spilimbergo, guardiamo le due *Crocifissioni*: quella del Duomo e quella della chiesa di S. Giovanni Battista. Sono, come ho avanzato l'ipotesi in un mio articolo (V. QUERINI, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Friuli occidentale*, su « Il Noncello », n. 10, 1958, pag. 23), del medesimo artefice, o sono di due pittori diversi: italiani o friulani o « tedescheggianti »? Ed i *Quattro Dottori in cattedra*, affrescati nell'imbotte nella chiesetta del SS.mo Corpo di Valle (fig. 3) e sicuramente della prima metà del Quattrocento, non sono poi « ripresi » e dal Bellunello (chiesa di S. Filippo e Giacomo a S. Martino al Tagliamento) e da Gianfrancesco (chiese di Barbeano, di Socchieve e di Forni) e dal Pordenone (chiesa di Villanova a poche centinaia di metri dal chiesuolo di Valle), anche se le cattedre sono più o meno ornate di « fronzoli e pinacoli »? (G. FIOCCO, *op. cit.*, pag. 13). E la struttura a

pieno tondo che forma il corpo principale dei comparti della crociera del coro della chiesetta di S. Maria della Bevazzana (fig. 4), non sono stati *ripresi* da Domenico da Tolmezzo nella chiesa di S. Toscana in Verona e, più tardi dal Pordenone stesso nella volta della « chiesa vecchia » già esistente nel perimetro del castello di S. Salvatore di Susegana e, più tardi nella « cuba » della parrocchiale di Rorai Grande, anche se completati dal Fogolino? E le stesse formule goticheggianti di Versutta e di Bevazzana, non sono forse *riprese* negli affreschi della cappella di S. Niccolò nel Duomo di Pordenone (fig. 5) attribuiti dal Coletti (L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, De Agostini, 1953, pag. LXXXI) a Dario da Pordenone (o da Treviso)? Ma, già che siamo a Pordenone, da chi deriva quel rustico, grinzoso ed altero *San Niccolò in cattedra* (fig. 6) venuto alla luce sulla parete di fondo della sopra ricordata cappella? E' opera di un « ritardatario » bolognese, od è opera di un *inedito* Bellunello, che sappiamo attivo nel Duomo di Por-

4. - Masolino da Panicale (?), « Incoronazione di Maria Vergine », particolare dell'affresco di una vela del coretto della chiesetta di S. Maria della Bevazzana (databili 1425-27).





5. - Dario da Pordenone (?) o pittore padano-friulano, «Quattro Dottori della Chiesa», affreschi della crociera della cappella di S. Niccolò nel Duomo di Pordenone (metà del XV secolo).

(Foto Antonini-Gabelli)



6. - Tardo seguace vitaleasco o Dario da Pordenone (?) o pittore padano-friulano (Bellunello?, Gianfrancesco da Tolmezzo?), «S. Niccolò in cattedra», affresco sulla parete di fondo della cappella di S. Niccolò nel Duomo di Pordenone (metà del XV secolo).

(Foto Antonini-Gabelli)



7. - Masolino da Panicale (?), « Salvatore in gloria », particolare dell'affresco di una vela del coretto della chiesetta di S. Maria della Bevazzana (databili 1425-27). (Foto Antonini)

denone dal 1469 al 1489 (A. BENEDETTI, *Nota storica sull'attività del Bellunello in Pordenone*, su « Il Noncello », n. 8, 1957, pagg. 37-43) od è opera pur'essa del « friulano » Dario od addirittura di Gianfrancesco? Si guardi la stupenda cattedra ove è assiso il santo vescovo: è padovana (ovvero « squarcionesca ») o muranese (ovvero « vivarinesca ») od è ancora bolognese (ovvero « vitalesca ») od è friulana (ovvero « bellunellesca o gianfranceschiana »)?

E vorrei sapere se Pellegrino da San Daniele non ha compreso, non ha sentito od ha respinto gli insegnamenti di quel frescante masoliniano di S. Maria della Bevazzana (fig. 7), quand'egli ricalca non solo nei comparti del coro della chiesa di S. Antonio Abate di S. Daniele del Friuli lo stesso *Salvatore in gloria*, con la quasi uguale « mandorla » con i quasi uguali angioletti di contorno, ma anche lo stesso motivo decorativo a foglie di lauro intrecciate dei costoloni; motivo poi ripreso, guarda caso, dal Pordenone nelle parrocchiali di Vacile e di Villanova? Ed i *Simboli degli Evangelisti* affrescati nei primi del Quattrocento nella cappella dei Santi Pietro e Paolo del Duomo di Pordenone e dal Coletti attribuiti al Pisanello (L. COLETTI, *La pittura veneta del Quattrocento* citata, pag. XVI e *Pisanello*, Milano, Pizzi, pag. 30) e sicuramente suoi, come si può constatare dopo i recenti restauri che, se non hanno portato a nuovi reperimenti pittorici alle pareti, sono serviti a mettere in risalto l'estrema finezza delle figure — specie nei volti di certi angeli di un incarnato soavissimo e nei santi eremiti (fig. 8) dei peducci e nella veduta ideale di città nelle lunette laterali (fig. 9) e nei particolari decorativi come in quel ricorrente motivo del mazzo di fiori stretti da una mano inguantata e che segue il sottarco dell'absidiola. Motivo del tutto ignorato dalla pittura friulana.

Quanto si discostano da quelli — rovinatissimi — che si trovano nella « cuba »

della chiesa di S. Andrea di Cordovado? Sono anch'essi « pisanelleschi » o non sono forse « friulani » per non dire « tolmezzini »? E potrei continuare ancora per un pezzo. Orbene, fra cotanto coacervo di imponente materiale pittorico che si accavalla e si radenna in quell'avvincente periodo che va dalla fine del 1250 al 1450, chi mai saprà dire quale è stato l'effettivo apporto dei pittori « stranieri » (*videlicet* italiani) e quale il contributo, anche se balbettante, dei « rimorchiati minori » e dei pittori « friulani » pochi decenni dopo? Giunti a questo punto trovo — a mio modesto avviso — molto azzardato affermare che « il Friuli non comprendeva, non sentiva, e quindi doveva respingere » gli insegnamenti « incongeniali e stranieri » degli « estrosi » pittori venuti da Bologna e da Rimini. Neppure il fazioso Marchetti — che è tutto dire — arriva a tanto. Anzi ammette (G. MARCHETTI, *Il Friuli - Uomini e tempi*, Udine, Doretti, 1959, pag. 153) « una particolare temperie creata senza dubbio dalla presenza e dal prestigio dei modelli italiani ».

Ma il Marini forse ha ragione quando afferma che la « raffinata ed estrosa pittura » dei « gotico-cavallereschi » apportatori di un'alta concezione estetica » (*Gianfrancesco di Tolmezzo ecc., ibid.*) non era compresa dalla popolazione plebana del Friuli e ciò perchè essa era povera, contadina ed alpigiana, e quindi arretrata, ma ha torto quando afferma che essa non era compresa dai pittori « friulani » che, per quanto incolti, avevano occhi per vedere e mani per copiare. Che i pittori italiani fossero più colti e raffinati,



8. - Antonio Pisanello (?), « Santa eremita », particolare dell'affresco di un peduccio della crociera della cappella dei Santi Pietro e Paolo nel Duomo di Pordenone (prima metà del XV sec.).

(Foto Soprintendenza Mon. eseguita prima del restauro)



9. - Antonio Pisanello (?), « Vedute ideali di città », particolare dell'affresco sulla parete sinistra della cappella dei Santi Pietro e Paolo nel Duomo di Pordenone (prima metà del XV sec.).

(Foto Soprintendenza Mon. eseguita prima del restauro)



10. - Pittore veneto-bizantino, « Maria in trono col Bimbo, Principe devoto e S. Niccolò »  
(sotto) « Gruppo di devote e altri Santi », particolare degli affreschi sulla parete destra  
dell'arco trionfale della chiesa di S. Giuliana in Castello di Aviano (metà del XIII sec.).

*Foto Antonini.*



11. - Pittore toscano della cerchia di Paolo o del Pisanello, « Sibilla », frammento di affresco già esistente nella sala del secondo piano del palazzo ex patriarcale di S. Vito al Tagliamento (prima metà del XV sec.).

(Foto Antonini-Gabelli)

lo abbiamo visto nell'abbazia di Sesto al Reghena, in ispecie in quegli inserti cavallereschi nell'avancorpo della celebre abbazia; lo ritroviamo a Castello di Aviano nella chiesa di Santa Giuliana in quell'apparato ancora bizantineggiante di sovrani, di santi e di guerrieri (fig. 10); lo ritroviamo in una eccezionale serie di affreschi venuti alla luce nelle sale del distrutto palazzo patriarcale di San Vito al Tagliamento ed appartenenti a due epoche: nei più tardi, già nelle pareti della sala del secondo piano, sotto alle stupende figure delle *Sibille* (fig. 11) e delle *Virtù teologali* (fig. 12) eseguiti nei primissimi anni del Quattrocento da un pittore veneto-padano certamente influenzato dalla predominante umanistica del Veneto o della Toscana, affrescati su una sala del primo piano vi sono riportate alcune terzine del *Paradiso* di Dante. Quelli di poco posteriori ma di una fattura ricercatissima e che paiono



12. - Pittore padano-veneto, « Le virtù teologali », frammento di affresco già esistente nella sala del secondo piano del palazzo ex patriarcale di S. Vito al Tagliamento (fine del XIV sec.).

(Foto Antonini-Gabelli)



13. - Pittore toscano della cerchia di Paulo o del Pisanello, « Scene di caccia e religiose », particolare del frammento di affresco già esistente nella sala del primo piano del palazzo ex patriarcale di S. Vito al Tagliamento (inizi del XV sec.). (Foto Antonini-Gabelli)

di un pittore toscano della cerchia di Paulo o del Pisanello, rappresentano *Scene di caccia, e religiose* ad un tempo (fig. 13). Se i secondi sono stati eseguiti da pittori « cortigiani », i primi hanno servito da lezione, e che lezione, ai friulani.

Proprio in questi giorni, in corso del restauro di Palazzo Ricchieri in Pordenone, sono venute alla luce in due sale sovrapposte, brani — anche di una certa dimensione — di affreschi rappresentanti *Scene di battaglie e di tornei* (fig. 14). Sono pur'esse opera di un immaginoso pittore del primissimo Quattrocento; allo stato attuale degli affreschi (non del tutto messi in luce) non saprei dire se esso sia un « foresto » italiano, forse toscano, forse romagnolo tardo-vitalesco, od un rude friulano, forse tedescheggiante, che ha visto però composizioni simili nelle vicine Padova o Treviso (vedi Altichiero, Giusto, o Tomaso da Modena). Le stesse grinte esasperate di guerrieri, lo stesso intricato groviglio di volti irati e frementi, di gambe, di braccia alzate tenenti alabarde, spade e pugnali, li ritroveremo negli affreschi parietali eseguiti da Gianfrancesco nella parrocchiale di Provesano e nella chiesa di S. Gregorio di Castello di Aviano. Infine per scendere in particolari tecnico-pittorici, debbo aggiungere che in tutte le pitture, sia in quelle « medievali » sia in quelle « tolmezzine » l'affresco è condotto su intonaco estremamente tirato a cazzuola come a « marmorino », sì da sembrare invetriato come una porcellana cinese *celadon*. I colori pre-

dominanti sono i medesimi: i rossi intensi, i gialli ocre e le terre d'ombra e verdi, anzi « verdacce » con lumeggiature a biacca, i contorni delle figure sono ripresi a punta di pennello col caratteristico colore arancio: gli azzurri, per essere stati fissati su imprimitura a terra di bolo sono del tutto scomparsi. Le parti di dettaglio: riquadrature, cornici, bordi, ecc. sono eseguiti « a stampino » od a motivi geometrici, od a festoni di foglie di lauro e mazzi di frutta o di fiori, il più spesso goticizzanti. Non trovo quindi motivi validi per sostenere che i pittori friulani usassero tecnica e linguaggio del tutto diversi dai « foresti » italiani, padani, muranesi, toscani, emiliani che fossero. Nessuna frattura quindi e nessuna diaspora fra essi, anche se i primi parlano il linguaggio colto e raffinato dell'italiano ed i secondi balbettano il dialetto italo-ladino-friulano.



14. - Scuola padano-friulana, « Scene di battaglia », frammento di affresco su di una parete del primo piano di palazzo Ricchieri in Pordenone (seconda metà del XV sec.).

(Foto Antonini)

(2) Il problema di « priorità » fra il Bellunello e Gianfrancesco è grosso, ma non bisogna sopravvalutarlo. Entrambi i pittori hanno seguito lo stesso binario. Anche se — come erroneamente l'odierna critica udinese sostiene, sospinta più da motivi « regionalistici » e campanilistici, che da ragioni meramente artistiche e storiche — il primo lavoro datato e firmato da Gianfrancesco (*Affreschi della chiesa di S. Niccolò*

di *Comelico* - 1482) sembri dargli una certa anzianità, non è buona ragione dire che il Bellunello abbia svolto la sua attività, dopo di Gianfrancesco. Conosco alcuni lacerti di affreschi esistenti in due diverse località della «bassa» trevigiana, che sono certamente del Bellunello, anche se non esistono date e firme, ma si possono assegnare *ante* 1480 e sono a poca distanza di taluni bellissimi affreschi di pitture italo-veneto del 1450 e forse prima, affreschi che il Bellunello ha certamente veduto.

Quello che nella controversia dà maggior stupore è il fatto che l'odierna critica udinese, ha creato di Gianfrancesco un mito. Egli è un «puro» non «contaminato» dall'arte veneto-padana, che non solo non si è fatto allattare dalla seducente «sirena adriatica», ma addirittura un ribelle che — quale «Orazio sol contro Toscana tutta» di alfieriana memoria, si è schierato contro la Veneta Repubblica. Questo paradossale ed incredibile «neo-arianesimo» oltre che costituire un montaggio politico e propagandistico, è anche un falso storico. Non contenti di far passare il rude e simpatico tolmezzino in «testa» alla classifica, sferrando un «colpo basso» al Bellunello (che però ancora adesso il Marini giustamente considera al primo posto in quanto dice «che Gianfrancesco cioè guardasse a Padova e non a Venezia, e che se già il Bellunello aveva fatto tesoro della lezione patavina di Squarcione, lo scolaro e seguace Gianfrancesco aveva rivolto l'attenzione alla più avanzata Padova mantegnesca» (*Gianfrancesco da Tolmezzo*, pag. 127) ne fanno il frutto di una miracolosa germinazione spontanea, per cui egli — ad una certa età — senza aver mai preso prima in mano pennello, senza aver mai nulla appreso di disegno e di colori e di malte e di intonaci, monta su di una armatura e... affresca centinaia di metri quadrati di pareti e di volte, e diventa «capostipite» di una *generosa ed erculeae prole* di pittori. Diavolo d'un uomo! Il lettore, non abituato a simili miracoli (che si ripeteranno e per il Pordenone che affresca a dieci anni e per il Carneo che a trent'anni anch'egli senza mai esser stato a scuola ti diventa pittore da cavalletto e ti butta sulla piazza la bazzecola di oltre trecento quadri!) stenterà a credere alle mie parole. Ecco i testi: Il Rizzi (A. RIZZI, *Contributi agli studi sul Bellunello*, in «Ce fastu?», n. 1-6, gennaio-dicembre 1957-59), pur ammettendo *obtorto-collo* che il Bellunello abbia dipinto un ventennio prima di Gianfrancesco a Bagnara (1463) e ad Udine (*Crocifissione*, 1476), afferma, con l'autorità della sua intensa preparazione e della sua poliedrica cultura che «il Bellunello non può quindi dirsi nè un iniziatore nè un Maestro» (di Gianfrancesco) (pag. 204) e conclude (pag. 208): «Tropo pesante è quindi per le sue deboli spalle la responsabilità di caposcuola dei Friulani che gli si vuole assegnare: è Gianfrancesco la voce nuova ed incontaminata del risveglio e della rinascenza friulana, colui che, con coraggio, seppe rimanere estraneo agli incantesimi per restare fedele a sè stesso; innestando sul ceppo della tradizione carnica, selvatica e montanara, il virgulto nuovo di esperienze volumetriche e lineari perfettamente coerenti con la sua sensibilità e il suo temperamento: umano ed artistico». Con questo scritto il Rizzi si è «laureato» ed affermato critico autorevole ed imparziale, ma che non bada nè a date, nè alla storia. Segue «a ruota» il caposcuola dell'odierna critica udinese Marchetti che — tutto preso dal «friulanesimo» ad oltranza, si permette di scrivere articoli d'arte in dialetto (*pardon!*) in lingua friulana: e se ne compiace (vedi 'OSEF MARCHET, *La sculpture in len tai pais ladins*, in «Ce fastu?», anno XXXI, genn. dic. 1955, pag. 27 *usque* 55. All'articolo segue un *riassunto* in italiano, da pag. 55 *usque* 58. Dello stesso Autore vedi anche: *Mondisje di sorunviâr*, in «Friuli nel Mondo», febbraio 1961, pag. 5). Nel suo *kolossal* volume (per molte parti di indubbio interesse), *Il Friuli, uomini e tempi.*, Udine, Doretti, 1959, parlando di Gianfrancesco, pur ammettendo «che egli abbia appreso quanto c'era da apprendere nelle modeste botteghe paesane» ha superato il «comune livello» ottenendo «l'affermazione di una propria individualità» per «effetto soprattutto del suo carattere e del suo genio» (*op. cit.*, pag. 154). *Naturalmente* contrariamente alla «perplexità dei recensori nostrani» ravvede in tutta la sua produzione solo l'influenza tedesca e «carintiana» (*sic!*). Sul'opera del Marchetti ne parleremo più tardi.

Ritorna alla carica il Rizzi (A. RIZZI, *Antonio Carneo*, Udine, Doretti, 1960, pag. 4) che enfaticamente dice: «è Gianfrancesco da Tolmezzo, il quale sostanziano il reticolo grafico, mutuato dai nordici con dittonghi muranesi e padovani, seppe forgiare un linguaggio autonomo, fresco, di energia rupestre, madido di realismo primitivo e campagnolo. Il Friuli georgico e paesano ebbe così il suo primo interprete geniale e congeniale».

Cotesti scrittori nobilmente sospinti dalle locali correnti filologiche, delle quali

sono i solerti vessilliferi, non hanno più limite per il loro sciovinismo « regionale », ma chi ha oltrepassato la misura nell'avversione anti-italiana ed anti-veneziana è il Marchetti, con l'opera sopra ricordata. Non voglio aggiungere nulla di mio: mi basterà citare le recensioni delle sue pubblicazioni dovute a due fra i più colti storici del Veneto, e — che per non essere nè friulani, nè veneziani — sono al di fuori di ogni discussione per la loro imparzialità.

Nicolò Rasmus, illustre studioso, e direttore del Museo di Bolzano e della rivista « Cultura Atesina », nel n. XI del 1957 a pag. 151 nel recensire un'altra opera del Marchetti (G. MARCHETTI - G. NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano, ed. Silvana, 1956) dice: « Altra menda cui si potrebbe facilmente porre rimedio è data dall'improprietà del frasario usato nella descrizione dei singoli pezzi. Riteniamo utile eliminare nel testo i termini stranieri. Certe tendenze regionalistiche non devono esser portate a tale punto da fare ripudiare le possibilità vastissime offerte dalla nostra lingua; anche se nel dialetto friulano qualcuno di tali termini fosse usato in versione tedesca, ciò non si deve fare in un libro scritto in italiano » e continua citando i vari termini che abbondano nel libro, ed infine dice: « Vorremmo che in una prossima edizione gli autori tenessero presente che certe loro affermazioni, che sono soltanto di accentuato regionalismo... potrebbero essere male interpretate; e si controllassero quindi maggiormente anche perchè quando scrivono un libro in lingua italiana e non in tedesco o in dialetto friulano, il libro stesso è destinato appunto a lettori italiani, intendo di tutte le regioni d'Italia, potrebbero derivare da certe strane affermazioni, conclusioni non corrispondenti alla realtà sulla nazionalità dei Friulani ». Dura lezione impartita da un autorevole e nobile scrittore — italianissimo — anche se vive, dimora e scrive con raro intelletto, in Alto Adige.

Carlo Guido Mor, ordinario di storia all'Università di Padova, così recensisce il ponderoso libello del Marchetti (C. G. MOR, in « Rassegna bibliografica » delle « Memorie storiche forogiuliesi », vol. XLIII, 1958-59, pagg. 265 usque 274), *Il Friuli: uomini e tempi* sopra ricordato: « Il dissenso, dunque, verte principalmente sulla valutazione della portata del dominio veneziano in Friuli che M. svaluta e condanna in modo direi un poco aspro e sul fenomeno risorgimentale. L'azione di conquista veneziana è messa sotto i più antipatici colori... A me sembra che le tinte fosche debbano essere senz'altro tolte se si considera il movimento non sotto il ristretto angolo di visuale friulano » e ribadisce: « Questo atteggiamento così acutamente anti-veneziano, frutto di un equivoco provocato da un troppo limitato angolo di visuale (*direi ottusa*) — il corsivo è mio —, conduce il M. di volta in volta a giudizi ingiustificati » e prosegue: « Ma che possiamo dire di fronte a un brano come quello che inizia la biografia di Pellegrino da S. Daniele?... ma il parlare dell'influenza del Quattrocento veneziano come di una iattura che snatura l'arte "friulana"... il parlar di Giovanni Martini come di un transfuga... mi pare esagerato ed ingiusto » e continua: « Rinnegheremo l'umanesimo quattro-cinquecentesco... solo perchè viene da Venezia? Evidentemente qui c'è qualcosa che sa come di preconetto. Anche il Risorgimento non è visto molto bene... e non si può chiudere il racconto della difesa di Osoppo con questa cattiva frase: Gli austriaci... non ebbero molta difficoltà a concedere quel tanto di teatrale esteriorità a cui gli Italiani, specie in quegli anni attribuivano grandissima importanza e con cui pensavano di attenuare l'umiliazione della sconfitta: onori militari alla bandiera e alla truppa che scendeva dal forte con la fanfara in testa, il tricolore spiegato, le micce accese in mano ecc. (*sic*) ». E l'illustre docente continua per pagine a contestare errori storici, omissioni e « lapsus » del Marchetti, con rara perspicuità.

(3) E' ora che la novella critica udinese apra il « troppo limitato angolo di visuale » come ha detto il Mor (vedi nota 2) e che cominci a girare un po' l'Italia — anche se per essa è terra « straniera » — e che invece di recarsi in Austria — terra più « congeniale », si rechi in una zona a un'ora di auto da Udine, per vedere un imponente gruppo di pitture quattrocentesche, di una tale importanza e rilievo e di un tale interesse « didattico » da rendere indilazionabile tale viaggio. Si tratta di recarsi a Serravalle ed a Ceneda (l'attuale Vittorio Veneto) ed in paeselli limitrofi: imparerà tante cose. Vedrebbe affreschi attribuiti ad Jacobello del Fiore datati 1421 nella chiesa di S. Lorenzo di Serravalle (M. MURARO, *Affreschi del primo Quattrocento nella chiesa di S. Lorenzo a Serravalle*, a cura della Soprintendenza ai Monumenti, 1955) e nella cappella Galletti nella chiesa di S. Giovanni (B. PAIUTTA,

*La chiesa di S. Giovanni Battista a Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto, « La Vittoriese », 1957). In questa interessantissima chiesa, come nella precedente, si trovano altri estesi affreschi dei primi del Quattrocento, sia di autore ignoto, documentati nel 1478, ed altri di Antonio Zago del 1480 o 90. Nella bellissima chiesa di S. Andrea del Bigonzo (A. CAMPO DALL'ORTO, *Il mio bel S. Andrea*, Vittorio Veneto, « L'Azione », 1953) troviamo un altro cospicuo nucleo di affreschi quattrocenteschi, datati e firmati da Antonello da Serravalle, discepolo di Bernardo da Vitulino (datati 1485); altri ancora del 1474 si trovano nella cappella della Madonna dei Battuti esistente nella stessa chiesa. Ma non basta: esiste pure un altro ciclo di autore anonimo, talmente vicino ai « tolmezzini » da sembrar loro. Sono anche stati attribuiti ad Antonio Rosso da Pozzale, detto Rosso da Cadore (attivo 1440-1525) nome che credo noto alla novella critica udinese ed i cui rapporti con la pittura « tolmezzina » sono stati messi in evidenza e dal Coletti (L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, op. cit., pag. LV e *Su Antonio Rosso da Cadore ed i pittori serravallesi*, in « Venezia e l'Europa », 1956, pag. 206) e dal Fiocco (G. FIOCCO, *Cadore e il Friuli*, in « Ce fastu? », 1951-52, pag. 6 e seg.), autori che, non avendo « un ristretto angolo di visuale » anzi da grandangolare avevano notato le non comuni affinità fra la pittura cosiddetta « tolmezzina » e quella attiva ed operante nel Cadore e nell'alto trevigiano. Altre opere da vedere (e studiare) si trovano nelle chiese tutt'intorno alla bellissima conca serravallese e giù fino a Treviso e verso il basso Friuli occidentale.

Proprio ai confini del Friuli, nel 1963, è venuto alla luce un notevolissimo nucleo di affreschi, purtroppo picchiettati e ricoperti da intonachi nella parrocchiale di Pinidello presso Cordignano. Si tratta di una serie di episodi della vita di S. Stefano e di una sequenza di Apostoli entro riquadrature ad arco. Sono della prima metà del Quattrocento e di una finezza di esecuzione e severità compositiva eccezionali. Poco discosto, nella chiesetta di Cappella Maggiore presso Colle Umberto, troviamo — vicino ad una *Ultima cena* trecentesca di carattere emiliano — una serie di affreschi di Antonio Zago, fra cui una impressionante *Crocifissione* che occupa l'intera absidiola, ove il tragico episodio ha per sfondo un grandioso edificio tardo-gotico che ricorda, per la sua decorazione il Palazzo Ducale di Venezia. Tali affreschi sono firmati e datati: 1488.

Antonio Rosso da Cadore, affresca nel 1502 l'arco trionfale, il sottarco ed il catino della bella chiesetta di Costa, con un fare « tolmezzino » evidentissimo.

Jacopo da Valenza dipinge pale d'altare ed affreschi dal 1490 al 1520, accanto a Francesco da Milano ed al Previtali, con una tale condotta pittorica da lasciar perplessi per le affinità con la nostra pittura.

Non è il caso che in queste note — che dovevano esser brevi, ma che invece sono divenute più lunghe del testo — mi soffermi sulle affinità tecniche e pittoriche fra gli affreschi serravallesi e quelli « tolmezzini ». Dai fregi decorativi, alle candelabre in chiaroscuro, dagli angeli tubicini, alle figurazioni dei Santi e Sante, degli Apostoli, dai simboli degli Evangelisti ai Dottori della Chiesa, per non parlare del resto, quasi tutto è simile; così come sono simili i tratti fisionomici. Significativa è l'immagine di Maria dipinta, a S. Andrea del Bigonzo da Antonello da Serravalle e l'unica opera su tavola di Gianfrancesco conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; uguale l'aria incantata dai grandi occhi inespressivi, uguale la boccuccia con il labbro superiore più piccolo di quello inferiore, uguale il velo che contorna la testa. Anche l'ancor più disincantato Bimbo è identico, come è identica la collanina attorno al collo. Le tonalità dei colori, a prescindere dagli scialbi e dai maldestri restauri che hanno servito più a smorzare i contorni ed i colori, che ad esaltarli, sono identici: grafia rossiccia nel disegno delle figure e dei volti, predominio dei rossi vivi, dei gialli ocra e dei verdi. Quello che si distacca da tutta questa serie di pareti affrescate, è il ciclo di Pinidello, nel quale gli sbattimenti dei motivi chiaroscurali ed architettonici, anziché esser stati eseguiti con la consueta grafia e tonalità rossiccia, sono neri: di un nero ancora intenso. E chi se ne intende avrà compreso quale sia la diretta derivazione di costoso linguaggio, cioè del primo Quattrocento toscano, trascritto da quell'abile assimilatore e *docente* che fu lo Squarcione, che a Padova ha visto ed insegnato la tecnica pittorica ad un fitto stuolo di giovani montanari o della « bassa » italiani o stranieri, e che, ritornati al loro paese d'origine, divennero a loro volta « maestri ». Mi soffermo ancora per un attimo sugli affreschi della parrocchiale di Pinidello: essi, ad onta delle loro pessime condizioni, sono così importanti per la formazione della pittura parietale quattrocentesca dell'alto Veneto, da costituirne un « caposaldo ». I colori sono

smaglianti, fluorescenti, imperniati sui lilla e sui violetti, oltrecchè sui rossi e sui gialli. Essi sono schietti, seguono l'andamento delle pieghe delle vesti, segnate a punta di pennello, ora in rosso scuro, ora in nero, e rilevati con lo stesso colore reso più chiaro nei punti in luce con diluizione della tinta-base e non con lumeggiature bianche. Le facce, per lo più di tre-quarti, sono a volta sereni ed a volta arcigni, le mani così finemente trattate da sembrar delle miniature. Le figure degli Apostoli del primo registro, sono collocate entro nicchie ancora a pieno sesto sostenute da esili colonne con un capitello di fantasia, come le statue degli altari lignei friulani. Alla base di quasi tutte le nicchie, è figurato in aggetto una specie di piedestallo semicilindrico, che ripete la decorazione a tasselli ed a motivi geometrici gialli-oro su fondo nero. Il registro superiore rappresenta fatti della vita del Santo patrono: sono trattati con una rudezza icastica e con un tratteggio così sicuro e vibrante, da parer desunto da una antica stampa quattrocentesca toscana (o tedesca?). Ed eccoci giunti all'ultimo punto della simpatica discussione: il pesante plagio perpetrato da Gianfrancesco in certi suoi compartimenti per la parrocchiale di Provesano e per la chiesa di S. Gregorio in Castello di Aviano, ed ove si è servito sfacciatamente delle stampe di Martino Schöngauer, uno dei più forti incisori tedeschi del primo Rinascimento. Già il Fiocco nei numerosi suoi studi sulla pittura friulana, nota questa... « desunzione » che è stata magistralmente ripresa più volte dal Marini (R. MARINI, *Gianfrancesco da Tolmezzo ecc.*, pag. 141) che a fianco dei cicli degli affreschi di Gianfrancesco, ha posto le stampe di Martino Schöngauer. Orbene questo episodio davvero poco lusinghiero per il caposcuola della pittura « tolmezzina » non bisogna nè aggravarlo, nè svalutarlo. Se le « attrazioni nordiche » che l'odierna critica udinese benignamente è proclive a riconoscere come la più « congeniale » per l'artista carnico, dobbiamo dire che la suddetta critica udinese ha fatto una grama figura, perchè ha esaltato — diciamo pure — un copista... ammenocchè questo non sia un motivo di orgoglio per esaltare un « puro ariano » di nazista memoria. Molto meglio plagiare artisti tedeschi che andare a Venezia; molto meglio « contaminarsi » copiando da un incisore tedesco che farsi « incantare » dalla sirena lagunare! E se questa è la tesi che potrà sostenere la novella critica udinese... povera arte e... povera « Regionè »! Si potrà anche dire che Gianfrancesco è stato in Germania od in Austria a « copiare » le incisioni di Martino: e questo sarebbe già qualcosa. Ma invece si è verificato il fatto che il maggior smercio di stampe tedesche e fiamminghe di Luca di Leyda, di Martino e del Dürer, si svolgesse — guarda caso — proprio a Venezia. In nessuna « piazza » come a Venezia venivano vendute le stampe dei grandi incisori tedeschi. Lo dice la Pittaluga, la più esperta critica dell'arte incisoria (M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928), ove a pag. 103 scrive: « E, nel Veneto prima — luogo d'accordo fra le tendenze del Nord e del Sud — e poi per tutta l'Italia, essi furono oggetto di copia, di studio, di adattamento »... « L'incisione di ciò è stato tramite precipuo ».

Ma non solo le incisioni dei surricordati artisti nordici « influenzarono » i pittori nostrani, ma anche i nostri incisori, dal Robetta a Jacopo de' Barbari a Marcantonio Raimondi, il quale ultimo per aver « plagiato » alcune incisioni del Dürer — pare — che nel 1508 sia stato diffidato (e processato) su istanza dello stesso Dürer. (M. PITTALUGA, *op. cit.*, pag. 197, nota 1 e 198, nota 2). Non trova quindi neanche credito un presunto viaggio di Gianfrancesco in Germania: le incisioni di Martino le aveva sottomano in Italia. Ma allora sono « tedescheggianti » non solo gli incisori del Cinquecento, ma anche il Beccafumi, Gaudenzio Ferrari, Leonardo e lo stesso Giorgione che hanno derivato « per ascoso lavorio » il nuovo verbo che è dato dall'incisione germanica. Allora è « tedescheggiante » anche Francesco da Milano che nella stupenda pala di « Santa Lucia » dell'arcipretale di Porcia e da me illustrata (V. QUERINI, *La pala di Porcia e le altre opere di Francesco da Milano in Friuli*, su « Il Noncello », n. 14, 1960, pag. 3 *usque* 35) « riprende » di sana pianta nel castello dipinto nel fondo del comparto centrale della pala, un disegno preparatorio del Dürer eseguito nel 1494 durante un suo viaggio in Italia ed in Alto Adige. Trattasi di un paesaggio di fantasia che ricorda alcuni castelli in Valle di Cembra e di Reiffenstein, presso Vipiteno (Bolzano). Tale castello di fantasia — mi comunica l'amico Rusconi, al quale devo la segnalazione — è stato poi riportato nel paesaggio di fondo della celebre stampa della *Visione di S. Eustachio* eseguita nel 1503. (Il disegno preparatorio è conservato al Louvre ed è stato pubblicato dal Rusconi, assieme ad altri acquerelli düreriani sulla « Die Grafische Kunst » di Vienna). Ma, per ritornare a Gianfrancesco ed al suo

plagio, sfuggito al Marchetti che dice (*op. cit.* pag. 153): « sarebbe cosa ben ardua individuare plausibilmente una scuola od un maestro d'oltralpi, a cui si possano attribuire influssi specifici sulla formazione di Gianfrancesco » e soggiunge (pag. 156): « In realtà non c'è alcun bisogno di mandare il nostro montanaro-pittore fino a Norimberga o ad Aquisgrana ad apprendervi queste forme d'arte: sono quasi tutte particolarità già presenti nella tradizione paesana ». Nel primo punto il Marchetti ha ragione: per Gianfrancesco è solo bastato un viaggetto a Venezia (sia pure in forma clandestina e con le orecchie tappate di cera per non farsi incantare dalla sirena lagunare) ed acquistare nelle numerose bancarelle le incisioni di Martino Schöngauer e copiarle di sana pianta, mentre invece nel secondo punto sbaglia in pieno attribuendo una inesistente tradizione tedesca nelle montagne carniche. E la « prova » sussiste in queste incriminate incisioni di Martino, diffuse in tutto il Veneto.

Che nella zona « montana » esistesse un'arte a sè stante, grossolana, tradizionale ed « incrodata » in moduli ripetuti per oltre un secolo, l'ho già detto più volte identificando (V. QUERINI, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Friuli occidentale*, su « Il Noncello », n. 10, 1958, pag. 5) quella *discesa montana* che percorrendo nel corso di due secoli, un ben più lungo cammino, ha seguito di valle in valle, di crinale in crinale le nostre Alpi dando forma e vita di volta in volta all'arte piemontese, all'arte lombarda, all'arte bresciana, alla veronese, alla cadorina e così via e che da noi influenzerà l'alta Carnia e l'alta vallata del Tagliamento ». E per finire: ai nomi così pomposamente sbandierati dall'odierna critica udinese di artisti « oltramontani » che pare abbiano operato in Friuli nei secoli in esame e scovati con pervicaci ricerche d'archivio e presentati come vessilliferi dell'arte locale, ma dei quali non conosciamo proprio nulla, nemmeno un frammento sufficiente e valido, io ho *presentato* chilometri quadrati di pittura, anteriore, coeva e di poco posteriore alla cosiddetta « scuola tolmezzina » e *confinante* con il Friuli, ma, purtroppo, non posta al di là delle Alpi, ma al di qua: opere di artisti italiani dai nomi fioriti e di una così sonante affinità con la pittura friulana, da togliere il fiato e da appagare la vista e chiarire l'intelletto a chi non è fazioso e sciovinista. A tali illustri messeri altro non resta che fare un viaggio all'estero: cioè in Italia, usufruendo delle facilitazioni turistiche ancora in corso prima che le barriere culturali che sorgeranno con la prossima Regione consentiranno quel libero scambio di vedute che — ad onta di tutto — mi auguro che continui. Il lettore vorrà scusare la troppa violenza del mio linguaggio: ma fino a quando la critica udinese avrà paraocchi ed « un troppo limitato angolo di visuale » il colloquio non potrà essere nè cordiale, nè operante.

Fin quando si arriva a denigrare Giovanni da Udine, che si è reso colpevole di andare a lavorare a Roma e si scrive che la sua attività era ridotta a dipingere « per molti anni... bandiere e pennoni e drappelle ed indorare cornici » (G. MARCHETTI, *op. cit.*, pag. 237), e si esalta il Carneo, che rimasto « fedele alla sua terra » (A. RIZZI, *Antonio Carneo*, Udine, Doretti, 1960, pag. 65 e *passim*) si adatta a dipingere per più volte « Doi arme (cioè due stemmi) sopra la carozza » dei nuovi ricchi Caiselli (B. GEIGER, *Antonio Carneo*, Venezia, « Le Tre Venezie », 1941, pagg. 63, 64) ed « uno standardo (pag. 69) per S. E. il Luogotenente » non solo è « un puro » ma non è « schiavo di una vita cortigiana » (A. RIZZI, *op. cit.*, pag. 65)... e sì che è rimasto a lavorare ed a vivere per più di venti anni alla « corte » dei nuovi conti Caiselli! Qui non si tratta più di campanilismo o di « regionalismo »; si parla per farnetico, e si cade nel ridicolo. Più onesto e signore è stato il Marini che nell'atto di accusare di plagio Gianfrancesco, pone delle « attenuanti » trovando negli affreschi incriminati « trasformazioni stilistiche e poetiche e che non rinuncia affatto al suo sentire e al suo esprimersi d'italiano » (*op. cit.*, pag. 114 e *passim*).

(4) Il Marini nella sua opera (R. MARINI, *La scuola di Tolmezzo*, citata, pag. 11) dice che « è compresa nel giro di appena mezzo secolo »: a mio parere tale « scuola », con tutte le sue inevitabili trasformazioni e derivazioni è continuata oltre la seconda metà del Cinquecento. I seguaci, per ancora un secolo.

(5) G. MARCHETTI, *Il Friuli ecc.* citato, pag. 164.

(6) Cfr. F. PALAZZI, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, ed. Ceschina, 1959, a pag. 1236 alla voce « temperie »: sf. *indecl* [dal lat. *temperies*] stato dell'atmosfera non immitte in quanto al calore, all'umidità, alla serenità ». Come facciano gli illustri odierni critici udinesi ad applicare questo sostantivo da bollettino meteorologico ad un'epoca o ad un più o meno lungo periodo storico per me è un mistero.

Poco pratici della lingua italiana, avranno « tradotto » un termine analogo tedesco e ne è venuta fuori una applicazione del tutto insolita. Il Marchetti l'ha usata abbondantemente: *ovviamente* anche il Rizzi non poteva far a meno di usarla.

(7) Vedasi in G. MARCHETTI, *Il Friuli ecc.* citato oltre che ai cenni storici sulle varie famiglie feudali: Colloredo, Prampero, Porcia, Frattina e Sbroiavacca le biografie particolari di Artico di Prampero, pagg. 98 *usque* 102; di Gualtier Pertoldo di Spilimbergo, pagg. 103 *usque* 108; di Pileo da Prata, pagg. 109 *usque* 112, ecc. Patriarchi uccisi: Giovanni di Moravia, ucciso da Tristano di Savorgnan in Udine il 1394 (*op. cit.*, pag. 782); Beato Bertrando di Saint-Geniès, ucciso nei pressi di S. Giorgio della Richinvelda nel 1350 da Enrico di Spilimbergo e altri feudatari friulani.

Durante lo scisma papale Gregorio XII, papa (al secolo Angelo Correr) inseguito dal Patriarca di Aquileia Antonio Panciera, si rifugia — per sfuggire alla cattura — nella sperduta chiesa di Bevazzana assieme a quattro cardinali e numerosi vescovi, e seguendo la via fluviale del Tagliamento, si imbarca su nave fidata per raggiungere coste più sicure (P. PASCHINI, *Storia del Friuli*, Udine, 1934, vol. III, pagg. 125-40. IDEM, *Il cardinale Antonio Panciera*, Udine, Stabilimento Tipografico G. Pescotto c. f. o., 1931, *passim*; M. A., *Una chiesetta storica*, in « Numero Unico » del XXX Congresso della Filologica Friulana. Latisana 1955). Vescovi di Concordia uccisi: Alberto di Collice, nel 1368 dal Conte di Gorizia presso il Monte di Medea (E. DEGANI, *La Diocesi di Concordia*, Udine, Doretti, 1924, pag. 197) e Agostino da Venezia ucciso nel 1392 da Niccolò qm. Tristano di Savorgnan (E. DEGANI, *op. cit.*, pag. 232).

(8) Vedasi A. BATTISTELLA, *Udine nel secolo XVI*, in « Memorie storiche forogiuliesi », anno 1923, vol. 19°, da pag. 1 a 35. « Di coteste case parecchie, sui primi del '500, avevano il tetto di paglia e la facciata, e talora tutta la parte superiore dal primo solaio in su, di legno annerito dall'intemperie e dal fumo e sporgente in fuori dalla linea del piano di sotto, come un gran cassone, una scala rustica esterna e le imposte sgangherate e grossolane » ecc. e continua: « Non molto migliori erano le condizioni del centro della città, dove le strade, sul principio del secolo, per lo più non selciate, erano anguste, tortuose, polverose e piene di sporgenze e di rientranze, poichè, non essendoci precise norme municipali, ciascuno costruiva dove e come gli faceva comodo. Quanto alle case, una buona parte non avevano sopra il pianterreno che un altro piano e una soffitta con finestre disposte spesso senza simmetria, con ballatoi di legno e col tetto molto sporgente e privo di grondaie... » « Il Comune... nel 1534 fece abbattere in contrada Cortacis una di cotali ringhiere che attraversava la via come un ponte... » « Talune contrade erano fiancheggiate da portici stretti e scompagnati sotto i quali si aprivano oscure bottegucce e bugigattoli ciechi; oltre a ciò non poche case avevano sul davanti una specie di vestibolo o di loggetta isolata, un vero antro buio, umido, sordido..., anditi che servivano da sterquilinio e ricetto di immondizie e sito adatto a mille pericoli ed insidie et per dar fomite al scandalo che viene praticato da donne di mala vita... » « In vari luoghi della città ci s'imbattava in cloache aperte dette fossi od anche roste dove defluiva l'acqua spesso rigurgitante dalle « roie » e dove ci si buttavano dentro tutte le più innominabili sozzure ». Il primo palazzo costruito in quell'epoca « è l'ingrandimento del Monte di Pietà verso Mercatonovo cominciato nel 1566... » sull'esempio di questo... anche i privati sentirono il bisogno di far tutto ciò che potesse prosperare e far grande et bellissima la città e ciò avviene dopo la seconda metà del Cinquecento.

(9) V. QUERINI, *Pomponio Amalteo nel 450° anniversario della sua nascita*, in « Il Noncello », n. 4, 1955, pagg. 19 *usque* 73).

(10) Il Marini (R. MARINI, *Gianfrancesco ecc.*, *op. cit.* pag. 147, nota 1) riassumendo quanto scritto da altri autori e, per primo il Fiocco, fissa la data dell'« incontro del Pordenone con Roma nel 1516 ». Data concordemente accettata dalla prevalente critica.

(11) J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1927, vol. 1, pag. 160, ed a pag. 161 soggiunge: « Nell'Italia del Rinascimento invece noi ci scontriamo in singoli artisti, i quali in tutti i rami danno creazioni affatto nuove e perfette nel loro genere, e al tempo stesso emergono singolarmente anche come

uomini. Altri sono universali e abbracciano, oltre che la cerchia dell'arte, anche il campo incommensurabile della scienza con sintesi meravigliosa ».

(12) Ai grandi biografi, scrittori ed artisti-critici dell'umanesimo e della rinascenza e che diedero impulso alla letteratura artistica, dal Ghiberti al Vasari, dal Cennini all'Alberti, dal Filarete al veneto Michiel, tutti intesi ad illustrare l'arte come strumento per esaltare la « bellezza » sia come forma, sia come idea artistica, nel Seicento e nell'epoca barocca, tali concetti si diluiscono in teorie scolastiche intese a salvaguardare il buon costume e la retta imitazione di uno stile che ha dello scolastico e diventa maniera. Esponente di tali teorie è stato il Bellori il cui linguaggio teoretico-letterario e storiografico propende verso uno schematismo arido più biografico che critico. Interessante è l'opera del celebre cardinale Federigo Borromeo, il fondatore dell'Ambrosiana (F. BORROMEIO, *De pictura sacra*, Milano, 1643), nella quale opera inveisce contro i quadri sconvolgenti per nudità e per forme sensuali. « A che punto arrivi — scrive lo Schlosser (J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, « La Nuova Italia », 1935, pag. 535) — anche in un uomo spiritualmente e moralmente elevato come il Borromeo, ce lo mostra il suo ammonimento a non disporre i santi così vicini l'uno all'altro, *ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos possit* ». « Viene in mente, soggiunge lo Schlosser, l'irata apostrofe del Grillparzer a un cattolico fanatico (Speth) che criticava la Madonna della Seggiola per il modo in cui il Bambino si attacca al petto della Madre, che potrebbe indurre a pensieri impuri! ».

(13) P. ZAMPETTI, *La pittura del Seicento a Venezia*, nel « Catalogo della Mostra », Venezia, Alfieri, 1959, *Prefazione*, pag. XXV.

(14) Cfr. il Palazzi (*op. cit.* pag. 758) alla voce *obliterare tr. rar.* [dal lat. *obliterare*] « cancellare, spec. uno scritto ». Il Rizzi la adopera invece nel senso opposto di sovrapposizione di colore, di velatura o di sporco. Vedi nella *Prima mostra del restauro*, catalogo a cura di A. Rizzi, Udine, Doretti, 1963, a pag. 46 ove parla di « parte obliterata dallo sporco e dal trasudare del bolo »; a pag. 63 ove accenna a delle « sovrastrutture che obliteravano l'originale superficie pittorica »; a pag. 65 ove insiste sull'« asportazione del velo che obliterava il dipinto » ed a pag. 73 ove ricorda che talune « ossidazioni del colore e lo sporco ne avevano obliterato la superficie pittorica ».

## GIOVANNI ANTONIO PORDENONE

Del Pordenone (1) propongo alcune cose che ritengo sue, del tutto inedite, e che presento per la prima volta alla critica ed al lettore. Si tratta di un affresco votivo in Vallenoncello di Pordenone (2): posto in uno dei tipici « capitelli » divozionali che si trovano nelle vecchie case di campagna e che sono lievemente incassati rispetto al filo del muro. Le condizioni di questo brano pittorico sono deplorabili: in esso sono raffigurati *Maria col Bimbo e un devoto* (fig. 15). Dell'opera si può dire che rimanga poco più del colore rugginoso di sinopia e la pellicola affrescata è in pessime condizioni, screpolata, scrostata, e corrosa da muffe e salsedine ed in maggior parte caduta: purtuttavia, ad onta di cotante ingiurie, non stenterei a riconoscervi la mano del maestro.

L'immagine di Maria, pur nella sua composta semplicità, è solenne. La testa lievemente reclinata sulla spalla destra, ha tale carattere pordenonesco da non lasciare dubbi, tant'è paesana e stupendamente viva:



15. - Giovanni Antonio Pordenone (?), « Maria col Bimbo e un devoto », affresco sul muro esterno di casa Babuin in Vallenoncello di Pordenone. (Foto Antonini)

immagine spesso ripetuta da Giovanni Antonio in altre sue opere. I capelli biondo-castani suddivisi da una scriminatura sul mezzo della fronte, ricadono fino al collo con lieve ondulato. L'azzurro degli occhi si è perso, per cui il « biancore delle sclerotiche » — come direbbe il Venturi — appare più accentuato. Il naso un po' grossolano, e la piccola bocca dalle labbra strettissime ed appena segnate, fanno pure parte del repertorio pordenonesco. Sul corsetto biancastro, è posto il solito manto, originariamente azzurro (se ne vede qualche traccia in basso di cui rimane solo l'imprimatura a bolo) da sotto di esso esce il braccio e la mano ben modellata che sorregge il Bimbo. Questi è quasi andato totalmente scomparso e per la perdita di colore e per la irrimediabile caduta dell'ultima mano di intonaco

affrescato. A destra di chi guarda è raffigurato un giovane devoto: ha i capelli rossicci e ricciuti ed ha il braccio destro alzato con l'indice teso verso il cielo, quasi per indicare la « grazia » ricevuta. Anche questa figura fa parte del repertorio del Pordenone e la ritroviamo, senza andar tanto lontani, in talune immagini di profeti o di evangelisti che Giovanni Antonio ha affrescato negli spigoli delle vele verso i peducci nel coro della parrocchiale di Villanova, a due passi dall'affresco qui presentato. Tale riferimento non è fortuito, difatti nella parete destra della stessa chiesa vi è un frammento di affresco, messo in luce dal compianto prof. Donadon e dallo scrivente, una trentina di anni fa e pubblicato dal Fiocco (3) e che presenta gli stessi caratteri dell'operetta qui descritta: nei volti ritroviamo lo stesso taglio della bocca, la stessa espressione lontana dello sguardo, la stessa crudezza coloristica che è data dal colore arsiccio, a causa della perdita dell'ultima mano di colore. Ma nel lacerto di Vallenoncello vi è una « nota mondana » che il pittore più non ripeterà, ed è la collana di coralli (così essa appare oggidi per il solito colore rossastro preparatorio) che adorna il collo di Maria. Il che fa supporre (e qui — lo ammetto — lavoro un po' di fantasia) che l'artista abbia voluto eseguire un ritratto dal vero, o della sua modella o di sua moglie. Quale delle sue spose? Se si vuole accostare questo affresco ai già ricordati della parrocchiale di Sant'Odorico di Villanova eseguiti nel 1514 (4) — cosa questa più che probabile e per la condotta pittorica pressochè uguale e per la stessa tecnica compositiva propria del periodo « lagunare » di Giovanni Antonio — dovrebbe trattarsi della sua seconda moglie, della bella vedova Elisabetta de' Quagliati, impalmata dall'ardente Giovanni Antonio poco meno di un anno prima (5).

Che il volto di Maria preceda quello compostissimo — ma non dissimile — della pala della *Madonna della Misericordia* del Duomo di Pordenone, direi di poterlo ammettere, anche se coloristicamente possa sembrare, se non opposto, almeno diverso. Ma è risaputo che la tecnica dell'affresco nulla aveva in comune con quella dei dipinti ad olio: anche i colori — ovviamente — erano sostanzialmente diversi come totalmente diverso è il processo di ossidazione, di invecchiamento e di alterazione dei colori, che — nel caso del lacerto qui presentato — è stato imponente perchè esso è sottoposto a tutte le intemperie ed a tutte le ingiurie. Del tutto simile è l'affresco che Giovanni Antonio dipinse in Udine sotto la loggia del Lionello, affresco ora opportunamente strappato ed ancor più opportunamente collocato nell'atrio del castello.

Logicamente vedrei il « giorgionismo » del Pordenone iniziarsi prima delle opere che la prevalente critica gli assegna come eseguite in quel periodo. Non mi si dirà che negli affreschi della distrutta « chiesa vecchia » del castello di San Salvatore e negli affreschi della parrocchiale di Sant'Odorico di Villanova, vi sia ancora quella « carica » di tolmezzismo che l'odierna critica udinese si ostina a voler ritrovare in Giovanni Antonio ad onta dello « sconcertante sbandamento » verso le attrazioni lagunari (6). Difatti il Fiocco molto giustamente (7) nei cicli di affreschi sopra ricordati vi rileva un « accentuato montagnismo ». Ed è appunto accanto a queste opere che segnano l'abbandono dei moduli « tolmezzini » e l'accostamento a quelli veneti, prima che « giorgioneschi », che collocherei

questa gentile e genuina opera che mi auguro la critica vorrà inscrivere nel corpus del Pordenone. Spero infine che le competenti autorità vorranno provvedere a porla in salvo ed a recuperarla, perchè basta un solo sasso lanciato con violenza per renderne irreparabile la perdita.

Più ardua è la presentazione degli affreschi nella chiesa parrocchiale di Corbolone (8) e per due ragioni: la prima perchè, pur avendo la prevalente critica attribuito al Pordenone alcuni brani pittorici ivi esistenti, ed avendo il Fiocco, come dirò più sotto, assegnato sia pur vagamente quelli sui quali ora mi soffermerò pure al Pordenone, non li descrive, la seconda perchè essi sono stati recentemente restaurati in forma così arbitraria ed estesa che non è agevole darne un giudizio sicuro. Ma prima di esaminare tale ciclo di affreschi, è opportuno fare un cenno alla insolita costruzione ove essi sono stati eseguiti. Invece di ritrovarci di fronte alla consuetata « cuba », tenacemente gotica, che solitamente costituisce il coro delle chiese friulane e del confinante basso Veneto, vediamo innestati sul lato sinistro della navata, una cappelletta semicircolare poco profonda, ma abbastanza alta e che doveva essere all'interno tutta affrescata (fig. 16).

Ai lati della navata a sinistra si ritrova il *Profeta Balaam* affrescato entro una finta nicchia a chiaroscuro e presumibilmente, a destra,

16. - Giovanni Antonio Pordenone, veduta d'insieme degli affreschi sulla parete sinistra della navata della chiesa di S. Marco di Corbolone. (Foto Antonini-Gabelli)



doveva trovarsi un'altra figura, andata distrutta per esservi stato incasato, tempo addietro, un pulpito, con la sua brava porticina di accesso e la sua scomoda scaletta (9).

Le finte lesene che sostengono l'arco sono dipinte — e ridipinte — a finto marmo ed a chiaroscuro. La fascia che stacca la volta del semicafino dalla parete e l'arco sono rilevati da una ricca cornice a stucco. Ho detto che tale cappella è stata innestata nel vecchio edificio della chiesa quattrocentesca aprendo un varco nella parete del presbiterio. Una ispezione all'esterno è più che persuasiva, non solo perchè si nota tale sutura, ma anche perchè il materiale laterizio è diverso dal resto.

Questa premessa è stata necessaria per giungere ad un coerente avvicinamento stilistico di questa cappelletta rinascimentale con l'analoga cappella Malchiostro del Duomo di Treviso, pur essa affrescata dal Pordenone nel 1520. Se nella cappella di Treviso il Pordenone ha trovato la struttura architettonica già approntata in quel gusto del primo Rinascimento e che trova riscontro nell'altra cappella posta sul lato sinistro dell'altar maggiore dello stesso Duomo, è da credere che l'artista, appagato dei felici raggiungimenti ottenuti a Treviso, e sempre in vena di far cose nuove, abbia suggerito (è una ipotesi) ai committenti od ai camerari di Corbolone di dare una nuova forma architettonica alla cappella che si era assunto di affrescare. Naturalmente questa nuova formula troverà vasta eco anche in Friuli col dilagare del Rinascimento veneto ed in ispecie nella chiesa della Santissima Trinità di Pordenone costruita su disegni dal coltissimo pre' Ippolito Marone nel 1539 circa ed affrescata dal Calderari poco tempo dopo (10).

Ma esaminiamo gli affreschi. Tralascio il *Profeta Balaam* già noto e che costituisce uno dei « pezzi di bravura » di Giovanni Antonio e di un gigantismo accentuato ed esaminiamo la decorazione del sottarco e delle lesene: fra un festoso gioco di putti e di grottesche di schietta derivazione romana (fig. 17), entro quattro ton-di, sono raffigurati gli Evangelisti con i loro simboli. Più che di « michelangiologismo » reputerei trattarsi di « raffaellismo » tanto tale decorazione ricorda quelle eseguite da Raffaello nelle logge vaticane, specie nel cartiglio centrale, ove sono raffigurati in monocromo violaceo Adamo ed Eva.



17. - Giovanni Antonio Pordenone ed aiuti, « Fregio decorativo », particolare degli affreschi delle lesene sostenenti l'arco nella chiesa di S. Marco di Corbolone.



18. - Giovanni Antonio Pordenone, « Incoronazione di Maria col Padre Eterno in gloria », affreschi del semicatino nella chiesa di S. Marco di Corbolone. (Foto Antonini Gabelli)

Nel semicatino vi è raffigurata la *Incoronazione di Maria col Padre Eterno in gloria* (fig. 18). Indubbiamente la composizione si presta ad un coerente raffronto con una analoga *Incoronazione* anche se questa molto più modesta e limitata, ed eseguita dal Pordenone nella ricordata chiesa di Villanova. Uguale è l'atticciano e contadinesco Eterno Padre, ed entrambi ben lontani dalle successive e macchinose composizioni di Treviso e di Cortemaggiore. La figura di Gesù è un po' forzata ed indubbiamente l'intervento del restauratore è stato molto arbitrario e grossolano. Il manto, invece di cadere sul petto di Gesù, è stato portato dietro il braccio: da ciò l'accentuata sproporzione della figura che risulta gracile di petto e dal braccio troppo lungo. Anche la corona è arbitraria e così pure il globo e la mano sinistra che lo sorregge, e che è tutta rifatta. Non parliamo del volto, al quale è stata aggiunta una barba prolissa che non è la sua ed una espressione così poco « pordenonesca » che ne ha alterato la fisionomia. Maria, forse è la meglio rispettata. Riterrei il volto più aderente al Pordenone: anche le mani incrociate sul petto sembrano buone, come buono è l'andamento delle vesti e del sontuoso manto in broccato giallo-oro, che le ricopre le ginocchia e che, salvo qualche forzatura di toni, sembra originario. I due gruppi di angeli che stanno ai lati delle figure centrali sono quasi del tutto rifatti con così poco rispetto per la composizione pordenonesca e per la sua caratteristica tavolozza. Non parliamo poi delle ali! Anche il consueto grappoletto di angeli che contorna



19. - Giovanni Antonio Pordenone, « Santa Marta e Sant'Orsola », particolare degli affreschi del registro inferiore del semicatino nella chiesa di S. Marco di Corbolone.

(Foto Antonini-Giabelli)

l'Eterno Padre ha subito pesanti interventi di restauro che ne ha alterato le fisionomie e l'incarnato. Essi infine stanno in piedi sulle nuvole, anch'esse tutte ridipinte, per puro miracolo di equilibrio.

Nel registro inferiore del semicatino, al di sotto della doppia cornice in stucco, con inseriti graziosi motivi chiaroscurali a « grottesche », si svolge una *deesis* di sette Sante Vergini (da sinistra verso destra nell'ordine: S. Agata, S. Lucia, S. Marta, S. Orsola, S. Barbara, S. Apollonia e S. Caterina) tutte racchiuse o meglio raccolte entro un elegantissimo porticato rinascimentale a tutto sesto, dipinto a chiaroscuro in finta pietra. Nell'incontro degli archi, sempre a chiaroscuro, vi sono teste di leone e profili umani. Dietro alle immagini delle Sante, si svolge con ampio panorama una modesta visione campestre. Sia esso che le opache nuvole sono ridipinti. Le Sante — all'infuori delle due laterali, poste di tre quarti e volte verso l'asse centrale — sono poste di fronte in pose

quasi statuarie. In alcune di esse il restauro è stato massiccio, sebbene rispetti l'andamento delle vesti, segnate dall'artista nell'intonaco fresco con una punta di chiodo. Ove l'opera del restauratore è stata più pesante è nei volti di talune immagini, che sono stati rifatti *ex novo* con un gusto smaccatamente moderno da disturbare. Della composizione originale rimangono ben poche tracce nei panneggi rossastri e violacei — quasi plumbei — e nel caratteristico rosso-nasturzio prediletto dal Pordenone. Indubbiamente alcune immagini, sia nelle pose sia nel modo di vestire ricordano analoghe figure pordenonesche sia in Treviso che in Cortemaggiore, ma è troppo poco per poter con fermezza giudicare l'autografia di Giovanni Antonio. Solo in due di esse (*fig. 19*), forse le meglio conservate (o le meno ridipinte) vi vedrei la sua mano se non altro per la pacata e patetica composizione, oltre che per il colore, anche se le vesti non hanno quell'andamento vorticoso del vicino *Profeta Balaam* e quel barocco slancio pordenonesco. I colori delle vesti vanno dal verdone del corsetto di S. Marta dalle ricche maniche a sboffi, al grigio-violaceo del manto di S. Orsola. I volti assorti hanno subito meno oltraggi dal restauro. In ispecie quello di S. Orsola che rientra nel repertorio pordenoniano di pieno diritto (cfr. in Cortemaggiore nella chiesa dei Francescani: la *Deposizione ecc.*).

Confesso che mi trovo disarmato di fronte a questo problema di attribuzione. Il Fiocco (11) entrando in polemica con lo Schwarzweller (12) ricorda « un'absidiola tutta folta d'angeli » e « dipinta nel tempo del Balaam dallo stesso maestro; ma tanto rōsa dal tempo, da non essere possibile, non solo darne una fotografia, ma nemmeno una tranquillante descrizione ». Orbene quanto ha visto il Fiocco, presumibilmente nel 1935-38, corrisponde solamente in parte a quanto è dipinto nella suddetta absidiola, che non è solo « folta d'angeli » ma di un cospicuo numero di altre immagini che — per quanto rōse dal tempo — se non erano fotografabili (come in parte non lo sono tutt'oggi a causa del bellissimo altare barocco che è stato posto avanti) erano abbastanza leggibili — anche se non identificabili — già allora quando ebbi occasione di studiarli io stesso. Ammetto che erano in pessime condizioni e ricoperti di muffe, di salsedine e di sporcizia, ma con un leggero lavaggio si potevano vedere. Ammetto pure che fra quanto ha visto il Fiocco e non hanno visto nè lo Schwarzweller e nè il Venturi (13) e quanto si vede oggidi... vi è un abisso. Il problema è di stabilire con quanto materiale di accatto (leggi restauro) è stato colmato questo abisso. Da qui le mie più che giustificate perplessità. Ma se il restauratore ha forse un po' calcato la mano nella parte pittorica, bisogna riconoscergli l'indubbio merito di aver risarcito in maniera esemplare gli affreschi, saldandoli ove erano sollevati, fissandoli ove si polverizzavano esaltandoli nei colori ove erano sbiaditi ottenendo risultati concreti e piacevolissimi dal punto di vista estetico e spettacolare. Che poi, originariamente il ciclo degli affreschi, fosse o non fosse tutta farina del sacco del Pordenone è un altro fatto. E' risaputo che già da allora si serviva di allievi, ed in ispecie dell'Amalteo che nel 1534 diverrà suo genero. Da qui forse quell'attenuarsi delle soluzioni vorticose delle figure, specie delle Sante Vergini che — bisogna ripeterlo — sono sostanzialmente diverse dal vorticoso Balaam.

Nella stessa chiesa è conservata una tavoletta rappresentante la *Re-*

20. - Giovanni Antonio Pordenone, « Resurrezione di Gesù Cristo », tempera su tavola nella chiesa di S. Marco di Corbalone.

*resurrezione di Gesù Cristo (fig. 20):* tavola una volta dipinta a tempera (ed ora ridipinta ad olio) e che serviva da portella al tabernacolo ove si conservavano gli olii santi: tabernacolo che ancora trovasi sulla parete a sinistra di fianco dell'altar maggiore.

In essa è rappresentato il Redentore in atto di salire al cielo contornato da uno stuolo di angeli. Il dipinto, di una freschezza e solidità compositiva ragguardevole, è trattato a monocromo, come una sanguigna ma sulla tonalità di un biondo-rossastro con effetti luministici che pare provengano dalla longilinea figura di Gesù, di una modellazione perfetta. Trattasi di un lavoro di getto e tirato via alla svelta da un artista in pieno possesso delle sue alte e consumate qualità anche di improvvisatore estemporaneo. Anche gli angeli sembrano improvvisati e danno col loro turbinante roteare una calcolata ascesa al Redentore librato nella luminosa atmosfera. E pure la sapiente spirale del drappo che riveste il corpo di Gesù è calcolata per rendere la fase ascensionale più evidente. Tutta la deliziosa composizione costituisce un prezioso studio od abbozzo di un estro e di una spontaneità non spesso ripetibili nel maestro. Che si tratti di un'opera improvvisata non v'è dubbio: difatti essa è stata dipinta su di un semplice pezzo di tavola di legno dolce sopra un lievissimo strato di imprimitura a colla e gesso: talmente sottile che si vedono (anzi si vedevano) le venature del legno.

La presenza del Pordenone nella chiesa ove ha lasciato un sì cospicuo gruppo di affreschi, induce a credere che anche questa tavola sia di sua mano: che si tratti di un bozzetto, può anche darsi. Con molta probabilità gli avrà servito per comporre alcuni anni dopo il *Cristo risorto* affrescato nella parte centrale del soffitto della parrocchiale di Travesio o che sia uno studio mnemonico di opere viste altrove, specie durante il suo soggiorno romano, è anch'essa una ipotesi plausibile. Il fatto che interessa è che se ne riconosca la paternità che non esiterei ad avanzare appunto per la carezzevole e sciolta invenzione propria del genio creatore di Giovanni Antonio. Il brutto restauro effettuato recentemente ad olio, ha appesantito le tinte e smorzato i contorni ancora calligrafici. Questo fatto mi induce a pubblicare la fotografia della tavoletta prima del re-



stauro, anche se male riuscita, e ciò per consentire una più agevole lettura dell'opera.

#### NOTE

(1) G. FIOCCO, *Il Pordenone*, « Le Tre Venezie », Padova, II ed., 1934, fig. 27. Per ogni riferimento all'opera capitale del Fiocco sopra ricordata, per brevità sarà ricordata: *Il Pord.* citato, cui seguirà l'indicazione della pagina.

(2) Esso è situato sul muro che dà verso la strada comunale che da Pordenone conduce a Vallenoncello, al N. civ. 45 della casa proprietà Babuin. Dimensioni dell'affresco: m. 1,00×1,10 circa.

(3) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, pag. 21 e *passim*.

(4) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, pag. 21 e *passim*.

(5) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, registi, pag. 101.

(6) G. MARCHETTI, *Il Friuli ecc.*, citato, pag. 216.

(7) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, pag. 21.

(8) La chiesa di S. Marco di Corbolone, già soggetta alla giurisdizione dell'Abbazia di Sesto al Reghena, è antica. Ricordata da documenti fin dal 1450, è stata costituita in parrocchiale nel 1478. In essa vi sono notevoli opere d'arte, e specialmente gli affreschi del Pordenone: non solo quelli illustrati in queste note, ma anche un affresco votivo conservato in buono stato sulla navata destra e rappresentante S. Rocco ed un offerente, pubblicato dal Fiocco (*op. cit.*, pag. 41 e fig. 70).

(9) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, pag. 41.

(10) E. BELLUNO, *La SS.ma Trinità di Pordenone*, *passim*, su « Il Noncello », n. 17, 1961, pag. 3 *usque* 27.

(11) G. FIOCCO, *Il Pord.*, citato, pag. 41.

(12) K. SCHWARZWELLER, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Università di Gottinga — tesi di laurea — 1935.

(13) A. VENTURI, *Storia della pittura italiana - Il Cinquecento*, Milano, Hoepli, vol. IX, p. III, pagg. 630 *usque* 739. A pag. 737 ricorda di Corbolone solo *Balaab profeta*.

#### PRESUNTO PORDENONE

Ed ecco la presunta opera del Pordenone, rappresentante la *Conversione di San Paolo* (fig. 21) andata dispersa nel mercato antiquario e di cui ho soltanto una mediocre documentazione fotografica e le fotocopie dell'*expertise* e della notifica del Ministero della P. I. (1).

Il quadro è di grandi proporzioni (2) ed il soggetto è di una im-



21. - Presunto Pordenone, « Conversione di S. Paolo », olio su tela già esistente nella chiesa di S. Andrea delle Fratte in Roma ora di proprietà privata in località ignota.

pressionante tumultuosità: in alto il roteare dell'ira divina, in basso le drammatiche conseguenze di essa.

Su pesanti e tempestosissime nuvole tutte piene di rappresentanti della milizia celeste appare l'irato e minaccioso Gesù in atto di scagliare la sua invettiva a Saulo di Tarso, persecutore dei cristiani, e diretto ad azioni di rappresaglia « sulla via di Damasco ». L'apparizione è folgorante, e Saulo, cadendo da cavallo, da nemico del Cristianesimo, si converte e diviene uno dei più importanti apostoli delle genti: Paolo.

L'episodio è narrato con quell'enfasi, ormai barocca, in un soggetto caro non solo al Pordenone (3) ma a tutti i pittori di quel periodo, perchè si presta non solo a ricordare uno degli episodi più significativi della nostra religione, ma anche perchè offre il destro a figurazioni spettacolari di non comune effetto.

Che nel quadrone vi si trovino elementi pordenoneschi non vi è dubbio: il tumultuare delle nuvole, l'accentuato e caotico movimento delle figure, fanno pensare a Giovanni Antonio, e quanto mai seducente si offriva il caso di presentare l'unica opera sua conosciuta, probabilmente eseguita in Roma durante il suo soggiorno verso il 1531 (4). Ma l'opera è da ritenersi molto più tarda e, semmai, vicina alla bottega del Caravaggio che ha trattato lo stesso soggetto con più alta drammaticità e minor spreco di figure (5). Non la crederei nemmeno eseguita da uno dei « pordenoneschi » perchè lontana dal loro stanco e stucchevole fraseggio pittorico, e perchè incapaci di raggiungere una così alta drammaticità. La ho pubblicata appunto per poter far meglio conoscere l'influsso del Pordenone anche nell'avanzato Cinquecento, non solo in patria ma anche fuori del suo ambiente provinciale, dal quale ambiente ha sempre tentato di evadere sospinto e dalla sete di apprendere e dall'ambizione di farsi conoscere e dalla ricerca di nuovi impulsi pittorici, sempre mai inesausti e sempre mai compressi, sempre mai appagati.

#### NOTE

(1) La fotografia fa parte della mia modesta raccolta fotografica e mi è stata inviata una decina di anni credo dal compianto dott. Calligaris di Terzo di Aquileia, assieme alle fotocopie dei documenti che riassumo: a) « *expertise* di Mr. J. Puries Carter - *Professor of fine arts*, Roma 10 giugno 1919 « ...circa il quadro della *Conversione di San Paolo* di Licinio Pordenone »; b) Ministero della Istruzione Pubblica: Visto l'articolo « *omissis* » - Sulla richiesta « *omissis* » - ho notificato « *omissis* » in « *omissis* »: che il quadro dipinto ad olio su tela rappresentante la *Conversione di S. Paolo* attribuito al Pordenone, quadro che già trovavasi in S. Andrea delle Fratte, e per il quale era stata fatta la notifica di importante interesse « *omissis* » il 6 in data 6 giugno 1919, ha importante interesse ed è sottoposta alle disposizioni contenute ecc. ecc. Roma, 28 marzo 1923.

(2) Dimensioni: m. 3,20 × 2,80.

(3) Cfr. la *Conversione di S. Paolo* nella portella dell'organo del Duomo di Spilimbergo (1524) e la tela, già all'Aja (casa Bachstitz) pubblicata dal Froehlich nel 1925 ed accettata dallo Schwarzweiller, ma respinta dal Fiocco (*op. cit.* pag. 115) che la considera — giustamente — « *troppo sgangherata per essere del maestro* ».

(4) Il Fiocco, *op. cit.* pag. 44 e segg. nel ricordare le *testimonianze sicure del Pordenone a Roma*, ricorda opere sue in Palazzo Venezia, nella chiesa di San Carlo al Corso, in palazzo del Quirinale ecc., ma si tratta di opere male attribuite, con firme falsificate ed ora non più sul posto. Circa la tela qui in esame ho consultato numerose guide di Roma del secolo scorso: in nessuna è ricordata la tela della chiesa di S. Andrea delle Fratte.

(5) Cfr. la *Caduta di S. Paolo* del Caravaggio e conservata nella chiesa di S. Maria del Popolo in Roma di un crudo verismo... quasi da parere *un banale incidente d'equitazione*. (M. MARANGONI, *Il Caravaggio*, Firenze, Battistelli, 1922, pag. 32). Anche il Maffei ha trattato lo stesso soggetto nel piccolo quadretto della Pinacoteca di Pesaro con uno « squisito senso del grottesco... già del tutto roccò » (N. IVANOFF, *Francesco Maffei*, « Le Tre Venezie », Padova, 1942, pag. 44).

## MARCELLO FOGOLINO

Di Marcello Fogolino (1) presento un'opera inedita e firmata rappresentante *Maria col Bimbo fra i Santi Filippo, Giacomo e Cristoforo* (fig. 22) esistente nella vecchia chiesa annessa al cimitero della parrocchia di Brugnera.

Non è il caso di guardare lo stato di conservazione di essa: purtroppo in analoghe condizioni trovansi la maggior parte delle opere esistenti in chiese anche importanti. La paletta originaria era di dimensioni più ridotte; per adattarla all'altare ov'essa attualmente trovasi, e che non è il suo, sono stati aggiunti la lunetta superiore ed un basamento entrambi sconciamente dipinti. Un avverso destino pare abbia colpito le opere del torbido e turbolento pittore pordenonesco. Questo discorso vale per tutte le opere esistenti nel Friuli occidentale eseguite dal Fogolino: per le due

pale conservate nel Duomo di Pordenone (2) e delle quali pubblico una ancora inedita, che per essere adattate agli altari, sono state ingrandite, accorciate, ristrette, anche di una quarantina di centimetri; per quella della parrocchiale di Visinale (3) che è stata del tutto ridipinta ed è quasi irriconoscibile: per quella della arcipretale di Pasiano (4) (se è quella che comunemente si attribuisce al Fogolino) che è stata talmente ridipinta da mettere in dubbio che si tratti della pala del Fogolino, da tanto sono scomparsi i caratteri compositivi dell'artista.

La paletta che qui illustro, è stata da me identificata ancora una ventina di anni fa (5) e — come detto sopra — non solo è autografa, ma è anche firmata.

Su di un basso gradino dipinto a finto marmo e tasselli di mosaico dorati, è collocata quella tipica e gentile natura morta tanto cara al pittore: a sinistra un vispo cardellino, a destra due ciliegie ed una rosa. Non dissimile omaggio al-



22. - Marcello Fogolino, « Maria col Bimbo fra i Santi Filippo, Giacomo e Cristoforo », olio su tela, pala d'altare nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo in Brugnera.

(Foto Antonini-Gabelli)

23. - Marcello Fogolino, « Maria col Bimbo fra i Santi Biagio e Apollonia », olio su tela, pala d'altare nel Duomo di Pordenone.

(Foto Pascotto)

la Vergine ha fatto l'artista in un affresco ritornato alla luce nel castello del Buonconsiglio in Trento, ove, ai piedi della Madonna, Marcello ha dipinto una rosa ed un garofano, posti entro un bicchiere, una pera ed una upupa (6). Dallo zoccolo si eleva un basamento poligonale pure dipinto a finto marmo con inserti in finto mosaico d'oro. Nei tondi posti al centro di ogni lato, si possono osservare pregevoli figurazioni a chiaroscuro raffiguranti deità pagane: quella centrale ricorda una nota e rara incisione del Fogolino rappresentante una *Figura femminile senza braccia* (7). Ed infine su questo davvero complicato plinto si ritrova un altro più basso con grottesche su fondo a finto mosaico sul quale è assisa Maria sostenente il vispo e guizzante Bimbo benedicente, figure coteste facenti parte del repertorio di Marcello, e ripetute nella pala del Duomo di Pordenone con *Maria col Bimbo fra i Santi Biagio ed Apollonia* (fig. 23), che viene illustrata per la prima volta in questo articolo (8) per un valido raffronto. Sul lato sinistro i due Santi Filippo e Giacomo che appena si intravedono, poco aggiungono alla bravura dell'artista (a dir il vero sono appena leggibili), mentre invece il S. Cristoforo a destra è più interessante, perchè trattato con maggior impegno e vigoria e che ricorda il S. Cristoforo della pala della *Madonna della Misericordia* approntata da Giovanni Antonio e conservata nel Duomo di Pordenone. Dietro alle figure si svolge un arioso paesaggio con castelli, colline e monti; facili reminiscenze pordenonesche, belliniane e giorgionesche. Giova a questo punto far notare che il Fogolino, nel periodo « friulano » si è dimostrato molto aderente non solo al pordenonismo, ma anche alle « attrazioni » lagunari: mentre invece quando è costretto — per ragioni... di forza maggiore — ad abbandonare il Friuli, prima per Trento e poi per Vicenza, con quella versatilità che è prerogativa delle persone superiori e « navigate » si esprime in nuovi



linguaggi, applicando tecniche e formule nuove ed assimilando, con una personalità sempre spiccata, gli insegnamenti del Montagna e del Romanino allora in auge dimostrandosi quel « fantasioso regista » (9) che la comune critica gli riconosce. Anzi, in certe sue composizioni vicentine si manifesta esperto e consumato paesaggista e « rovinista » fin da apparire quasi un precursore di quella pittura paesistica che diverrà di moda due secoli dopo con i Ricci e con la folta ed insuperabile schiera di artisti che resero celebre tale forma pittorica.

Proporrei infine la data dell'opera illustrata nel periodo della sua attività « pordenoniana » e cioè fra il 1521 e 1525, data-limite della sua permanenza in Friuli, perchè nel 1526 è costretto a lasciare la sua patria per la condanna di omicidio, e per avviarsi a nuovi e più validi raggiungimenti.

#### NOTE

(1) Nato presumibilmente a S. Vito al Tagliamento verso il 1480 e morto a Trento attorno al 1540, fu allievo non maldestro del Pordenone, ma provveduto di una spiccata personalità, non influenzata dal « tolmezzismo ». Dato che le sue prime opere certe risalgono al 1520, ritengo la data della sua nascita posteriore al 1480 e più vicina al 1500. Altri autori (G. FIOCCO, *op. cit.*, *passim*; T. BORENIUS, *The painters of Vicenza*, Londra, 1909; ecc.) asseriscono che è nato a Vicenza da padre oriundo friulano, e che venne in Friuli nel 1521 per lavorare col Pordenone, del quale ultimò gli affreschi della volta della parrocchiale di Roraigrande, iniziati dal Pordenone stesso (1521). Ebbe vita avventurosa. Imputato di omicidio e condannato a morte dalla Veneta Repubblica assieme al fratello, nel 1526 o 27 fuggì dal Friuli per rifugiarsi a Trento. Ivi, oltre che a dipingere principalmente nel castello del Buonconsiglio, per ingraziarsi la magistratura veneziana, pare divenisse « confidente » della Repubblica svelando le mene del cardinale Clesio, principe-vescovo di Trento e Bressanone. Da Trento passò poi a Vicenza, ove svolse gran parte della sua attività pittorica. Fu anche valente incisore e si conoscono sette sue incisioni, rarissime (M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928, pagg. 214-216). Recentemente il Puppi (L. PUPPI, *Nota sui disegni del Fogolino*, in « Arte veneta », anno XX, 1961, pagg. 223-227) ha pubblicato alcuni suoi disegni esistenti in pinacoteche francesi; ed una vasta bibliografia sul nostro pittore. La tela qui pubblicata ha le seguenti dimensioni allo stato attuale: m. 2,40 × 1,65 escluse le « aggiunte » posteriori. Sul rombo a finto marmo del primo gradino vi è la firma: « Marcello Fogolino ».

(2) Una è la cosiddetta *Pala di S. Biagio* eseguita da Marcello Fogolino per la scuola o confraternita di S. Biagio con contratto stipulato nel marzo del 1523 per il prezzo di 14 ducati (V. MUZZATTI, *Piccola guida artistica di Pordenone*, Pordenone, Arti Grafiche Cosarini, 1952, pag. 11), e che oltre al Santo protettore, rappresenta Maria in trono con il Bimbo e S. Apollonia; l'altra con *S. Francesco ed ai lati i Santi Giovanni Battista e Daniele*, probabilmente di provenienza da qualcuna delle numerose chiese soppresse di Pordenone, è stata malamente adattata all'altare con arbitrarie aggiunte: di essa non si conosce la data di esecuzione.

(3) Nell'archivio parrocchiale di Visinale era conservato il documento della ordinazione: 1523, riportato dallo Joppi, e dal Cavalcaselle, *op. cit.*

(4) Di essa si conserva la documentazione (V. JOPPI, *Contributi alla storia dell'arte in Friuli: contributo IV*, pag. 28, in « Atti R. Deputaz. Veneta Storia Patria »). Fu ordinata nel 1521 e pagata ducati ottantacinque. Ornava l'altar maggiore della vecchia chiesa.

(5) Ricordata dallo scrivente (V. QUERINI, *Pomponio Amalteo*, su « Il Noncello », n. 4, 1955, da pag. 49 *usque* 51).

(6) A. RUSCONI, *Due pitture inedite di Marcello Fogolino*, in « Quaderno della rivista Trentino », n. 5, Trento, 1931.

(7) M. PITTALUGA, *L'incisione italiana ecc.* citata, pag. 215, fig. 146.

(8) Vedi nota n. 2.

(9) R. PALLUCCHINI, *Cinque secoli di pittura veneta*, nel « Catalogo della Mostra », Venezia, 1945, pag. 57.

## POMPONIO AMALTEO

Di Pomponio Amalteo, già altra volta ho detto tutto il bene ed il (poco) male possibile, per cui non ritengo tediare il lettore nella sua presentazione (1). Non è un pittore di poco conto e merita il suo giusto apprezzamento ed un posto d'onore (oggi si direbbe un buon « piazzamento ») nel campo delle arti figurative friulane. In quasi tutte le mie periodiche visite a chiese e chiesuole del Friuli e del Veneto trovo opere sue più o meno importanti. Per cui il corpus presentato dallo Zotti — che devesi considerare il vero biografo di Pomponio (2) —, è aumentato di parecchio (3). Mi limiterò in questo saggio a presentarne solo due della sua maturità, quando egli ha quasi del tutto abbandonato la sua caratteristica di pittore originale e la troppo pesante eredità pordenonesca, per creare opere — se non eccelse — almeno lontane dal troppo ripetuto repertorio del suo grande suocero. Fra queste

24. - Pomponio Amalteo, « Madonna in gloria fra i Santi Battista e Tiziano, e un devoto », olio su tela, pala d'altare nella chiesa parrocchiale di Francenigo. (Foto Segolini)



colloco la bella pala della chiesa arcipretale di Francenigo, rappresentante la *Madonna in gloria fra i Santi Battista e Tiziano* con ai piedi il conte Lodovico di Porcia e Brugnera (+1570) (fig. 24), munifico restauratore della chiesa suddetta (4). La novità della pala è costituita dall'arguto profilo e dalla mossa figura di S. Tiziano, santo cotesto non troppo frequentemente venerato in Friuli, ma il cui culto è largamente diffuso nella Marca trevigiana, alla quale appunto Francenigo appartiene. Anche il Battista ha una vigoria inconsueta per l'Amalteo, abituato a trattare i nudi con un molliccio « intumescente » come direbbe il Molajoli. Maria fa invece ancora parte del consueto repertorio friulano, come i banalissimi angeli che le fanno ala. Ma laddove il pittore si dimostra ancora all'altezza della sua bravura è nel paesaggio di fondo: una festa di colori, uno scorrere di acque, un apparire di cascinali, di torri che fanno capolino fra la fitta boscaglia, di pioppi. La tavolozza si fa più intensa ed al posto dei verdi marci, dei giallini ocracei si trovano i colori più accesi specie nelle vesti — vedasi il rosso porpora della dalmatica di S. Tiziano — e nelle carni.

Più interessante l'altra, la tersa paletta della parrocchiale di Fratta di Caneva di Sacile e del tutto inedita, datata e firmata (5). Rappresenta *Maria col Bimbo fra i Santi Tiziano e Rocco* (fig. 25). La Vergine Maria è posta in alto della tela sopra l'iridescente arcobaleno che suddivide il quadro in due parti ed ai piedi i santi sopra ricordati.

Anche in quest'opera il pittore non ha molti spunti e temi nuovi, ma se la cava con quella disinvolture che è pratica, e maniera ed originalità nel tempo stesso. Ma come detto per la pala precedente, la parte più importante è costituita dall'originale paesaggio dominato dalla massiccia rupe quasi dolomitica che si erge solitaria e domina — con effetto prospettico — il centro dell'opera. Indubbiamente si tratta di uno dei più bei paesaggi di Pomponio, talmente bello ed originale da non far credere fosse di sua mano. Ma la data e la firma, collocata sotto all'opera (e che non si



25. - Pomponio Amalteo, « Maria col Bimbo fra i Santi Tiziano e Rocco », olio su tela, pala d'altar maggiore nella chiesa parrocchiale di Fratta di Caneva. (Foto Pascotto)

vede perchè coperta dalla cornice dorata che contorna la pala) non mettono dubbi di sorta. La tavolozza è chiara e morbida quasi come un pastello: predominano i colori grigio-perlacei, le ocre, i verdi, ora intensi ora pallidi ed il nitore del cielo fattosi lattiginoso, è solcato dall'iridescente arcobaleno che dà luce a tutta l'opera. Paesaggio di mera fantasia, come del resto quasi tutti quelli dell'Amalteo, ma non perciò meno bello di quanti conosciamo: in ispecial modo di quello della *Fuga in Egitto* conservato nella cappella Mantica del Duomo di Pordenone ed eseguita nel 1561, ove l'artista dà sfogo alla sua cultura umanistica presentandoci attorno alle figure dei fuggitivi, rovine di antichi monumenti, e statue classiche mutile ed un nutrito gruppo di animali: non ultimo il cardellino che abbiamo visto nella paletta del Fogolino. Ed è appunto alla bella pala di Pordenone che intendo accostare quella di Fratta, perchè in entrambe si riscontrano tutti i caratteri spaziali, paesistici e formali, anche se in quella di Fratta (forse per la mancanza di vernice) tutto appare come smorzato e trattato quasi in sordina. Dietro al banalissimo gruppo degli « orchestrali » posti ai piedi della tela è dipinta una chiesa gotico-tedesca, forse anch'essa desunta da stampe tedesche o venete sul fare dei Campagnola. Staremo a vedere se la novella critica udinese non consideri l'Amalteo un « tedeschizzante »!

#### N O T E

(1) V. QUERINI, *Pomponio Amalteo ecc.*, su « Il Noncello », n. 4, 1955, da pag. 19 a 46 e da pag. 60 a 67. Contrariamente a quanto scritto dalla prevalente critica (Joppi, Zotti e lo scrivente), la quarta moglie di Pomponio non sarebbe Nicolosa Segatto, bensì Nicolosa Agresta. Il co. Enrico del Torso (E. DEL TORSO, *Il quarto matrimonio di Pomponio Amalteo*, in « Memorie storiche forogiuliesi », vol. XL, 1952-53, pag. 310), riporta l'originale atto di matrimonio registrato nell'archivio del Duomo di Udine del 9 febbraio 1574 « tra Mr. Pomponio Amalteo de S. Vido... et fra madona Nicolosa Agresta ». La famiglia Agresta — soggiunge il del Torso — era oriunda di Giustinopoli, l'attuale infelice Capodistria, al cui Consiglio era stata aggregata sino dal 10 gennaio 1426.

(2) R. ZOTTI, *Pomponio Amalteo, pittore del sec. XVI*, S. Vito, Castion, 1905.

(3) Ecco un elenco delle opere ritrovate: a) Brugnera, parrocchiale: Affresco rappresentante *Cristo in gloria fra i Santi Pietro, Paolo, Cristoforo ecc.* Faceva parte della vecchia decorazione della chiesa prima del suo rifacimento. E' un accavallarsi di santi ed apostoli in un insieme alquanto faragginoso e confuso. Sopra tale celeste « adunata » appare il Padre Eterno benedicente. Affresco alquanto deteriorato, che si potrebbe collocare al primo periodo dell'artista, vicino al ciclo degli affreschi di Castello Roganzuolo e di Ceneda; b) S. Martino di Colle Umberto, parrocchiale: Affreschi sulle pareti interne dell'ingresso, ora non facilmente visibili a causa della costruzione del cassero che sostiene l'organo e la cantoria. Interessante è un bozzetto, rappresentante una figura femminile ignuda, trattata a colore di sinopia; c) Blessaglia, parrocchiale: Affreschi alle pareti della navata sinistra con *Storie di Maria*; d) Cesclans, parrocchiale: Pala d'altare con *Maria in trono e Bimbo fra S. Stefano ed il Battista*. Sulla predella la scritta: *MDXXXVI Mens. Aprilis - sub Jacopo Capello Camerario*. Pala interessantissima e bella; e) Pravisdomini: parrocchiale. Pala d'altare. Sappiamo che l'Amalteo affrescò le vele del coro dell'altar maggiore nel 1579: affreschi scomparsi. Sull'altar maggiore è rimasta solo la pala, in pessime condizioni e da ritenersi

eseguita da Pomponio presumibilmente nello stesso periodo; f) Crespano del Grappa, collezione privata: tela rappresentante l'*Adorazione dei pastori* datata e firmata: MDLXXV - *Pomp. Amal.* pubblicata da Franca Zava-Bocazzi (F. ZAVA-BOCCAZZI, *Un inedito di Pomponio Amaltheo*, in « *Arte Veneta* », annata XX, 1961, pag. 237); g) Motta di Livenza, Santuario: affreschi sopra l'arco trionfale rappresentanti l'*Annunciazione a Maria Vergine*, con a sinistra l'angelo ed a destra Maria. Con molta probabilità sono suoi altri affreschi esistenti in certi medaglioni posti in alto attorno al presbiterio, ma sono stati alterati da recenti restauri e quindi di incerta attribuzione; h) Portogruaro, casa ora Albergo Spessot: resti di affreschi sulla facciata con *Scene mitologiche* (segnalazione del Muraro).

(4) Opera datata e firmata: *Pomponii Amalthei MDLXVIII*, ricordata dallo Zotti.

(5) Opera datata e firmata: *Pomponio Amaltheo - MDLXVII*, inedita.

## IL CALDERARI

Di Giovanni Maria Zaffoni, detto il Calderari (1), pittore fecondissimo, presento alcune opere inedite e mai documentate fotograficamente, che per le spiccate loro qualità (o difetti) ritengo sue.

Per prima cosa pubblico uno sconosciuto e inedito affresco votivo sito nell'oratorio delle Grazie nella periferia di Montereale Valcellina. Esso doveva servire di sfondo ad un chiesuolo di minori proporzioni che è stato ingrandito in epoca posteriore. E' difatti racchiuso entro un altare di pietra e per questa ragione non del tutto visibile (2). Rappresenta *Maria in trono col Bimbo fra i Santi Girolamo e Niccolò* (fig. 26). Maria è di una calma bellezza e di una compostezza ancora cinquecentesca. Il volto posto quasi frontalmente ha gli occhi dilatati e lontani. Il Bimbo dalle forme grassotelle, ha la testa molto piccola rispetto al corpo, ma in compenso è ben modellata.

26. - Giovanni Maria Zaffoni, « *Maria in trono fra i Santi Girolamo e Niccolò* », affresco dell'altare del chiesuolo delle Grazie in Montereale Valcellina.

(Foto Antonini-Gabelli)



27. - Giovanni Maria Zaffoni, « Maria col Bimbo fra i Santi Silvestro papa e Rocco », affresco sulla parete sinistra dell'arco trionfale della chiesetta di S. Caterina in Marsure di Aviano. (Foto Antonini-Gabelli)



I colori delle carni sono accesi, ma li direi meno che in altre composizioni del pittore. Più interessante è l'aggrondata ed irosa immagine del *terribile* S. Girolamo, dalle ciglia cispose e dalla lunga e morbida barba fluente. Sul capo porta il consueto galero cardinalizio annodato sotto la barba. Le mani inguantate sono fra le meglio modellate dallo Zaffoni. Di più comune repertorio è l'immagine di S. Niccolò e che il Calderari ha ripetuto e nella chiesa vecchia di Montereale ed in quella di S. Caterina di Marsure. Ai piedi, un devoto offerente col berretto in mano. L'insieme dell'opera è ben conservata ed è fra le più felici dell'artista se non altro per la già nota calma compositiva e per la sua spontanea cordialità. La considererei eseguita nello stesso periodo dei cicli di affreschi delle vicine e ricordate chiese di Montereale e di Marsure (fig. 27) (3) e cioè verso il 1540-45.

Più « plebana », ma caratteristicamente sua, e già nota, anche se non pubblicata è la pala della chiesetta di S. Stefano di Cevraia (4). Rappresenta *Maria in trono col Bimbo fra i Santi Stefano ed Andrea* (fig. 28). In quest'opera il Calderari tenta di inserire la sacra conversazione in una specie di portico, ma il tentativo si è dimostrato vano, tanto questo motivo architettonico è meschino e senza arditezze prospettiche. Maria volta a



28. - Giovanni Maria Zaffoni, « Maria in trono fra i Santi Stefano e Andrea », olio su tela, pala d'altare nella chiesetta di S. Stefano di Cevraia di Zoppola. (Foto Antonini)

sinistra è seduta su una specie di basamento marmoreo con gradini, S. Stefano, dalla ricca dalmatica a ricami in oro, è forse la figura migliore. S. Andrea, dalla caratteristica e « zaffoniana » (trovo che anche lo Zaffoni merita un suo particolare aggettivo) barba e dalle mani e dai piedoni contadineschi rende l'opera mediocre e non basta a raggentilirlo nè il Bimbo sul grembo della Madre, nè l'angelo musicante ai piedi del trono.

Iniziatosi il Calderari con gli ammaestramenti ancora rinascimentali appresi dal Pordenone, nel corso della sua vita seguirà le orme del maestro attraverso il suo linguaggio barocco, ma — come spesso avviene per gli allievi — con peggiori risultati. Dopo la morte del Pordenone egli continuerà la sua attività mai stancandosi di ripetere gli ormai superati paradigmi. Devo ammettere che è la sua tavolozza la sola che salva a volte le squinternate forme delle figurazioni ed i contorcimenti delle vesti.

Se il pulimento degli affreschi della Santissima Trinità di Pordenone, della chiesetta di S. Caterina di Marsure e quelli più recenti della cappella Mantica nel Duomo di Pordenone può aver contribuito a rivedere un precedente mio severo giudizio, per altre sue opere (vedi le varie *Ascensioni*, le *Cene*, le *Resurrezioni* e certuni paesaggi vicino agli strombi delle finestre della cappella Mantica del Duomo di Pordenone che sono di una puerilità da principiante, ove dipinge addirittura figure tagliate a mezza gamba per dar posto al comparto superiore) dovrei, decisamente peggiorarlo (5). Resta comunque il fatto che se si analizzano le concitate e scomposte sue produzioni, bisogna concludere che l'artista, preso dalla smania di far presto, ha spesso strafatto imbastendo grossolane e contadinesche figure, ammassandole senza perseguire alcun nesso compositivo, pago solo di dipingere alla maniera forte, abusando di quel « sonoro giallo nasturzio » appreso dal Pordenone, in maniera smaccata ed esagerata.

#### N O T E

(1) Nato a Pordenone attorno al 1500, entrò presto nella bottega del Pordenone e ne fu fedele allievo e continuatore. Ricordato, sommariamente da tutti gli autori specializzati sulla pittura friulana, non esiste tuttora una sua pubblicazione biografica completa. Devo però ricordare una tesi di laurea presentata dalla Agosti (O. AGOSTI, *Giovanni Maria Zaffoni detto il Calderari*, relatore prof. G. Fiocco, Università di Padova anno accademico 1956-57) abbastanza esauriente e da me recensita in: *Saggi critici sulla pittura friulana*, su « Il Noncello », n. 9, 1957, pagg. 81-83, e nella quale la giovane studentessa nel presentare l'artista, ha pure ricordato alcune opere inedite reperite nella zona. Non tutte sono accettabili, ma alcune non solo valide ma estremamente interessanti. Certo che ancora si vagola nel nebuloso, specie in sede di attribuzioni: cito una recente. E' stata presa per sua una opera nella parrocchiale di Montereale Valcellina, rappresentante *San Paolo in cattedra*, (vedi articolo apparso sulla rivista « Il Noncello » n. 11, 1958, pag. 54), mentre invece si tratta di una mediocrissima opera dei primi dell'Ottocento. Ma son cose che capitano e non è il caso di soffermarci oltre su tale *lapsus*.

(2) Circa la fedele e pedissequa imitazione effettuata dal Calderari delle opere del Pordenone, cito il caso della cosiddetta *Natività* « pala di Pescincanna », errata-

mente attribuita da alcuni scrittori al Pordenone, mentre è opera datata e firmata del Calderari (vedi articolo su « Il Noncello », n. 7, e la critica della Agosti, *op. cit.*).

(3) Il Calderari vi ha affrescato tutto il coro con le *Storie di S. Caterina*, ponendovi la data: 1544, la volta ed il sottarco con immagini di Evangelisti, profeti e sibille, l'arco trionfale con in alto l'*Annunciazione*, e sotto, a sinistra, *Maria col Bimbo fra i Santi Silvestro papa e Rocco* (fig. 29) ecc.

(4) Opera non ricordata dagli autori locali. Nel cartiglio posto ai piedi di Maria è scritto: *Z. Maria de pord ne ... Cameraro ... 1554 decem.*

(5) V. QUERINI: *Pomponio Amalteo ecc.*, citato, pag. 53, ove dico che « le figure si appiattiscono al pari di decalcomanie su fondi rossastri ».

## GIUSEPPE MORETTO

Di Giuseppe Moretto da Portogruaro, genero di Pomponio Amalteo (1) presente solo una sua opera, ma datata e firmata, e che rappresenta la sua carta di identità (2). Si trova nella parrocchiale di S. Giovanni di Casarsa e rappresenta la *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 29). Vi sono presenti non solo tutti gli Apostoli e Maria, ma altri santi e sante che fanno da « coro » al divino miracolo. E' un'opera della tarda maturità del mediocre artista che non pago di aver seguito le orme di suo suocero, attinge anche da altri pittori, come è il caso della pala di *S. Giorgio*, *S. Michele arcangelo* e la *SS.ma Trinità* esistente nella chiesetta di Orcenico Superiore (3) che ricorda, specie nella veemenza del santo guerriero, quella ben più bella di Sebastiano Florigerio esistente nella chiesa di S. Giorgio in Udine (4).

Nella pala di S. Giovanni di Casarsa, l'enfasi dei tardi epigoni pordenoneschi si diluisce in forme accademiche e manieristiche stucchevoli. Tutto è piat-



29. - Giuseppe Moretto, « Discesa dello Spirito Santo », olio su tela nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni di Casarsa.

(Foto Pascolto)

to e senza nerbo. I volti degli Apostoli che dovrebbero esser « toccati » dalla divina apparizione sono senza espressione: anche il loro gesto è ben lontano dalle convulse e roteanti figurazioni e del Pordenone e dell'Amalteo e del Calderari. Lo stesso discorso vale per le pieghe dei manti e per la scadentissima tavolozza quasi da monocromia. Predominano i rossi-ruggine e le spesse terre d'ombra. Nessun altro commento critico è necessario e se ho pubblicato l'opera è per dimostrare e ribadire la mia opinione sul decadentismo della pittura friulana dalla seconda metà del Cinquecento e per dimostrare, come detto nell'introduzione e come vedremo in seguito, che il Carneio nulla ha appreso dalla scuola friulana di quel periodo.

#### N O T E

(1) Giuseppe Moretto, nato a Portogruaro verso la seconda metà del Cinquecento, e morto verso il 1620, entrò nella bottega di Pomponio Amalteo e sposò nel 1570 sua figlia Quintilia, che pare fosse pur'essa pittrice (C. CESARINI, *Dell'origine di San Vito: dialogo*, Venetia, 1771). Successe al suocero alla morte di costui nella sua bottega; ne ultimò quelle rimaste incompiute e ne eseguì delle altre seguendo appunto il formulario di Pomponio. Sue opere si trovano a San Vito al Tagliamento nel chiesuolo di S. Rocco: *Maria in Trono col Bimbo e S. Caterina ed altri santi*. Opera firmata: *Joseph. Moretus. P. 1571 soto la Camararia di M. Zuane Barbeta fu fenita*; a Castions di Zoppola, la *Sacra Famiglia*; a Orcenico Superiore inedita: ricordata nel testo; nella parrocchiale di S. Martino di Colle Umberto (ove, come abbiamo visto, lavorò anche Pomponio Amalteo) rappresentante una pala d'altare la *Sacra Famiglia* ed è datata e firmata, *Ioseph Moretti. C. Santi Viti 1592*; Belgrado, parrocchiale: pala d'altare datata 1609 (inedita).

(2) Opera datata e firmata: « *Joseph Mor.us Pomp. Amal. gener. et alumnus. 1592* ».

(3) Paletta di modeste proporzioni, pesantemente restaurata in epoca recente: è firmata: « *Joseph Moretus F.* ».

(4) R. MARINI, *Sebastiano Florigerio*, Udine, Del Bianco, 1956, pagg. 28-30.

#### POMPONIO SECANTI o SECANTE

Di Pomponio Secante, nipote di Pomponio Amalteo presento un'opera del tutto inedita e che ritengo sua, e se tale è, devesi considerarla come una delle migliori eseguite da uno degli epigoni di quella pleiade di pittori minori tardo-pordenoneschi più volte ricordati in questo articolo.

Pomponio Secanti è figlio di Sebastiano e di Virginia Amalteo, figlia di Pomponio (1) e fratello di Secante. Dotato di un certo estro pittorico,

30. - Pomponio Secante, « Resurrezione di Gesù Cristo », olio su tela, pala d'altar maggiore nella chiesa decanale di Gradisca d'Isonzo.

assimilò e seguì le orme del padre, e meglio ancora, l'eredità pittorica del nonno. La sua maggiore attività si svolse nei dintorni di Udine, a Palmanova, a Trivignano Udinese ed a Perteole (2).

Sulla attività dei Secanti è stato scritto ancora poco e male: solo su Secante Secanti, fratello di Pomponio, qualcosa è stato detto in un articolo dell'infaticabile Rizzi (3). E così un po' alla volta si va schiarendo una zona ancora rimasta oscura ed inesplorata e che potrà riservare delle sorprese a chi porrà caso a tanti quadroni appesi nelle chiese e sagrestie, e ricoperti di polvere e di oblio.

La pala dell'altar maggiore della decanale di Gradisca d'Isonzo è indubbiamente una delle più grandi ed importanti della zona, ed è strano come non sia stata ancora oggetto di studio. Dirò di più: su di essa sono state scritte tante inesattezze da portar fuori strada, per cui il mio giudizio su di essa è solamente « visivo » e non confortato da documenti o registi attendibili. Logico quindi che prima di descrivere l'opera, parli di quanto ho potuto apprendere nella località ove è conservata la pala. In un quaderno manoscritto, conservato nella canonica della decanale, e compilato da un sacerdote alcuni anni fa, sommariamente sono ricordate le vicissitudini della chiesa; vi è pure ricordato che la pala del *Salvatore*, eseguita nel 1628, è stata sostituita nel 1683, coll'attuale e collocata sul nuovo altar maggiore in marmo pregiato, con solenne cerimonia. Della tela è detto che è attribuita « come si opina a un tal Paolo Veronese ». Come abbia fatto Paolo Veronese, morto nel 1588, a dipingere una pala cento anni dopo, è un fatto che non si spiega, come non si spiega il fatto della sostituzione — a così breve tempo — di una pala del medesimo soggetto. E ciò a prescindere che quella in esame, non ha nulla di « veronesiano ».

Il fatto più logico è che — come risulta dal confuso manoscritto sopra ricordato — in quel periodo è stato mutato il titolo (od il titolare o patrono), che primariamente era della SS.ma Trinità in quello del S. Salvatore pare per un ordine della casa d'Absburgo, ed in virtù di questo



cambio di titolare, al posto di una precedente pala rappresentante — a quanto pare — la *SS.ma Trinità* — sia stata posta la attuale che, a dir il vero, rappresenta la *Resurrezione di Gesù Cristo* (fig. 30). Così mi pare di aver capito dal confuso manoscritto pieno di correzioni ed aggiunte, buttato giù molto alla buona in quaderni da scuola elementare. Mi è stato detto da alcuni studiosi locali, che esiste una pala della *Trinità* — dipinta dall'Amalteo —, e che sia stata collocata su un altare laterale dopo la ricordata sostituzione e poi ricoperta (o ridipinta) con un altro soggetto, cosa che non mi è stato possibile verificare. Cotesta ingarbugliata vicenda è logicamente tutta da chiarire: posso solo ricordare che il Mirabella-Roberti, che ha allestito la bella « Mostra delle opere d'arte e del tesoro dell'Arcidiocesi di Gorizia » nel 1953, nel catalogo, parla della *Trinità* dell'Amalteo che è a Gradisca (4) lamentandosi di non averla potuta esporre « per criteri di spazio e di opportunità di trasporto ». E di quale pala parli non si sa.

La pala della *Resurrezione* che qui pubblico è di un pittore nell'ambito della scuola dell'Amalteo. Dell'Amalteo non può essere e per quelle ragioni già dette sopra e per le notevoli discordanze di date: fra quella della sua morte, avvenuta nel 1588, fra quella dell'esecuzione della prima pala (1628) e quella della sostituzione della seconda (1683) collocata dov'è attualmente. Discordanze che sono anche evidenti nella composizione dell'opera che ha tutto il suo carattere addirittura tardo-cinquecentesco e che — ovviamente — non può essere stata eseguita nel 1683, data dell'ordinazione dell'altare in marmo (e non della pala) e della messa in opera di essa su detto altare. Nulla però osta che essa sia stata ordinata *ante* 1683, al momento cioè della sostituzione del titolo della decanale e collocata *post* cioè nel 1683, quando era stato approntato il bellissimo altare barocco. Logicamente se anche la pala fosse stata ordinata od eseguita nel 1683, non potrebbe essere neppure di Pomponio Secante che è morto nel 1637. Ma non è neppure, « come si opina di un tal Paolo Veronese »! Un bel rompicapo per davvero.

Ma è ora di passare ad esaminare la grande tela, che anch'essa presenta dissonanze compositive notevoli. La bella, scultorea ed armoniosa figura del Redentore dalle carni ambro-rosate quasi da pastello, dall'ampio gesto benedicente campeggia a mezz'aria in un'atmosfera irreal, tutto nuvole rosate ed uno svolazzare di angeli e *che fa tanto Pordenone* (cfr. la tavoletta di Corbolone qui pubblicata), ha sopra il capo un'aureola di putti trattati pur'essi in toni chiaroscurali ambro-rosati, veramente interessanti. Quelli invece posti ai lati, sono più duri e paesani e di una banalità manieristica. Non parliamo poi delle figure in primo piano: dall'arcangelo posto a destra, pur'esso banalissimo ed ammanierato alla sproporzionata figura del guardiano dormiente, dalle gambe ripiegate, talmente lunghe, che, se si alzasse in piedi, arriverebbe a metà della pala. Se la parte superiore è di una finezza e freschezza di composizione notevole, quella inferiore è davvero meschina e scomposta: parrebbe quasi che l'opera fosse stata eseguita, o da due mani diverse, od in due epoche diverse, tali sono le discordanze pittoriche e compositive. Ma di ciò parlerò più sotto. Resta ora da esaminare il bellissimo paesaggio di fondo, degno di un ottimo pittore, e... *che fa tanto Amalteo!*

Ma dell'Amalteo non è, perchè è indubbiamente più tarda: e poi l'Amalteo, per quanto scorretto e sommario possa essere stato, e per quanto si possa ipotizzare che la pala gradiscana fosse un'opera sua tarda, anzi tardissima, mai egli si è dimostrato — specie nei dettagli sopra ricordati — di una tale e grossolana mancanza di proporzioni. Ma l'opera, per le sue più che evidenti analogie stilistiche, coloristiche e compositive, è da considerarsi non solo friulana, ma « pordenonesca ». Fra i componenti della famiglia Secanti, guardiamo un po' che cosa ha fatto Secante: oltre a mediocri ritratti e ad alcune pale di altare, ha eseguito tre quadroni « di macchina » per i Luogotenenti veneti in Udine. Un insieme confuso di cose mediocri e cattive, una ripresa banale di tutto il repertorio pordenonesco e che giustamente hanno meritato il duro commento critico del di Maniago (5), ed una graziosa paletta per il convento dei Cappuccini di Udine eseguita nel 1636, con un angioletto rattappito che è la figura più infelice della pala. Che cosa ha fatto Pomponio Secante? Di lui conosciamo, ahimè, ancora meno. E la pala della parrocchiale di Perteole con i *Santi Tommaso, Andrea ed il Battista, con Maria, il Bimbo e la SS.ma Trinità* (6), pur essendo « amalteiana », specie nel Battista, è ben lontana e nettamente inferiore alla pala di Gradisca. E, lo confesso, non basta la vicinanza delle due opere per giustificarne la paternità. Ed allora? Allora altro non mi resta oltre la soddisfazione di aver presentato un'opera inedita, di assegnarla — almeno per ora — ad una ipotetica collaborazione dei due fratelli Secante, con prevalenza di Pomponio, che ritengo più aderente al fare del nonno Amalteo. Anche la già ricordata presenza nella decanale di Gradisca di una tela dell'Amalteo, inducono a pensare ad una successiva venuta di Pomponio Secante in Gradisca, il più fedele continuatore della tradizione pittorica friulana e pordenonesca in un territorio lungamente conteso fra Venezia e l'Austria.

#### NOTE

(1) Pomponio Secante è nato verso il 1570 ed è morto nel 1637, appartenne alla dinastia pittorica dei Secanti, il cui capostipite Sebastiano Segatto o Secanto pare fosse nativo di Porcia. Da lui discendono due figli: Sebastiano il Vecchio circa 1533-1581 che sposa Virginia Amalteo, figlia di Pomponio, e Giacomo detto « il Trombon » 1543-1585 circa che cominciò a dipingere a cinquant'anni suonati. Sebastiano il Vecchio ebbe due figli: Pomponio (1570-1637) e Secante (1571-1622). V'è pure un Sebastiano Secanti detto « il Giovane », figlio di Giacomo detto « il Trombon » (1592).

(2) La scarsa letteratura si limita a poche righe e pochissimi registi riportati dal di Maniago, *op. cit. ad voces*; dallo Joppi, nel *Contributo IV op. cit.*; dal Cavalselle: ms. presso la Bibl. com. di Udine 1876 *ad voces* e dal Querini (V. QUERINI, *Pomponio Amalteo ecc., op. cit.*, pag. 55).

(3) Su Secante Secanti vedi il Rizzi (A. RIZZI, *Profilo su Secante Secanti*, in « Sot la nape », sett.-dic. nn. 3-4, pagg. 11-18) che ne ha scritto un diligente profilo, ove fra l'altro scrive che l'artista « riflette fedelmente questa temperie culturale » (pag. 18), e se è rimasto un pittore modesto è colpa di Venezia la quale « stava

vivendo allora una delle stagioni più oscure e critiche della sua storia figurativa » (*ibid.*), all'opposto di quanto è successo a quanti accorsero a Venezia con « quella stessa sete che spinse il Fetti, il Liss e lo Strozzi verso Venezia, la città dei loro sogni » (A. RIZZI, *Antonio Carneio, op. cit.*, pag. 23). E' colpa di Secante se non si è voluto dissetare a Venezia od è colpa del Rizzi se si contraddice?

(4) M. MIRABELLA-ROBERTI, *Introduzione*, scritta per il catalogo della « Mostra delle opere d'arte e del tesoro dell'Arcidiocesi di Gorizia », Gorizia, Tip. Sociale, 1953, pag. 13.

(5) F. DI MANIAGO, *op. cit.*, pag. 106, ove tra l'altro dice: « I Secanti ebbero la rara sorte, che si pensasse d'abbellire le sale d'udienza del castello, e la rarissima d'esservi eletti, e d'avere la maggior parte. Ma furon costoro schiacciati da tanto peso, e le lor tele ad altro non servirono, che a coprire il vano delle pareti ». Tali quadroni oggidì sono conservati nei « depositi » del Museo udinese.

(6) Ricordata dallo Joppi (V. JOPPI, *op. cit.*, p. IV, 1894, pag. 36) e da altri autori locali.

## GASPARO NARVESA

Di Gasparo Narvesa (1), pittore pordenonese, anzi inizialmente pordenonesco presento quattro opere inedite e sicuramente sue ed un modesto e deperito nucleo di affreschi che crederei di attribuirgli. Le prime quattro opere sono abbastanza importanti, anche se di maggiore o di minore impegno: in esse è agevole riconoscere non solo la diversità della condotta, ma anche la mutabilità ed incostanza nell'artista, che, a volte, impagina opere egregie e gustose, ed a volte ne imbastisce di raffazzonate, usufruendo del suo repertorio di bottega.

La smagliante paletta conservata nella chiesa di S. Maria dei Battuti in Valeriano, è una delle più belle del pittore. Rappresenta

31. - Gasparo Narvesa, « SS.ma Trinità, il Battista, Maria ed i Santi Severo e Valeriano », olio su tela, pala d'altare nella chiesa di S. Maria dei Battuti in Valeriano.

(Foto Antonini-Gabelli)





32. - Gasparo Narvesa, « Santi Silvestro e Rocco, Bernardino e Floriano con Maria e il Bimbo », olio su tela, paletta d'altare nel chiesuolo di S. Floriano in Montereale Valcellina.  
(Foto Antonini-Gabelli)

la Santissima Trinità, il Battista, Maria ed i Santi Sevèro e Valeriano (fig. 31). Paletta piacevolissima, direi quasi trasparente, tant'è la lievità delle tinte e la scorrevolezza di tocco e di impostazione. Anche se « ripete » di sana pianta il gruppo della *Trinità* che abbiamo visto a Cordenòns (2), col Padre Eterno disinvoltamente librato a mezz'aria e scendente quasi « in picchiata » e con Gesù Crocifisso, posto diagonalmente ed incombente sulle figure sottostanti che rimangono attonite al miracolo della celeste apparizione ed al miracolo di equilibrio. La scena si svolge all'afia aperta in un paesaggio terso con toni grigiastri secchi, anche se il gruppo delle figure di Maria, e del Battista (quest'ultimo di pretto sapore « palmesco ») sembra, più che sollevato dalle grigiastre ed opache nuvole, ad esse sovrapposto quasi frutto di improvvisati e non sempre felici *collages*. Ma tutti questi difetti, non oscurano la piacevolezza dell'opera, anzi rivelano un artista dotato di una personalissima concezione pittorica e di una tavolozza imperniata

sui rossi violacei, sui verdi-azzurri e sui rosati che vanno dissolvendosi in sfumature grigio-perlacee in un cielo piatto e senza atmosfera. L'opera però è impeccabilmente toccante e vi si vede un particolare impegno dell'artista, perchè essa ha un carattere quasi votivo in quanto che ricorda il riacquisto — sia pure parziale — della vista di una sua figliola, la cui immagine è posta ai piedi di S. Sevèro in atto di tenere fra le mani un cartiglio ove è ricordato il felice avvenimento. E mi piace riportarne qui il testo integrale:

PERDUTO HAVEA DE GLI OCCHI  
AMBO' L'SPLENDORE  
E ORANDO A S. SEVERO CON

BUON ZELO  
LA LUCE AL DESTRO EI M'IM-  
PETRO' DAL CIELO.  
IO SON VICENZA FIGLIA  
DEL PITTORE (3).

La seconda pala conservata — per modo di dire — nel diroccato chiesuolo di S. Floriano posto ad un bivio della periferia di Montereale Valcellina, anche se in precarie condizioni, è indubbiamente più originale ed interessante dell'opera precedente. Raffigura i *Santi Silvestro e Rocco, Bernardino e Floriano con Maria ed il Bimbo* (fig. 32).

Una rosea Maria, posta in alto della pala sulle solite nuvolette piatte e grigiastre, sogguarda i Santi Silvestro papa e Rocco, posti a sinistra del quadro, ed i Santi Bernardino e Floriano, collocati nel lato opposto. Non si tratta più delle figure convenzionali e di « repertorio » troppo spesso ripetute da Gasparo, ma di altre ben diverse e molto più sciolte e spontanee e dall'andamento solenne ma non impacciato. Anche lo stucchevole S. Floriano con il pizzo ed i mustacci alla « brava », con la sua corazza ed i suoi « manzetti » addomesticati che appare in quasi tutte le opere del Narvesa, in questa tela assume, con la torsione, della figura, un aspetto nuovo. Del pari nuove sono le immagini dell'ascetico S. Bernardino e di S. Rocco che porta sul cappellaccio alcune spighe di frumento. Anche in queste immagini, viste ora di profilo ed ora in tralice, vi è qualcosa di nuovo e che esula dal repertorio narvesiano. Gli angioletti però sono i soliti: come solito è il latteo paesaggio che par quasi eseguito a tempera od a pastello, tant'è la lievità di esso. Trattasi indubbiamente di un'opera della maturità dell'artista e che direi eseguita verso il 1612, e ciò senza tener bāda alla data posta su taluni scadenti affreschi (e non tutti suoi) che si trovano sulle pareti del chiesuolo in parola. Ma prima di parlare di essi, ricordo anche la predella addossata alla mensa e che crederei eseguita dallo stesso artista (fig. 33).

Al centro di un contorno a grottesche con putti e spirali di ghirlande è dipinto un tondo ove è raffigurata Maria, sopra il consueto appoggio di piatte e grigie nuvole con ai piedi S. Rocco e S. Niccolò (?). Anche questa forma di composizione a formato ridotto è caratteristica di Gasparo (4) e per quanto grossolanamente restaurata, mantiene l'impronta inconfondibile del nostro artista.

Uno sguardo agli affreschi delle pareti del chiesuolo. Vi sono raffigurati, a sinistra S. Antonio abate, S. Fortunato e S. Francesco; a destra S. Sebastiano (che porta appunto nella dedica votiva la data 1612), S. Valentino e S. Gio. Battista. Sono opere scandentissime, mal conservate, ossidate, mancanti di colore e ritoccate da un volgare imbianchino. Premetto che il Narvesa non è stato un pittore da affresco di una certa levatura e, forse non pratico della tecnica idonea, ha adoperato colori che non si sono impastati con la malta fresca, per cui poco di essi è rimasto. Ma la impostazione solenne delle figure, la presenza dei gialli-nasturzio propri della tavolozza pordenonesca, la piccolezza delle teste in confronto dei corpi, la linearità dei panneggi e la impostazione delle figure fanno pensare al Narvesa. Ma, lo ammetto subito per evitare equivoci, non



33. - Gasparo Narvesa, Predella dell'altare del chiesuolo di S. Floriano in Montereale Valcellina.  
(Foto Antonini-Gabelli)

tutte le immagini sono da attribuirsi a questo pittore. Scarterei quelle di S. Francesco, del Battista e di S. Sebastiano, troppo paesane, sbilenche e veramente brutte e riterrei, al caso, di Gasparo quelle di S. Antonio abate, di S. Fortunato e di S. Valentino, indubbiamente migliori delle altre e di ben altra pasta. Onestamente però devo confessare al lettore che ho presentato queste opere a titolo di « saggio » in un modesto saggio, per il semplice fatto che ho serii dubbi sulla presunta attività di frescante del Narvesa e siccome non amo mettere troppa polvere nelle mie modeste cartucce per non sparar troppo forte nelle attribuzioni, non me ne dorrò se per la poca polvere usata, avrò fatto cilecca. Ben altri grossi calibri (o presunti tali) sono incorsi in più grossolani errori di balistica.

Ed eccoci alla quarta opera del Narvesa: trattasi della pala collocata sul primo altare a destra entrando nella parrocchiale di S. Lucia di Prata di Pordenone. Vi è raffigurato S. Carlo Borromeo fra S. Antonio abate e S. Floriano (fig. 34). Risulta ordinata nel 1630 (5). E' una delle più stanche e mediocri di Gasparo. Su di un



34. - Gasparo Narvesa, « S. Carlo Borromeo fra S. Antonio abate e S. Floriano », olio su tela, pala d'altare nella chiesa di S. Lucia in Prata di Pordenone.  
(Foto Antonini-Gabelli)

pedestallo è posto S. Carlo Borromeo, da poco assunto alla gloria degli altari. Il caratteristico cappello a tre punte è inconfondibile e la figura del santo senza alcuna vibrazione è quasi oleografica. Altrettanto dicasi per le altre immagini: dallo strabico S. Antonio abate, con ai piedi il fido maialino ed il rubizzo e spavaldo S. Floriano con i suoi ammaestrati « manzetti » ai piedi. Il formulario è il solito, i colori sono scalbi e ruginosi, i chiaroscuri quasi inesistenti. Tutto si riduce quindi ad una presentazione di protettori di animali da macello per null'affatto irriverente, anzi congeniale alla economia agricola di Prata ancor oggi nota nella zona per la prelibatezza dei suoi « carnagi » e per la dovizia dei « pescagi » di trote e di lamprede che rendono ricercate le acque del Meduna e del Sentiron.

Con queste opere il Narvesa non si presenta con un volto nuovo: però ci fa meglio conoscere e valutare la discontinuità della sua produzione. Di « pordenonesco » vi è rimasto ben poco, come vi è ben poco di friulano e di veneziano. Vi vedrei semmai, nel suo secentismo provinciale, orientamenti bassaneschi e tintoretteschi, ma più che altro palmeschi, in ispecie in quelle figure librate a mezz'aria, ma comunque trattate con vigoria ed impostazione originali.

Sua colpa è stata quella di essersi troppo spesso ripetuto e di aver abusato della sua pratica, ovvero della sua « maniera » in modo forse un po' sfacciato, anche se si salva, con l'astuzia propria del pittore consumato per merito della sua tavolozza spesso, piacente e scorrevole.

#### NOTE

(1) Nato presumibilmente a Pordenone nel 1558 da famiglia forse originariamente trevigiana. Nel 1574 ottiene dalla Magnifica Comunità di Pordenone una « borsa di studio » di otto ducati all'anno « acciocchè per povertà non interrompi sì nobile disegno » (vedi delibera del 1° ottobre 1574). Muore a Spilimbergo, ove si era stabilito, nel 1639. Una superata tradizione vuole che studiasse nella bottega del Tiziano, ma non se ne ha conferma.

(2) V. QUERINI, *La Chiesa di S. Maria Maggiore di Cordenons*, « Numero Unico » per il XL congresso della Soc. Filologica Friulana tenutosi in Cordenons il 14-15 settembre 1963, pag. 132.

(3) Il Narvesa ebbe numerosa prole. In un alberetto genealogico apparso sul n. 11 della rivista « Il Noncello » nel 1958 fra i dodici figli di Gasparo non è ricordata Vincenza. In atti di battesimo del 18-10-1588 è menzionata una Camilla-Vicenza, e dell'ultimo Dicembre 1589, Pacilla-Vicenza: per entrambe è stato padrino il poeta spilimberghese G. Domenico Cancianini. Dimensioni della pala: m. 2,40 × 1,30.

(4) Cfr. la pala con *Maria e il Bimbo fra S. Domenico e S. Caterina con attorno i Misteri del Rosario*, nell'arcipretale di Aviano ed il fregio con i *Misteri del Rosario* che contornano la pala della *Presentazione di Gesù al Tempio* dipinta da Giovanni Martini, esistente nel Duomo di Spilimbergo.

(5) Nell'archivio parrocchiale di S. Lucia di Prata di Pordenone vi è la nota: « Anno 1630. Il parroco don Gio. Batta Marta fa dipingere in quest'anno la tela di S. Carlo Borromeo. Il nostro novello Santo ha ai lati S. Antonio Abate e S. Floriano ».

Sulla copertina di un libro ai piedi di S. Antonio leggesi: « *Ex voto plebani Io: Baptae Martae. A. MDCXXX* ». Dimensioni della tela: altezza m. 2,40, larghezza m. 1,30.

## IL PADOVANINO

Dopo aver esaminato le opere più o meno valide dell'ormai stracco pordenonismo e prima di entrare nell'argomento di punta costituito dal duo Carneo-Bombelli, una ventata di « venezianismo » in Friuli non farà male anche perchè ritengo che essa schiarirà mente ed occhi dalle fumose concezioni patriotarde, sul preteso dilungarsi dell'arte friulana, fino al Carneo, considerato — come vedremo — con Gianfrancesco da Tolmezzo ed il Pordenone uno della triade della pittura friulana. Ma di questo parlerò a suo tempo. Il « venezianismo » ha lasciato in Friuli occidentale un'opera macchinosa della quale ho solo brutte fotografie che evito di pubblicare. Si tratta dei grandi teloni, posti ai lati del presbiterio della arcipretale di S. Giorgio di Porcia, e collocati talmente in alto da rendere impossibile un chiaro rilievo fotografico. Molto probabilmente si tratta di portelle di un organo andato poi distrutto. Nelle due prime ante è raffigurata l'*Annunciazione a Maria Vergine*. L'Angelo divino scende dal cielo come un turbine: ad ali spiegate e con una torsione del busto di grande maestria. I lembi del manto roteano attorno alla figura con un fare vorticoso. Dall'alto il Padre Eterno assiste con gesto paterno alla mistica apparizione. Nell'altra parte è raffigurata Maria, già presaga del suo divino e doloroso destino. Nelle altre ante (probabilmente le portelle interne) sono raffigurati rispettivamente

35. - Alessandro Varotari, « Distribuzione delle acque ed i Santi Martiri concordiesi », olio su tela, pala d'altare nella cattedrale di Concordia.

(Foto Pascolto)



*S. Giorgio a cavallo* (patrono della parrocchia) con in fondo una visione di Porcia di quel tempo, e la *Conversione di S. Paolo*. Macchinose invenzioni con cavalli scalpitanti ed impennati fra corrusco di corazze, di guerrieri, sotto cieli tempestosi. Nel comparto del *S. Giorgio* vi sono le iniziali e la data: J. F. 1674. La composizione prettamente veneta delle opere mi ha fatto pensare al Forabosco (1) oltre che per la sigla e la data, anche per la pastosità dei colori e per quella punta di fiamminghismo e di spagnolesco evidenti nelle opere del predetto pittore. Ma con molta probabilità trattasi di un altro pittore « entrato in orbita » come tanti altri, nella scuola veneziana assimilandone non solo l'alto significato e l'ammaestramento, ma la tavolozza, la composizione, e la grandiosità: un misto di cultura classica e di formule barocche, caratteristico quel monumento storico delle arti figurative.

Del Padovanino (2) che ha lasciato tante sue opere nel Friuli, presento tre tele, in parte note o citate da autori grandi e piccini, ed in parte inedite.

Per prima presento la paletta, a dir il vero assai modesta, che raffigura la *Distribuzione delle acque ed i Santi Martiri concordiesi* (fig. 35) conservata nella cattedrale di Concordia e con molta probabilità tagliata per collocarla sotto l'arco goticizzante della cappella a sinistra della chiesa. Un gruppo di madri accostano i figli alla fonte per prelevare l'acqua lustrale. Interessante il pannello di alcune di esse: meno belli i bimbi posti in primo piano. In un'atmosfera fumosa si intravede nel fondo un gruppo di aguzzini intenti a decapitare ed appendere alle corde i Martiri concordiesi. L'opera eseguita attorno al 1625 merita attenzione solo perchè alcuni autori ritengono che da questa e dalla molto più bella *Annunciazione* di Gregorio Lazzarini, pure collocata nel primo altare a sinistra, il Carneo abbia appreso i primi e rudimentali insegnamenti artistici (3). La tela meriterebbe una più degna collocazione ed un saggio pulimento perchè attualmente è poco leggibile e le smaglianti pennellate del Padovanino sono solo dei labili ricordi.

Di ben altra levatura è la bella sacra conversazione conservata nelle raccolte comunali di Pordenone e rappresentante *Maria col Bimbo fra S. Marco e la Giustizia* (fig. 36) (4). Trattasi di una tela di notevoli dimensioni (5) ed è abbastanza nota specie fuori Pordenone. L'opera non solo è datata e firmata: ALEXANDRI VAROTARII PATAVINI - 1626, ma è altresì documentata. Nell'archivio comunale esistono le « parti prese » dal Magnifico Consiglio per una commissione di una pala ad un pittore di « chiara fama » da collocarsi, com'era stato stabilito, nella sala consiliare sopra la « lozza ». La scelta cadde sul Padovanino e con ulteriore delibera fu « presa parte » per il pagamento al pittore di « ducati settanta da lire 6.4 per ducato conforme all'accordo ». L'equilibrio ancora cinquecentesco dell'opera risente senza dubbio le influenze tizianesche e bassanesche. Ciò nonostante ogni accademismo e manierismo cadono di fronte all'opulenza e vistosità dei manti di Maria e della Giustizia, quest'ultima addobbata in un ricco broccato giallo-oro, dai vividi riflessi. Più meditata è la figura dell'evangelista Marco, patrono e protettore della città. Questa « pulitissima » tela, appunto per le sue preziosità compo-



36. - Alessandro Varotari, « Maria col Bimbo fra S. Marco e la Giustizia », olio su tela, nelle Raccolte comunali di Pordenone. (Foto Monti)

sitive e pittoriche è ricordata e dagli autori locali e nei testi di grande divulgazione. Per amore del natio loco, invece di riportare in nota il testo del Venturi (6) che la ha ricordata nella sua opera monumentale, trascivo in parte le sue parole: « Poco posteriore è la *Madonna fra la Giustizia e S. Marco* del 1626 nel Municipio di Pordenone, una delle più sontuose pitture dell'A. che vi sfoga il suo amore per le superfici preziose e per la sericità dei colori, perseguendo un effetto cromatico sottile per calcolo compositivo ecc. ». Nulla più da aggiungere e da obiettare su questo giudizio ancora valido.

37. - Alessandro Varotari, « Maria col Bimbo fra il Battista e S. Daniele », olio su tela, pala d'altare maggiore nella chiesa di Settimo di Cinto Caomaggiore.

(Foto Antonini-Gabelli)

Per la terza opera, del tutto inedita e mai fotografata, la presentazione non è difficile e credo del tutto pacifica anche l'attribuzione, tant'essa è attinente alla tela di Pordenone. Si tratta di una luminosissima paletta rappresentante *Maria col Bimbo fra il Battista e S. Daniele* (fig. 37) conservata in una chiesa nei pressi di Portogruaro, e precisamente a Settimo. Per quanto abbia subito recenti e malaccorti restauri e sia stata troppo verniciata, essa appare di una vivacità di tinte e di impostazione da considerarla del miglior periodo del Padovanino. Il ritmo scandito e quasi ripetuto delle formule tizianesche, alle quali il Varotari rimase quasi sostanzialmente attaccato è pressoché immutato e simile ad altre note composizioni dell'artista: i rossi accesi e gli azzurri intensi dei manti magistralmente composti sulle figure, fanno pure parte del repertorio padovanesco. Da notarsi la quasi identica somiglianza e positura della Madonna e l'identico ed ammanierato (per non dire addomesticato) leone ai piedi rispettivamente di S. Marco e di S. Daniele. Delizioso infine il putto posto ai piedi del basamento ove è assisa Maria in atto di trattenere l'agnellino del Battista, anch'esso ben modellato anche se ripreso da opere e dello stesso Varotari e del Tiziano. Gli evidenti accostamenti stilistici e pittorici di queste opere, mi permettono di affiancarle nel giudizio e di ritenerle eseguite quasi contemporaneamente. Si potranno muovere alcune censure sulla fredda compostezza del volto della Madonna — che forse dipendono da un mal riuscito restauro — ma sarei propenso a giudicare quest'opera forse migliore di quella della pinacoteca di Pordenone, se non altro per il movimento delle figure, e per la mancanza di quell'atmosfera di « ufficiale » freddezza che si sente nella tela di Pordenone.

In questo momento che è in corso una rivalutazione sull'attività e validità dell'operato del Padovanino credo che la illustrazione di que-



ste tre opere — ed in ispecie dell'ultima descritta — sarà di giovamento per chiarire la sua « posizione » nella pittura del Seicento.

#### NOTE

(1) Girolamo Forabosco, padovano (1604-05 - 1679) allievo del Padovanino, fu pittore eclettico che ha subito l'influsso dello Strozzi e del Mazzoni. Noto come ritrattista ha lasciato vaste tele a Venezia ed Malamocco *Il salvataggio miracoloso* che è considerato il suo capolavoro.

(2) Alessandro Varotari, detto « il Padovanino », nato a Padova nel 1588, morì a Venezia nel 1648. È uno dei più noti esponenti della pittura veneta del Seicento, ma rimasto attaccato alla grande tradizione della pittura del Rinascimento. La sua operosità è stata intensa e sue opere si trovano sparse nel Veneto e nel Friuli. Non sufficientemente rappresentato nella mostra della « Pittura del Seicento a Venezia » del 1959, ove erano esposte solo due opere certamente non fra le più importanti. Il Padovanino è meritevole di una maggior valutazione, perchè egli rappresenta e la continuazione del grande passato della pittura veneziana e l'incalzare delle nuove correnti coloristiche e compositive.

(3) A. RIZZI, *Antonio Carneio*, *op. cit.*, pagg. 9 e 19.

(4) La tela della Pinacoteca di Pordenone è ricordata da tutti gli autori e critici, dal di Maniago al Cavalcaselle, ecc. Il Candiani (V. CANDIANI, *Pordenone - Ricordi cronistorici*, Pordenone, Tip. Gatti, 1902, pag. 87) riporta le « delibere » della Magnifica Comunità di Pordenone e per la commissione di un quadro (1623) da collocarsi in sala del Consiglio, e del 1626, 18 luglio, per il pagamento al pittore Padoanino del prezzo convenuto « si ordina gli siano contati ducati 70 da 6.4, conforme l'accordo ».

(5) Dimensioni: m. 2.72 × 2.12.

(6) A. VENTURI, *Storia della pittura ecc.*, Vol. IX, parte VII, Milano, Hoepli, 1934, pag. 286 e segg., fig. 178.

#### ANTONIO CARNEO

Del Carneio (1) presento due opere del tutto inedite e delle quali la prima gli appartiene per le indubbie qualità pittoriche e per l'altrettanto certa autenticità. Rappresenta *Diogene ed Alessandro Magno* (fig. 38), soggetto ripetuto più volte dall'instancabile artista (2).

L'anziana figura del filosofo è posta, come in altre sue caratteristiche opere, in posizione « bislonga » cioè per tutta la lunghezza della tela (3). Vi è rappresentato seminudo, e solo ricoperto, all'altezza dei fianchi, da un rude sacco che gli fa da perizoma. Il genuino scorrere della tavolozza si concentra, con abilità cromatica, sulla bellissima testa, trattata con una abilità che rasenta il virtuosismo, frutto di una lunga pra-

tica. Alla fronte spaziosa incartapecorita e piena di profonde rughe, di un rosato carico, che diviene paonazzo alle guancie, incavate e dai riflessi terrei, al naso adunco e rubizzo, fa contrasto la ariosa e candida barba, non trattata pelo a pelo o come massa fioccosa, ma con una incorporeità di sfumato degna del più consumato impressionista e tale da far parere il volto come contornato da una tenue nube di candido fumo. Il resto del magrissimo corpo, tutto rugoso, dalle braccia scheletriche e rinsecchite, dal torace incavato e dal tipico colorito terreo-verdastro, è pure trattato con grande vigoria, anche se l'artista incorre in grossolani errori anatomici, per cui la figura risulta come deformata, specie nelle gambe che sono di una magrezza sconcertante, più da poliomielitico che da vecchio. Si direbbe che il pittore — che spesso ha insistito sul tema di « vecchie grinzose e cadenti » (4) — inteso a concentrare la composizione nelle belle e studiate feste e nel tronco, eseguendo il lavoro di getto e senza un abbozzo preparatorio, pur di contenere l'opera nella tela già predisposta sul « tellaro », sia stato costretto non solo a sacrificare, ma a rattroppire gli arti inferiori, pur di contenerli nel quadro, anche a costo di grottesche malformazioni, come è il caso delle dita dei piedi di un rosato scimmiesco. Le parti restanti del quadro rientrano nel repertorio di pratica: dalla giovane e curiosa figura del sovrano macedone, al paesaggio, trattati quasi in sordina ed alla lesta in quelle caratteristiche tonalità verde-acqua e verde-marcio.

A differenza di consimili opere del Carneio (5) nella tela in esame — se non altro per l'attento e studiato modellato della testa — si direbbe che il Carneio abbia raggiunto quella piena e corposa maturità di pensiero, e che tutti gli altri quadri consimili (ed in ispecie i bozzetti Dorta) altro non sieno che studi preparatori o varianti sulla stessa chiave.

La critica sul Carneio — come vedremo più avanti, e, specie nelle note — è vasta e discorda: chi lo vede genio autonomo, sbocciato come

38. - Antonio Carneio, « Diogene e Alessandro Magno », olio su tela di proprietà privata.



per partenogenesi nelle paludi concordiesi o « fecondato artificialmente » dal proliferante seme della pittura friulana, e chi lo vede come un avido ed instancabile assimilatore di tutte le scuole e di tutti i pittori del Seicento, non solo veneto, ma bolognese e romano. Che sia stato, ad onta del suo continuo permanere non solo in Udine, ma — per più di un ventennio — ai servizi della stessa famiglia che gli ha dato da lavorare e lo ha onestamente retribuito, un immediato ed abile eclettico che si è servito delle altrui esperienze, è un fatto assodato. Che abbia influito sul suo estro pittorico più il Fetti o più lo Strozzi, non ha importanza. Ha importanza solo il fatto che — specie in opere di questo genere — egli si è avvicinato al fare del Ribera (6), più che altro sospinto da quella pungente ricerca di fare qualcosa di nuovo, qualcosa di « eccitante », qualcosa di « moderno » per stuzzicare la modestamente colta clientela dei feudatari e dei mercanti udinesi. Dirò di più: i Caiselli, trovatisi sotto mano un pittore dotatissimo e versatile, al fine di arricchire la loro quadreria da nuovi-ricchi a buon mercato, incitavano il pittore a dipingere ora sul fare del Veronese, ora alla maniera dello Strozzi, ora di Luca Giordano, ora del Rubens, al fine di avere una pinacoteca ricca e variata (7).

Da ciò consegue la decantata versatilità dell'artista, che però è indubbiamente dotato di risorse pittoriche, abbastanza originali, e ricche di paesana sincerità. Altro non ci si poteva aspettare da un pittore che si è accontentato di vivere per oltre venti anni (virtualmente per quasi tutta la durata della sua carriera pittorica) nella « temperie » — come direbbe la novella critica udinese — di casa Caiselli.

All'ultimo periodo della sua vita sono da riferirsi talune operette di carattere rusticano e che la prevalente critica dà per sue. Per quanto si possa anche credere che il pittore ormai malato e stanco di far quadri allegorici a getto continuo abbia mutato sostanzialmente stile, francamente stento a riconoscere in esse la mano del Carneo: son difatti più bozzetti che opere compiute, ed i colori usati sono scadenti, inariditi e screpolati, e, come notato dal Raggianti, desunti da stampe del Bloemaert (8). E non è detto che essi sieno provenienti dal « fondo Caiselli »; difatti nel diligente elenco si parla di essi in modo del tutto generico ed indeterminato. E non è detto poi che tutte le opere che esistevano in palazzo Caiselli e nelle loro case di campagna, solo perchè « alloggiate » in queste dimore, dovessero essere del Carneo (9).

Ma per ritornare al *Diogene ed Alessandro Magno* dirò che, data la sicura autografia dell'opera, ritengo del tutto superfluo un più approfondito giudizio, anche perchè esso appartiene ad una famiglia che era imparentata con i Montereale-Mantica, quest'ultima a sua volta imparentata con i Caiselli — i grandi mecenati del Carneo — e precisamente con Leonardo Caiselli, che sposò una Augusta Mantica *qm.* Carlo. Aggiungo infine che fra l'elenco delle opere approntate dal Carneo per i Caiselli, figurano ben tre quadri con lo stesso episodio e può darsi che la provenienza sia da ricercarsi fra queste. Ma tutte queste deduzioni e ricerche hanno scarsa importanza di fronte alla genuinità dell'opera che la assegnerai al periodo dal 1667 al 1676: il più valido dell'artista veneto-friulano (10).

La seconda opera che presento, con una certa riserva e perplessità, perchè priva di documentazione e anche a causa del pessimo restauro eseguito alcuni anni fa da un pittore locale, è la paletta posta sull'altare a sinistra nella parrocchiale di Castions di Zoppola (11).

Rappresenta: *Il Battista fra i Santi Girolamo ed Antonio, un devoto e la SS.ma Trinità* (fig. 39). E' una tela di modeste misure, ma le figure vi sono contenute con così sapiente impostazione a fase ascensionale da far apparire il quadro più grande della realtà. Avanti ad un paesaggio aperto alle lontane vette delle Prealpi, con, a destra una magistrale veduta di rovine (cfr. la pala di Besnate) si nota, in alto il gruppo della Trinità, trattato alla svelta con rapidi tocchi chiaroscurali dalle tinte rosate e morbide e posto su un grappoletto di nuvole arrossate dal tramonto (gruppo che preluderà il Grassi). In mezzo alla tela, posto quasi di sbieco in una ricercatissima e solida impostazione, vi è il Battista sostenente l'agnellino: a sinistra il muscoloso ed abbronzatissimo torso di S. Girolamo, dalla caratteristica testa calva ed il volto incorniciato da barba e baffi biancastri. Anche in questo caso la torsione della figura del santo, visto di spalle, ha un fare quasi ricercato. Più ammanierato è invece S. Antonio, posto a sinistra e sostenente sulle ginocchia il Bimbo. Sull'angolo a sinistra in basso il volto giovinetto dell'offerente, dal bianco solino inamidato. Questa sommaria descrizione della paletta e della quale pubblico una fotografia non del tutto riuscita, perchè il quadro, « obliterato » come direbbe la odierna critica udinese, da troppi interventi di restauro e da troppe e spesse mani di vernice fa « specchio ». Da qui le mie riserve nell'ascriverla, come tento, al Carneo.

Che si tratti di un'opera del Seicento è fuori dubbio: che sia stata eseguita da un pittore che sente ancora i tardi insegnamenti del Rinascimento veneziano è pure, un fatto accettabile: quello che mi conforta nel presentarla e riferirla al Carneo è il pensiero del Pallucchini (vedi nota 1) che ravvede nella prima opera del Carneo del 1667 « una pretta derivazione dal Padovanino ». Anche il Rizzi è costretto ad ammettere che il Carneo (12) ha imparato a dipingere solo... guardando alcune opere del Padovanino esistenti a Concordia ed « a ristorarsi » lungamente alle sorgenti artistiche locali.

E' agevole riconoscere nella paletta di Castions di Zoppola una chiara impostazione padovaninesca. Difatti questo pittore (vedi pag. 56 e segg. di questo articolo) rimase sempre legato agli insegnamenti tizianeschi e cinquecenteschi e tali legami sono più che evidenti in tutta la composizione. Se le ipotesi formulate dal Pallucchini sono valide, specie per la formazione di Antonio, non vedo perchè non si possa collocare a quel periodo anche quest'opera. Ero tentato di chiamarla *Sacra conversazione*, ma dato che i santi che sono qui di scena, nulla si comunicano fra di loro, mi astengo dal farlo. Difatti ciascuno posa per conto proprio in caratteristici e convenzionali atteggiamenti: appunto tale mancanza di comunicativa mi inducono a ritenere che si tratti dell'opera di un allievo che ha raffazzonato una composizione prendendo a prestito immagini dell'altrui repertorio, per comporre questo mosaico — che bisogna ammetterlo — ha dell'imparaticcio.

Ed ora esaminiamo i vari tasselli di questo mosaico:

39. - Antonio Carneio, « Il Battista fra i Santi Girolamo e Antonio e un devoto, e la SS.ma Trinità », paletta d'altare nella chiesa parrocchiale di Castions di Zoppola.

(Foto Ciol)

Il S. Gerolamo è indubbiamente veneto: però il Carneio ha ripreso e ripetuto l'immagine dell'erculeo e sanguigno modello in altre sue composizioni non solo nella medesima positura vista così di tre quarti o di schiena; ma con lo stesso colore rosso-mattone, figure coteste che sono nel repertorio del Tiziano e del Veronese (13), per cui credo di poter sostenere la sua paternità. S. Antonio è poi ripreso tale e quale nella medesima positura, col medesimo volto, col medesimo taglio dell'occhio, col medesimo vispo Bimbo e perfino con le identiche pieghe del pannolino di sotto al Bimbo, dalla nota paletta con *S. Gottardo e S. Antonio col Bambino Gesù* già in palazzo Caiselli (14) ed ora a Roma presso un collezionista privato considerata sua dalla prevalente critica, ed esposta a Roma nel 1956 alla « Mostra del Seicento europeo ». Proprio l'identità dell'immagine, sia pure banalissima di questo santo, mi ha fatto di primo acchito pensare al Carneio. Il contorcimento del corpo del Battista è pure caratteristico nel Carneio: indubbiamente è la figura più interessante del gruppo, che Antonio ha ripreso quasi del tutto dai numerosi Battista del Veronese nel quale il Rizzi deve riconoscere i profondi legami col Carneio quando egli « postula un sussidio formale veneziano » (15) ed arriva ad ammettere che anche prima « una debole punta di veronesismo c'era già nel linguaggio di Antonio » (16). Sul ritrattino del devoto, poche parole: innanzi tutto è quello che ha subito i più pesanti restauri e la fisionomia ne è uscita angolosa dura e priva di espressione, poi perchè è talmente indifferente ed estraneo al gruppo dei santi e guarda verso lo spettatore, come quei numerosi personaggi che affollano quelle grandi tele o « macchine » delle rappresentazioni delle *Madonne coi Luogotenenti veneti e coi deputati friulani*, che adornavano le sale di udienza dei Luogotenenti nel castello di Udine: anch'essi talmente indifferenti all'omaggio del Luogotenente alla Vergine e guardano lo spettatore come in talune foto-ricordo di gruppi scolastici o di adunate di sessantenni e che fanno tanto dagherrotipo.



Tutti i pregi e tutti i difetti del Carneo (e, intendiamoci bene, di altri pittori della sua levatura) sono presenti nella pala di Castions. Non è con questo che io voglia o possa sostenere la paternità: Dio ne guardi! Non ho né la competenza né l'autorità per farlo. Mio compito è solo quello di segnalare, in questo momento di particolare interesse che si sta rivedendo le bucce al Carneo, una tela che forse potrebbe essere sua: e se lo fosse, potrebbe essere se non la prima, una delle prime eseguite dal pittore concordiese in Friuli.

Ed allora cominciano i guai, perchè va all'aria tutto quel castello falso patriottardo imbottito di friulanesimo integrale ed oltranzista che ha fatto spremere le meningi e consumare tanta energia e tanto inchiostro al Rizzi, che pugnacemente ha sostenuto che il Carneo nulla ha appreso e non è mai stato a Venezia. Vi è andato solo quando lo ha ordinato il Rizzi continuando ad esprimersi, sia pure con accenti diversi, ma sempre *par furlan* sentendosi anche moralmente obbligato a continuare la grande tradizione pittorica di Gianfrancesco da Tolmezzo, di Giovanni Antonio Pordenone e di Pomponio Amalteo e di tutta la scuola pordenonesca. Ma per quanto la novella critica udinese abbia « un ristretto angolo di visuale » non credo che sarà tanto miope da non vedere che di « *friulano* » in quest'opera non vi è nulla: né composizione, né colore, né atmosfera: neppure l'epidermide.

... Ma del Carneo giovane invece c'è tanta composizione, tanto colore, tanta atmosfera e tanta epidermide... da far rabbrivire! Se così fosse, nulla ha appreso il Carneo dalla pittura friulana e « tolmezzina » e la prova clamorosa la abbiamo proprio in questa chiesa, nei cui altari sono conservate altre significative opere di pittori friulani: anzi pordenoneschi: una è dell'Amalteo: *Maria in trono col Bimbo fra i Santi Rocco e Sebastiano* (fig. 40) firmata (17) e l'altra è del suo conterraneo e contemporaneo Giuseppe Moretto e rap-



40. - Pomponio Amalteo, « Maria in trono col Bimbo fra i Santi Rocco e Sebastiano », pala d'altare nella chiesa parrocchiale di Castions di Zoppola. (Foto Paschetto)

presenta la *Discesa dello Spirito Santo* (18): a suo tempo ve n'era una terza di pittori pordenoneschi e cioè la pala dell'altar maggiore dipinta dai fratelli Francesco e Pietro Floreani, nel 1644, ora scomparsa (19). Orbene se il Carneo nella sua giovinezza e fino a trent'anni suonati, non è mai stato a Venezia, perchè il Rizzi non vuole, od ha appreso a dipingere girando per barene, velme o golene in cerca di *bisati* là dove il Lemene s'impigra fra Concordia e la foce, oppure andando per chiese in cerca di lavoro: in questo caso avrà visto le opere di questi modesti galantuomini ed avrebbe logicamente imparato a dipingere come essi, appunto perchè privo di istruzione e di mezzi per recarsi a Venezia: avrebbe cioè dipinto alla « furlana » come i pordenoneschi, come l'Amalteo, come i Secanti, come i Floreani, come il Moretto in una parola come tutti i pittori che ho volutamente illustrato finora. Se ha avuto accenti diversi ed originali e se ha perseguito una tecnica pittorica opposta e così diversa dai « furlani », è perchè la sua primaria educazione è stata non solo veneta, ma veneziana al cento per cento.

So che questo è un problema scottante, e sono persuaso che la novella critica udinese respingerà con sdegno la tela di Castions dal corpus del Carneo: e fa anche presto dacchè essa non è firmata, non è documentata e, per di più « obliterata » da troppi restauri e ritocchi.

Ma io la presento lo stesso perchè, ad onta di tutto è una bella opera e che si può attribuirle al Carneo per la sua evidente « venezianità »: quella « venezianità » che è stata la base e la costante direttiva del Carneo, il quale ad onta dell'eclittismo allora trionfante, del manierismo all'apice delle sue maldestre esperienze, è rimasto un « isolato » ed onesto veneto-friulano.

#### NOTE

(1) Anche su Antonio Carneo vi è una ricca ed estesa letteratura storico-critico-biografica che tralascio di riportare per brevità, limitandomi a ricordare i vari testi ogni qualvolta occorrerà ricorrere ad essi per riferimenti e commenti critici. Sull'artista sono state pubblicate due opere essenziali e che riguardano tutta la sua attività. La prima è del Geiger (B. GEIGER, *Antonio Carneo*, II ed., Pordenone, Arti Grafiche, 1940. Ogni riferimento a tale pubblicazione riguarderà questa edizione). Opera di eccezionale importanza, perchè l'autore tratta non solo e per la prima volta in forma estesa e organica la complessa attività del pittore, ma anche perchè ha pubblicato una ricca ed inedita serie di opere e di documenti; specie sulla lunga attività del Carneo presso i conti Caiselli. L'opera del Geiger ha avuto vasta risonanza non solo nel mondo culturale, perchè ha favorito anche la rivalutazione critica e commerciale delle numerose tele del Carneo, già in casa Caiselli ed allora in via di dispersione sul mercato antiquario. L'esame critico del Geiger è ancora valido ed attuale: egli ha perfettamente inquadrato e la personalità dell'artista e l'ambiente ove si formò ed ove svolse quasi tutta la sua attività: ha esaminato gli apporti e le influenze degli altri pittori sulla sua formazione pittorica, compiendo una opera di risarcimento di grande umanità verso un pittore fino allora poco noto, quasi oscuro. Dall'autore della « rivelazione » Magnasco era da aspettarsi questo atto di giustizia e di generosità.

Per dare al lettore la « sensazione » della benemerita opera del Geiger, riporto,

quasi integralmente alcuni brani del suo magistrale commento critico: « C'è da pensare (scrive a pag. 17) che il Carneio in persona m'abbia aperto la porta del suo studio ingombro di tele, rimasto chiuso per oltre due secoli. Nessuno aveva bussato da anni a quella porta; nessuno aveva spinto lo sguardo nella polvere e nel mistero della sua diuturna fatica... Rare volte avviene che una così singolare figura, e di così evidente importanza nell'ambito dell'arte, venga in tal modo trascurata o passata sotto silenzio ». Dopo aver chiarito taluni difettosi ed inesatti dati anagrafici, il Geiger passa ad esaminare l'ambiente ove il Carneio nacque e si formò e prosegue (pag. 24): « L'altra leggenda della sedentarietà del Carneio, che non avrebbe mai abbandonato il Friuli, mi lascia pure, almeno per il periodo della sua giovinezza qualche dubbio. Intanto nasce a Concordia e muore a Portogruaro, entrambe cittadine nell'attuale provincia di Venezia, dove non si parla il friulano ma il veneziano, sebbene fossero fino alla caduta della Repubblica sotto la giurisdizione della Patria del Friuli: centri che distano in linea d'aria più da Udine che da Venezia, la quale ne costituisce anche il centro naturale d'attrazione. E dove mai, se non a Venezia, accademia d'arte e vera città capitale, poteva il Carneio attingere nozione esatta di quanto informava lo stile e la moda del suo tempo, e gli si manifestava attraverso le pitture d'un Liss, d'un Feti, d'uno Strozzi, suoi veri precursori nella pittura? Dove mai, se non a Venezia, poteva esser andato a scuola? » e prosegue (pag. 39 e segg.) « Chi vuol comprendere lo spirito di questo artista, sapere da chi provenga e dove vada, deve aver conoscenza della trasformazione in fatto di pittura che si operava a Venezia nella prima metà del Secolo XVII » e dopo aver con acuta perspicuità esaminato l'ambiente pittorico veneziano di quel tempo, e gli apporti dello Strozzi, del Liss, ecc. ed aver "restituito" al Carneio opere che critica, e tradizione ed ignoranza avevano erroneamente assegnato a cotesti pittori l'autore soggiunge (pag. 44): « Se questi sono i tratti principali che congiungono il Carneio al suo ambiente (e sono tratti ch'egli condivide con i coetanei e con gli immediati suoi predecessori) cercherò ora di rendere le sue caratteristiche personali, quelle che non attinge che in se stesso e per le quali diventa modello agli altri come lo Strozzi ed il Liss furono in parte modelli suoi: poichè è antico l'adagio che si è sempre figli di qualcuno; e che torna a proprio onore esser figli di un padre grande ». E nel concludere la sua appassionata disamina sull'attività del Carneio dice (pag. 52): « Con queste opere egli inizia un tempo nuovo, che col Piazzetta e col Tiepolo, nato qualche mese dopo la sua morte, congiunge una Venezia avvenire del Secolo XVIII ad una indimenticabile Venezia, già lontana, del grande Cinquecento ».

La seconda è del Rizzi (A. RIZZI, *Antonio Carneio*, Udine, Doretto, 1960) che ha tentato di superare il Geiger anche nel presentare una ventina di opere inedite che però — per una buona metà — non appartengono affatto al Carneio e che comunque per la povertà e pochezza di invenzione, invece di giovare al pittore, lo danneggiano. Già il Coletti nella sua dotta *Prefazione* all'opera del Rizzi ammette che « per tre o quattro si potrà avanzare qualche riserva » (pag. IX). Della stessa idea è stato il Pallucchini nella sua chiara recensione — che riporterò più sotto — che toglie tre o quattro opere presentate dal Rizzi come autografe del Carneio.

A mio avviso non sono del Carneio il N. 2 (Rizzi pag. 81) l'*Annunciazione* che è di un modesto pittore settecentesco veneto (anche il Rizzi la propone (pag. 20) con riserva); il N. 27 (Rizzi, pag. 85) l'*Incredulità di S. Tommaso*, ripudiata anche dal Pallucchini; i N.ri 56 *San Pietro* e 57 *San Paolo* (Rizzi, pag. 90) che non sono del Carneio, ma piuttosto di un pittore della cerchia del bellunese Flaminio Grappinelli; il N. 76 (Rizzi, pag. 93) *Salomone davanti all'idolo* che è di qualche stracco imitatore e che non corrisponde a quella ricordata nel testo del Geiger (*op. cit.*, pagg. 79 e 84) nemmeno nel titolo del soggetto; il brutto *Studio di testa* del N. 83 (Rizzi, pag. 94) scartato anche dal Pallucchini; il N. 102 (Rizzi, pag. 96) *San Leonardo*, scartato anche dal Pallucchini. Opera assai tarda (si veda la diligenza, ormai neoclassicηγgiante dei mattoni del muretto e delle assi di legno). Non si deve prendere per oro colato e riferire al Carneio tutto ciò che proviene da casa Caiselli. Scarterei anche il successivo N. 103 (Rizzi, pag. 97) *San Pietro* di provenienza dal mercato antiquario, ad onta di generiche attribuzioni del Geiger, del Fiocco e del Riccoboni; il N. 112 (Rizzi, pag. 98): *Ritratto di una contessa Valentinis*, pure di provenienza dal mercato antiquario e perchè è molto più avanti. Già il Rizzi (pag. 52) dice che « anticipa il modulo tipologico settecentesco, di cui precorre anche la formula tecnica ». Va bene che le donne anticipano e precorrono la moda... ma in questo ritratto da rife-

rirsi alla seconda decade del '700, l'anticipo è di quasi 30 anni, perchè il Carneo muore in Portogruaro il 1692. Scarterei infine tutti i disegni (anche il Rizzi dimostra una certa difficoltà e non poche incertezze nell'ammetterli (pag. 59) ed in ispecie il N. 136 (Rizzi, pagg. 60 e 102) *Testa di vecchio* che è un brutto disegno che non ha sostegno neppure per analogia con la *Testa di vecchio* (N. 105, Rizzi, pag. 97) esistente nei depositi del Museo di Udine e malamente attribuita al Carneo.

Ma veniamo alla prosa, anzi alla lirica, del Rizzi che costituisce la parte più interessante del suo lavoro. A pag. 11 dice: « Le ceneri variopinte per le tante influenze covavano dunque tizzoni incandescenti di legno locale: Antonio Carneo — dopo Gianfrancesco e dopo il Pordenone — riaccenderà la scoppiettante fiamma ». A prescindere dal fatto che non so come facciano le ceneri — che di solito hanno color *cenere* — ad essere « variopinte » è un fenomeno di combustione che mi è del tutto sconosciuto, non so che cosa c'entri Gianfrancesco da Tolmezzo col Carneo. Ma questo è un chiodo fisso del Rizzi e nessuno glielo caverà.

Dato che « la letteratura è muta sul conto di lui fino al trentesimo anno, quando fa la sua comparsa a Udine come pittore ufficiale dei Luogotenenti e inquilino alla Corte dei Conti Caiselli » (pag. 13) il Rizzi ne approfitta per divenire verboso e loquace e dissente dall'opinione del Geiger, del Pallucchini e dello stesso Coletti che nella *Prefazione* non si discosta dal Geiger nell'ammettere « un soggetto formativo del Carneo a Venezia, precedente al suo trasferimento in Udine » (L. COLLETTI, *Prefazione* al volume del Rizzi, pag. XI) e diviene velleitario e non vuole a tutti i costi che il Carneo prima di venire in Udine sia stato a Venezia. E così ricostruisce la sua vita: « Il 27 agosto 1667, dunque il Carneo... si stabilì nel capoluogo friulano. Veniva dalla provincia, ed era, come tutti i giovani (stava per compiere i trent'anni) spinto dall'ambizione, in cerca di pane e di lavoro ». Nello stesso anno data e firma la sua « opera prima » (così continuerò a chiamare sia nel testo che nelle note il famoso quadroncino rappresentante la *Sacra Famiglia venerata dal Luogotenente e dai Deputati*, che il Carneo firma o sigla e data in ben tre parti). « Il Geiger (continua il Rizzi a pag. 18) data l'opera, giustamente al 1667. Lo stesso Geiger vi vede una punta di *pittura compassata di stile prettamente veneziano* (meglio sarebbe stato dire al caso « veneto »), ciò che è coerente con la sua affermazione, peraltro non suffragata da documenti, che Antonio, prima di arrivare a Udine, sia stato educato a Venezia. Dissentiamo da tale giudizio: il friulanesimo di quest'opera è flagrante, evidentissimo: non si tratta che di una trascrizione, in chiave tardo-cinquecentesca di moduli pordenoniani o amalteiniani, fatta con spirito ritardatario ». Allora il Carneo è un pordenoniano ritardatario, che per non essere mai stato fuori dal territorio friulano e per non aver mai visto opere di altri pittori, copia dal Pordenone e dall'Amalteo, e solo da quelle opere che di essi esistono in Friuli.

Orbene io sostengo, e sono pronto a sostenerlo con fior di prove ed anche di sopralluoghi che in nessuna delle opere del Pordenone esistenti in Friuli vi siano anche lontane referenze con le figure della « opera prima » del Carneo: nè troviamo « corpi solidali e massicci, che entrano di prepotenza nella scena diagonalmente, o si chiudono in una ritmica circolare » (sic!). Le « prepotenze pittoriche » del Pordenone, perbacco, erano di tutta altra pasta e le dipingeva anche a vent'anni e non a trenta come... *timidamente* ha fatto il Carneo in quelle scialbe figure « in conversazione » sul lato destro della « opera prima ». E che cosa ci trova di pordenonesco in quel fazzolettone arrotolato sul capo di uno di essi e che il Rizzi pomposamente chiama « *il tipico turbante* ». I « turbanti » del Pordenone erano veri « turbanti » e non dei fazzoletti annodati.

Anche il Rizzi si accorge di essere andato oltre ai limiti del friulanesimo e riconosce nell'« opera prima » « accenti veronesiani e bassaneschi... passati attraverso varie, farraginose elaborazioni » (*ibid.*). Finalmente la parola giusta per questa macchinosa « opera prima »: *farraginosa elaborazione* di cose viste altrove, di cose viste a Venezia, perchè nel quadro incriminato di « friulano » v'è solo il castello ed i Deputati: tutto il resto — compreso il Luogotenente che commise il quadro al maturotto (a 30 anni si è pittori consumati, eccezion fatta per quel pittore friulano Giacomo Secante detto « il Trombon » che comincia a dipingere a cinquant'anni suonati, « naturalmente » non lasciandoci opera alcuna) Antonio Carneo — è venezianissimo e me ne duole per l'odierna critica udinese.

Ma il Rizzi non demorde e spara le sue bordate affermando che « il giovane Car-

neo non si sia allontanato dal territorio natio prima di trasferirsi ad Udine ». Ed afferma che « Concordia e Portogruaro, fino all'avvento della Repubblica veneta (1420) fecero parte del Patriarcato di Aquileia e della Patria del Friuli e gravitarono anche dopo, per il loro decentramento geografico, più verso lo stesso Friuli che verso Venezia ». Grossa bugia, smentita non solo dal Geiger che dice cose esattamente opposte, ma da un illustre scrittore che ha vissuto un secolo fa nella zona. Ippolito Nievo che nelle *Memorie di un italiano* (autore e libro poco graditi dall'odierna critica udinese, ad onta della sua parentela con famiglie feudali friulane) e che così scrive: « I Veneziani di Portogruaro erano riesciti collo studio di molti secoli a disimparare il barbaro friulano che si usa tutto all'intorno, e ormai parlavano il veneziano con maggior caricatura dei Veneziani stessi. Niente anzi li crucciava di più della dipendenza da Udine, che durava a testificare la loro parentela col Friuli... I cittadini di Portogruaro se ne vendicarono... e nel loro frasario di nuovo conio l'epiteto di friulano equivaleva a quello di rozzo, villano, spilorcio e pidocchioso » e l'acuto scrittore continua in pagine mordaci, ironiche e sarcastiche a criticare questi « atteggiamenti » dei portogruaresi.

Ma, per ritornare all'opera del Rizzi, ortodossamente e caparbiamente arroccato sul suo « friulanesimo » ad oltranza che non ammette e non tollera che il Carneo, nemmeno con un « burcio » od una « caorlina » sia andato almeno per una giornata a Venezia afferma: « Nella zona d'origine dell'artista, predomina dunque il *verbo friulano*, impreziosito da alcuni vocaboli bassaneschi e con una debole insinuazione veronesiana (*op. cit.*, pag. 20). « La sua — continua l'illustre critico — è stata, con tutta probabilità, una formazione spontanea (la ho definita partenogenesi) forse inconscia (povero Carneo, nato e vissuto senza complessi!) per assimilazione spontanea, (forse attraverso il latte di mamma), per assorbimento lento e quotidiano (il che fa supporre a « supposte » o meglio ad enteroclistimi, a base di colori, e data la forse debole costituzione dell'artista)... E tutte queste balordaggini il Rizzi, con molta serietà ed autorevolezza, le scrive perchè la « Patria » non vuole più contare su di un novello « disertore » e « spocchioso apostata ». E' l'ultimo sforzo del Rizzi: « egli non può più dannunzianamente sostenere « fra tanto languore di forme » (*op. cit.*, pag. 20)... « che i bacilli del rinnovamento erano nell'aria » (*op. cit.*, pag. 21) ed è costretto a sostenere (immagino lo sforzo!) che « Antonio, saturandosi (sic!) alle fonti artistiche locali, cercò ben presto altrove alimento e ristoro al suo bisogno di scoperta » (*op. cit.*, pag. 23) ed allora guarda fuori, ai « grandi poemi di Giorgione, di Tintoretto, di Tiziano e di Paolo Veronese » (*op. cit.*, pag. 23)... Ma quando lo fa?... Quando vuole il Rizzi e cioè « In questo particolare momento e non prima (guai al Carneo... le avrebbe buscate!) — siamo verso il 1669-70 — la parabola stilistica del Carneo postula » (come abbiamo detto nel testo) « un sussidio formale veneziano, un apporto esterno con il quale l'improvvisa impennata della sua curva estetica non trova giustificazione ». A prescindere che le « impennate » di solito sono verticali e non curve... chi mai — dico io — doveva giustificare il Carneo? La novella critica udinese, perbacco!!! E potrei continuare per pagine a chiosare la settaria e vacua prosa del Rizzi: dal « sperimentalismo eclettico » (*op. cit.* pag. 47) alla « paratassi medievale » (*op. cit.*, pag. 2) allo « schema paratattico » (il Palazzi nel suo *Dizionario* non accoglie questi neologismi rizzeschi e fa male!) e diviene fazioso nel ricordare la « vassalla Udine » alla quale giungevano le « mareggiate artistiche della padrona e vicina Venezia » (*op. cit.*, pag. 34) e così via. Ma laddove il Rizzi raggiunge le più alte vette del suo parossismo regionalistico e della sua retorica, è quando scrive che il Carneo « non restò insensibile » (come lo storico « grido di dolore » di Vittorio Emanuele II) « di fronte a quel Pordenone (scrive a pag. 48) che aveva osato sfidare Venezia, instaurandovi una parlata nuova quasi antitetica a quella lagunare ». E qui il Rizzi dice un'altra grossa bugia e, peggio, si contraddice perchè a pag. 2 dice che « col Pordenone... i virgulti artistici cresciuti tra l'Isonzo e la Livenza hanno sempre avuto bisogno di irrobustirsi e maturare, d'essere fecondati dal calore veneto » e continua (*op. cit.*, pag. 5) « il balbettante ma sano fraseggiare iniziale venne da lui (il Pordenone) integrato con apporti romani e veneziani ». « Il Pordenone si rese subito conto di questo stato di cose, abbandonò senza esitare la città del Noncello, precipitandosi ovunque fossero segnalati nuovi vagiti artistici, dove spirava odor di fronda ». Ma siccome siamo al pistolotto finale, e cioè al « Rinascente friulanesimo » (*op. cit.*, pag. 47 e segg.) tutte le polveri sono buone e si accende di sdegno di fronte ad un « camaleontismo culturale negativo » (*op. cit.*, pag. 47) e di commovente lirismo di fronte al « fremere

di muscoli » (*op. cit.*, pag. 48) ed alla « forza potenziale di quell'arto ancora imbrigliata, romperà gli argini di uno schematismo immobile e passivo, esplodendo con irruenza, con fervidità persino morbosa » (*op. cit.*, pag. 49). Ma quand'è che il Rizzi identifica nel Carneo il « Rinascente friulanesimo »? Proprio quando Antonio nel suo « tessuto pittorico ricorda la tavolozza del Rubens, ma, al caso, si tratta di un Rubens divenuto ormai cittadino veneziano, con un colorismo che è stato ricreato nelle acque lagunari » (*op. cit.*, pag. 51): in altre opere del Carneo il Rizzi ravvede una « iconografia (che) può anche ripetere uno schema del Rembrandt, come ha notato il Geiger » (*op. cit.*, pag. 52) e soggiunge: « E' stato osservato che il gigantismo di questi dipinti ricorda il Tintoretto (*op. cit.*, pag. 55) « ma da chi ereditò Iacopo Robusti l'amore per le forme magniloquenti e grandi se non dal Pordenone? » Avanti di questo passo diventano friulani il Tintoretto, il Rubens, il Rembrandt: tutti pittori cotesti che sentono « il substrato di questo modulo (che) alberga nella scuola friulana, e ha radici fino nel "geroglifico" gotico della scuola tolmezzina... sia sotto il profilo spirituale che sotto quello della latitudine » (*op. cit.*, pag. 5). A prescindere dal fatto che la latitudine non ha profilo, sta il fatto che la pittura friulana diventa « internazionale » e per il Rizzi questo fatto, « rientra quindi nei limiti della logica e di una visione più coerente e meditata » (*ibid.*). E con ciò tutta la pittura europea dal gotico al Settecento, non è altro che pittura friulana... e non se ne parli più.

Ma « com'è nell'ordine delle cose » scrive il Rizzi (*op. cit.*, pag. 57) il Carneo divenuto vecchio e stracco dipinge i famosi quadretti con pastori, cacciatori, armigeri ecc. « temi scelti dal pittore per l'autunno della sua poetica », ma per le quali « Antonio ha avuto presenti alcune stampe di Abramo Bloemaert, da cui ha ripreso, quasi graficamente, sia la composizione che le figure » (*op. cit.*, pag. 58). Si tratta quindi di un plagio, come quello di Gianfrancesco da Tolmezzo... ma che importanza ha? E' più importante dire che « Antonio Carneo è il Pordenone rinato che ha ripreso il lavoro dove quegli l'aveva lasciato » e che « Gianfrancesco da Tolmezzo, Pordenone e Carneo: ecco l'asse centrale della pittura friulana ».

Inspiegabile in questo pistolotto finale è l'esistenza di un asse centrale che poggia su tre punti... ma anche questo non ha importanza. Fin dall'inizio della lettura della lirica rizzesca, di fronte alla fioritura di neologismi (paratassi e paratattico) e di parole difficili fra di me ho pensato: sta a vedere che mi tira fuori anche lui « autoctono » e « transustanziazione ». Sono stato profeta. Ci sono, e condensate, in un solo e crittografico periodo che riporto per chiudere in bellezza questa mia nota critica al volume del Rizzi. « Il suo messaggio poetico, così intriso, così aulente di nostalgie tolmezzine, era ancora valido ed efficace: e si poneva come rispetto dell'istinto autoctono, come transustanziazione, diciamo, di un sentimento che proveniva da quella realtà » (*op. cit.*, pag. 48). Che cosa abbia voluto dire il Rizzi non lo so: misteri della *transustanziazione!* Ma non voglio più tediare il lettore con questa crestomazia rizzesca e vediamo che cosa pensino della sua opera — sotto certi aspetti interessante specie per la sua veste tipografica — due autorevolissimi esponenti della critica artistica: Coletti e Pallucchini.

Il Coletti nella più volte ricordata *Prefazione* all'opera del Rizzi, ovviamente non poteva dirne corna e croce, anche perchè era un signore, però pone in rilievo la « non dissimulata *friulanità*. Motivo, questo della fedeltà alle tradizioni patrie, che è senza dubbio un valore positivo nel sentimento e nell'azione degli uomini e dei popoli; del quale ben s'intende che gli intelletti sani riconoscano il limite per non lasciarsene accecare » (pag. X).

Il Pallucchini così recensisce il lavoro del Rizzi: (R. PALLUCCHINI, *Un nuovo libro sul Carneo* in « Arte Veneta », 1959-60, pag. 253): « Dapprima l'interesse che studiosi di lingua tedesca portavano alla regione friulana considerandola quasi una provincia periferica della cultura austriaca (von Frimmel, Kutschera-Wobrowsky, Planiscig, Suida, Geiger), quindi dopo la guerra 1915-18 la spinta stessa che veniva dal concetto di « friulanità », hanno fatto convergere sul Carneo un'attenzione che ha dato ottimi frutti. Lo studio del Rizzi è impostato molto in funzione del concetto di « friulanità », concetto che talvolta lo porta a sopravvalutare quell'impulso che scaturisce da una tradizione locale, tanto da affermare che il C. "è il Pordenone rinato che ha ripreso il lavoro dove quegli l'aveva lasciato", mentre è evidente che i problemi nei quali s'imbattè il Pordenone erano ben diversi da quelli risolti dal Carneo. Ma tale « spinta » regionalistica ha offerto il destro al Rizzi per iniziare un prezioso capitolo ».

« Sulla prima opera (*La Vergine adorata dal Luogotenente ecc.*) per me non c'è dubbio che tale opera denota un impianto stilistico (retorica, compositiva, classicistica, tipologia, modo legnoso del panneggio, adozione di un colore di superficie) di preta derivazione dal Padovanino. Che poi il Carneo si sia recato a Venezia non mi pare ci siano dubbi, tanto sono diretti gli agganci che egli mostra anche in seguito con la cultura lagunare più progressista: dal Fetti allo Strozzi... e solo a puro titolo di ipotesi si potrebbe pensare che in giovinezza, cioè prima del 1667 il friulano abbia frequentato la bottega del Vecchia, per certi caratteri che già s'infiltrano nella sua prima tela votiva e si rinforzano strada facendo. L'interesse che desta la figura del Carneo, consiste nel fatto che pur conservando il fascino di una personalità pittorica particolare, non è relegato ai margini della cultura veneta, ma vi è strettamente connessa una sorta di manierismo » ed il Pallucchini continua con « qualche esitazione ad accogliere i N.ri 27, 83, e 102 » nel corpus del pittore.

(2) Vedi B. GEIGER, *op. cit.*, pagg. 60, 61, 62, e 84 quest'ultimo riprodotto a tav. 95.

(3) Dimensioni dell'opera: m. 1.09×0.75.

(4) L. COLETTI, *Prefazione* all'opera del Rizzi, pag. XIII e *passim*.

(5) B. GEIGER, *op. cit.*, pag. 44: « Il Carneo ha una predilezione per i quadri di formato oblungo, col quale accentua ed accelera il movimento figurale dei suoi piani » ed a pag. 53: « Eroi e semidei, filosofi e profeti, figure allegoriche » ed a pag. 49: « Così vediamo scene d'omicidio e di lotta... filosofi che si suicidano... un Diogene visitato nella botte da un Alessandro tanto poco regale » ecc.

(6) E non solo dal Ribera, ma anche dal Maffei e dai Caracci specie nel *Martirio di San Bartolomeo*, nel *San Gerolamo*, nel *Sant'Andrea* quadri cotesti fra i più belli del Carneo e che il Rizzi considera fra i migliori di questo genere del pittore. Il Rizzi infine — ed a ragione — minimizza i « sedimenti maffei »... « tanto lontani dalle creature del Maffei » (A. RIZZI, *op. cit.*, pag. 40 *usque* 43).

(7) Lo ammette anche il Rizzi (*op. cit.*, pag. 14) « Taluno ha voluto vedere in questo patto (di locazione) sotto l'apparenza di una protezione disinteressata, il calcolo preciso del conte, il quale viste le promettenti doti del giovane, sarebbe riuscito in tal modo ad acquisire, come acquisì, oltre un centinaio di opere a modico prezzo ».

(8) C. L. RAGGHIANI, *Carneo restaurato*, in « Miscellanea di critica d'arte », Bari, 1946, pag. 29 e *passim*.

(9) In quante ville e palazzi friulani esistono dozzine di vedute di tale levatura. Sono per lo più dipinte utilizzando vecchie tele (a volte immagini sacre) da pittori locali su imitazione dei Ricci, dei Longhi e dei Tiepolo ecc. Rappresentano vedute di fantasia, scene di caccia e « bambocciate ». E non è detto che sieno scadenti: in molte ho riconosciuto la mano del Pedon e dei Marcola.

(10) Se la paletta è del Carneo, la collocherei verso il 1667-69, e cioè nel periodo del suo garzonato lagunare presumibilmente — come ipotizza il Pallucchini — presso il Vecchia. (Di Pietro Muttoni detto « della Vecchia », veneziano nato nel 1603 e morto nel 1678, formatosi presso il Padovanino, abbiamo nel Duomo di Pordenone una ottima pala nella cappella degli Ognissanti, firmata e datata: 1672).

(11) La pala è stata adattata sull'altare ove attualmente si trova, subendo — come in tante altre opere cinquecentesche che sono state inserite in altari barocchi — notevoli mutilazioni. Le misure attuali di essa sono: m. 1.83×1.20.

(12) A. RIZZI, *Antonio Carneo*, *op. cit.*, pag. 19.

(13) B. GEIGER, *Antonio Carneo*, *op. cit.*, tavv. 38, 56, 84, 95, 109 ecc.

(14) IDEM, *ibidem*, tav. 53.

(15) A. RIZZI, *Antonio Carneo*, *op. cit.*, pag. 23.

(16) IDEM, *ibidem*, pag. 23.

(17) Opera firmata e ricordata da tutti gli autori locali.

(18) E' anche attribuita all'Amalteo. Il di Maniago (F. DI MANIAGO, *Storia delle Belle arti friulane*, Udine, Pecile; 1832, pag. 231) ricorda un'altra opera del Moretto esistente nella stessa chiesa, rappresentante la *Sacra Famiglia*, ma forse la confonde con la precedente. Comunque resta confermato il fatto che in questa chiesa le opere dei « pordenoneschi » erano numerose.

(19) Lo Joppi nei suoi *Documenti inediti*, Udine, 1869, ricorda la stima fatta il 1544, 8 settembre da Gaspare Negro pittore di Venezia abitante in Udine e Gio. Antonio de Paris di Venezia, della pala dell'altar maggiore della chiesa di Castions dipinta da Francesco e Pietro fratelli Floreani di Udine, detti dalle Cantinelle: essendo discordi gli arbitri essi eleggono un terzo arbitro nel pittore Pomponio Amalteo di S. Vito che stima la pala suddetto in ducati 500.

## SEBASTIANO BOMBELLI

Di Sebastiano Bombelli (1) presento due ritratti che credo gli si possano riferire. Essi appartengono ad una collezione privata e sono conservati in una dimora della zona pordenonese.

Si tratta di due grandiosi ritratti, a figura intera, e di essi purtroppo solo uno (*fig. 41*) in discrete condizioni, mentre il secondo (*fig. 42*) è « obliterato » da così pesanti e grossolani restauri, da renderne il giudizio meno sicuro. Ma, dato che entrambi provengono dalla stessa casata, che hanno le medesime dimensioni (2), che sono stati eseguiti circa nella stessa epoca fa ritenere che si tratti di due congiunti. Essi hanno la stessa foggia di vestire e la stessa solenne impostazione (le figure in entrambi i quadri sono poste su di un gradone che occupa per tutta la sua larghezza la parte bassa dei quadri) e press'a poco lo stesso fondo a colonnati: in una parola « fanno coppia ». Tutti questi elementi inducono a credere che essi sieno dello stesso autore (3).

Raffigurano probabilmente l'uno un luogotenente generale od un ambasciatore e l'altro un ammiraglio: sulle mensole poste a fianco dei personaggi, sono dipinti lo stocco, il bastone di comando ed il tricorno rosso ricamato in oro. Anzi, nel secondo ritratto — quello, per intenderci, peggio conservato — i bastoni di comando sono due: e ciò vuol dire che il personaggio ha ricoperto la medesima carica per due volte. Fatto questo avvenuto molto spesso e non solo a Venezia (4) e superato da Francesco Morosini che fu « generale da mar » per quattro volte consecutive (5). Quello che mi lascia un po' perplesso sulla effettiva carica degli effigiati, è la presenza del tricorno dalle tese molto alzate e ricamate in oro, e che mi induce a pensare che si tratti di personaggi d'alto rango o di uomini d'arme, in quanto che gli ammiragli veneziani portavano il caratteristico « berrettone » in panno scarlatto dalla foggia tronco-conica, per cui è da ritenere che si siano fatti ritrarre in abiti civili o — per dirla in termine militaresco — in « bassa uniforme ». Altra prova del loro grado è la presenza, nel fondo a destra in basso nel secondo ritratto di una galera ammiraglia flot-



41. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di ammiraglio o provveditore d'armata », olio su tela di proprietà privata.

(Foto Antonini-Gabelli)

tante avanti ad una città marittima fortificata con i moli avanzanti a semicerchio sul mare.

Nel primo ritratto l'altero ed impettito personaggio, a grandezza naturale è di una sodezza scultorea. Il volto tondeggiante, severo ed ancora giovanile, dal naso un po' grosso e dilatato, così caratteristicamente « bombelliano », dalle sopracciglia alte ed arcuate, dalla bocca stretta e sprezzante, è contornato da una nera parrucca che ricade sulle spalle. Attorno al collo una sontuosa « cascata » di merletto, arriva a metà del petto e si prolunga con le caratteristiche « facciole » fin quasi all'altezza dell'ombelico. Una lunga « camisiola » in broccato rosso a ricami d'oro, arricchita da fittissimi bottoni dorati, abbottonati solo in parte, scende fino al ginocchio. Sopra di essa una spettacolosa « vesta » o toga in broccatello rosso e disegni in oro, soppannata in rasone violaceo, scende, ai lati dei piedi con ampio panneggio. Dalle corte ed ampie maniche esce la candida camicia stretta ai polsi e terminante in ricchissime « cascate » di merletto. La mano destra, più in vista è ben modellata e poggia, con studiata posa su di una mensola barocca terminante in mascheroni fauneschi. Sopra di essa vi sono, per l'appunto, l'esilissimo spadino, il bastone di comando, il cappello ed un orologio da tavolo, con guarnizioni e pinnacoli in bronzo. Un sapiente tocco bianco, dà una nota di luce alla lancetta del quadrante. La mano sinistra, appoggiata con enfatica posa sul fianco, è inguantata e lo sporgere del gomito verso l'esterno dà maggior volume all'impostazione del ritratto. Le gambe ricoperte dai caratteristici « bragoni » di maglia rossa (era una specie di calzamaglia molto spessa o di panno chermisino) porta ricamata ai lati delle gambe un'alta *baguette* in viola intenso. Le scarpe in pelle rossa, chiuse alla caviglia da una fibbia di diamanti o in *strass* e dal tacco altissimo completano lo sfarzoso ed opulento vestire. Nel fondo, sapientemente contenuto nelle tonalità profonde di bruni e di terre d'ombra, al fine di dar maggior risalto alla sinfonia dei rossi, dei gialli e dei viola della figura, appaiono le sagome di due grosse colonne che fanno da quinta sul lato destro del quadro. La trama coloristica è eccellente: l'andamento maestoso delle pieghe del manto è volutamente gonfiato per conferire un maggior senso di sovranità al personaggio. Ed è sulla base di questi dettagli che si può ritenere questo quadrone come uno dei più belli della pittura della seconda metà del Seicento non solo veneta, ma italiana.

Il secondo ritratto di questa serie è in tali condizioni che non è possibile darne un giudizio neppure approssimativo, tanto esso è in disastrose condizioni. Strappi malamente rappezzati, buchi e grossolane ridipinture fatte da un imbianchino hanno quasi totalmente ricoperto (e non « obliterato » come usa dire la odierna critica udinese) l'originaria pittura. A questo deplorabile stato si aggiunga il rinsecchimento e la screpolatura dei colori: fatti questi che fanno pensare ad una pessima collocazione del quadro; o troppo esposto ai raggi del sole, oppure collocato sopra di un caminetto o ridosso ad una canna fumaria. Tenterò comunque di descriverlo, perchè — ad onta delle sue condizioni — insisto nel credere che sia stato eseguito dallo stesso pittore. Parere che troverà convalida se il ritratto — com'è augurabile — sarà sottoposto ad un doveroso restauro.



42. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di luogotenente od ambasciatore », olio su tela di proprietà privata.

*(Foto Antonini-Gabelli)*

La positura del personaggio non è tra le più felici: esso è infatti messo di tre quarti e rivolto verso sinistra (per essere esatti a destra di chi guarda) ed in una posa non meno solenne del precedente. Il volto molto allungato, dal nasone ricurvo, dalla bazza di un accentuato prognatismo, e dagli insolenti baffettini volti all'insù, ha un certo piglio spagnolesco. Il sontuoso parruccone nero scende fino al petto ai due lati delle spalle: esso è della medesima foggia di quello del ritratto precedente. Al collo il consueto pizzo a pieghe scannellate (le « facciole ») e che dà una nota candida alla figura. La « camisiola » appena si intravede, perchè è sovrastata dalla « vesta » vera e propria, rossa con riporti di galloni d'oro ed arricchita da una sequenza di bottoni in passamaneria a fili d'oro. Dalle ampie maniche a tre quarti e guarnite di pelliccia di lupo-cerviero del cappellone di velluto rosso-paonazzo (probabilmente ridipinto), e pur esso foderato di lupo-cerviero, escono le mani aventi i polsi ornati di merletto. A dirsi vero, la mano sinistra che regge il cappello sul petto, appena si intravede, talmente è stata imbrattata e ricoperta di colore. La mano destra è appoggiata su di un bastone dall'impugnatura in oro tempestata di pietre preziose. I soliti « bragoni » rossi sono racchiusi all'altezza delle caviglie dai soliti calzari in marocchino rosso, dal tacco altissimo ed adornati, nella chiusura dalla solita fibbia in *strass* od in rosette. Come nel ritratto precedente, anche in questo, l'imponente figura è collocata sul gradone; dietro della figura si intravede nella penombra brunastra analoga al quadro precedente, un colossale plinto di una colonna e la barocca balaustra sulla quale sono appoggiati i due bastoni di comando sopra ricordati.

La descrizione dei quadri è stata necessariamente lunga non solo per dimostrare le affinità pittoriche fra essi, ma per arrivare ad una attendibile attribuzione, cosa ben ardua, specie in materia ritrattistica, perchè è facile incorrere in errori grossolani od in abbagli (6). Riservandomi un più approfondito giudizio, è necessario puntualizzare fin da adesso la schietta fattura veneta dei due ritratti: venezianità che trova conferma e nei tratti fisionomici dei personaggi e nelle vesti, e da quell'apparato di « ostentazione » caratteristicamente veneti, e ciò a prescindere dalla provenienza di essi, perchè la famiglia alla quale appartennero, e l'attuale ramo al quale son pervenuti, avevano sempre incontrato parentele matrimoniali ed ottenuto incarichi diplomatici, e militari sia da Venezia che dall'Austria.

\* \* \*

La ritrattistica veneta ha remote ed alte origini che non è il caso qui di rammentare. Giova restringere il discorso ai pittori-ritrattisti del XVII secolo. Venezia in quell'epoca ne era piena: il patriziato veneto, andava assumendo forme esteriori di fasto ed opulenza inusitate quasi in reazione al decadimento politico ed economico in atto nello Stato del veneto dominio ma — fatto molto più grave e tragico — nel patriziato che ne costituiva l'ossatura politica e ne deteneva i poteri sovrani. Passato il periodo di vero mecenatismo che aveva favorito le arti figurative nel Rinascimento, e visto sorgere i grandi genii pittorici, la nobiltà mercantile, guerriera, diplomatica e politica veneziana andava « imbarocchendosi » nel costume

e nella cultura. Dalla ricca ed avveduta sobrietà tradizionale propria del patriziato veneto e durata fino al Cinquecento ed estrinsecatasi attraverso quel sorgere di dimore, sia pure fastose, ma strutturalmente contenute, la casta dominante era passata — specie per merito (se merito si può chiamare) delle famiglie « aggregate » al patriziato per censo (7) alle fastose reggie barocche e scenografiche, nelle quali, di necessità, si doveva pensare a riempire gli enormi saloni con altrettanto enormi e macchinosi quadri di ogni genere. Nè da meno è stata la ritrattistica che ha subito le medesime trasformazioni, alimentata da quei compiacenti araldisti dell'epoca (8), che con inaudite acrobazie falso-storiche, hanno cercato di aggiungere — come se non fosse bastata la vera e provata genuina genealogia — ascendenze non solo romane, ma addirittura troiane anche alle più illustri ed antiche casate. E così ai ritratti, solitamente a mezzo busto, del Tiziano, del Tintoretto, e del Veronese, incomparabilmente belli nella sobria loro contenutezza, sono subentrati i quadroni che i patrizi andavano commissionando ai vari Sante Peranda, al Padovanino, a Paolo Fiammingo, a Tiberio Pinelli, a Bernardo Strozzi ed al Maffei ecc. pittori cotesti che hanno assimilato con più o meno intensità gli insegnamenti dei bolognesi, dei romani ed a volte della ritrattistica fiamminga dal Rubens ed al Porbus e dal Van Dyck allo spagnolo Velasquez.

Fra la pleiade dei pittori veneziani, ben presto eccelle nella ritrattistica, e per la rara maestria, per la tecnica e per la smagliante tavolozza Sebastiano Bombelli. Come ho tentato di riassumere nelle note, di lui si è detto poco e troppo. Sembra un paradosso, ma è così. Dimenticato dalla vecchia critica, per due secoli, è stato di recente rivalutato anche se non con risultanze definitive e sicure (9).

Fra i pittori del suo tempo forse lo Strozzi è il pittore che maggiormente può aver influito sulla formazione del Bombelli, senza peraltro esserne stato il maestro. La recente critica ha pure scartato quelle « esperienze locali » che ha ravvisato il Fiocco (10) ed altri autori che hanno creduto accostare, più che altro per ragioni territoriali, Sebastiano al Carneo, scarto che è più che accettabile, anche perchè lo sostiene il Rizzi (11), di solito propenso a trovare motivi per affermare la priorità e la primazia regionalistico-friulana ad ogni alitar di vento. E' altresì da scartare una presunta influenza del Guercino e del Reni; anche se si suole ammettere un soggiorno a Bologna del giovane friulano, prima di fermarsi stabilmente a Venezia. Resta quindi valida solo l'influenza, o, meglio, l'affinità con la maniera dello Strozzi, per la sua tecnica pittorica sciolta, per la sua carica di esuberante colorismo quasi dionisiaco, elementi cotesti portati dal pittore dalla natia Genova ed appresi a sua volta dal Rubens. Pur tralasciando le sue giovanili esperienze veronesiane a noi ignote, merita porre l'accento sulla sua maturata attività ritrattistica presso le corti estere, e della quale ahimè ben poco conosciamo. Bisognerà anche sapere quali possano essere state le influenze tedesche o francesi, avvertibili in questi ritratti, specie nella minuziosità dei merletti, probabilmente assimilate dai pittori di corte del suo tempo: dal Rigaud al Largillière, al Mignard, e dagli incisori Nanteuil, Lombart, Edelinck e von Schuppen.

Quindi primaria formazione veneziana su temi e variazioni veronesiani: poi l'*exploit* ritrattistico dove grandeggia.

Ma dato che il Bombelli si è specializzato nella ritrattistica verso i trent'anni, non mi rendo conto e non capisco che cosa abbia voluto dire il Rizzi quando scrive: « La ritrattistica puberale di Sebastiano si enuclea (sic!) (12) in termini affabili e cordiali » (13). Nè mi rendo conto dove mai abbia pescato quello stupefacente neologismo « puberale » non riportato dal Palazzi (14). Se il Rizzi intendeva riferirsi ad un periodo fisico giovanile del pittore, tale termine — ammesso che lo si possa dire — è improprio, perchè a trent'anni un uomo ha superato di gran lunga il periodo della pubertà: se intendeva riferirsi alle prime esperienze ritrattistiche del Bombelli, perbacco, poteva usare un termine più felice ed appropriato. Ma lasciamo al Rizzi creare neologismi. Rimane il fatto incontestabile che il Bombelli è stato non solo il più valido esponente della ritrattistica veneziana, ma anche un caposcuola di quella magnifica serie di specialisti, dai quali sortirono il bergamasco Vittore Ghislandi (15), che seppe inserire nell'ancor aulica ossatura ritrattistica della fine del Seicento una a volte apparentemente frivola ma invece ironica introspezione psicologica ed il Cassana (16) ed il boemo Kupensky (17) che precorreranno i grandi ritrattisti del Settecento: dalla Carriera ai Longhi, dall'Uberti ai Tiepolo.

Nel ritrattone qui presentato (del secondo non è il caso qui di parlare), il nome del Bombelli è il più calzante. Qualora si osservi le profonde e — direi — decisive referenze con i ritratti della Querini Stampalia, specialmente con quelli dei due Procuratori di S. Marco, Polo e Girolamo Querini (18), ritenuti fra le opere migliori del Bombelli, tali referenze divengono non solo valide, ma più che convincenti. Dirò di più: nel ritratto che ho qui presentato, la maestria e la maturità dell'artista si fa più corposa, la pennellata più fluida, il marezzare delle stoffe più brillante con ottenimenti di uno spettacoloso effetto luministico. Dato che vedrei in quest'opera superata la fase « puberale » di Sebastiano, non esiterei a collocarla molto dopo del ritratto di Girolamo Querini, cioè *post* il 1675, quando cioè la ritrattistica « puberale » che il Rizzi ha trovato nei modestissimi e molto discussi ritratti del Museo di Udine, si è andata « enucleando » in una fase più matura di Sebastiano: verso un suo periodo « geriale ». Mi perdoni il Rizzi se anch'io conio un nuovo vocabolo.

Mi auguro che la prossima Mostra che si terrà ad Udine serva a chiarire tante zone oscure sull'attività ritrattistica del caro pittore — ed in specie sulla sua attività presso le Corti tedesche ed austriache — anche perchè ho sottomano un cospicuo nucleo di ritratti di sovrani e principi tedeschi che mi riserverò di pubblicare in un mio prossimo articolo sulla pittura friulana del Settecento, e che ritengo di Sebastiano ed eseguiti alla corte dei Brunswick-Luneburg dal 1696 al 1705 (19).

#### N O T E

(1) Sebastiano Bombelli nacque in Udine nel 1635 da Valentino e da una certa Corona, siccome è stato tenuto al fonte battesimale dal pittore Girolamo Lugaro, la tradizione vuole che apprendesse i primi rudimenti di pittura dal padrino. Meno

male: finalmente un artista friulano che ha imparato a dipingere da un pittore! Nel 1660 circa si fa « disertore » e « spocchioso apostata » e va a Venezia, non si sa bene se prima o dopo un ipotetico allunato a Bologna. A Venezia, per imparare l'arte, copia opere del Veronese. Siccome ha occhi buoni ed il temperamento sano e robusto del buon friulano, vede quanto fanno i pittori che lavorano a Venezia, in ispecie lo Strozzi. Si specializza in ritrattistica, ove ben presto si affermerà. Senza « rigovernare » le biografie, come il Marchetti con termine da lavapiatti (G. MARCHETTI, *Il Friuli, op. cit.*, pag. 332) definisce l'attività di un pittore di talento, direi che la tavolozza la ha appresa a Venezia e non altrove. La sua fama di buon ritrattista lo porta oltre gli Stati del veneto dominio e si reca a lavorare presso i principi elettori di Baviera, di Brunswick-Luneburg e la Corte di Vienna. In Udine torna molto di rado e pare che vi eseguisse alcuni ritratti — conservati nel Museo civico della città — ma che l'odierna critica ha molto abbondantemente revisionato, ritrovando anche in alcuni di essi firme non autentiche. Suoi ritratti si ritrovano in Musei e collezioni private italiane ed estere. Fu maestro di Vittore Ghisaldi, detto fra Galgario (vedi nota 15) ed il « rigovernatore di biografie » Marchetti pur di calpestare uno « spocchioso apostata » che aveva voltato le spalle al Friuli per Venezia afferma che negli ultimi anni è stato superato ed oscurato... dal boemo Kupensky, capitato a Venezia nel 1708 (*op. cit.*, pag. 33). Ad 84 anni, dopo tre anni di malattia, muore in Venezia nel 1719 da « Febre, Cattaro et Vecchiezza ».

(2) I due ritratti misurano: m. 3.40×1.80. Attualmente appartengono ad una famiglia feudale friulana. L'ultima provenienza di essi è da un castello in Austria, già di proprietà del ramo principesco da poco estintosi.

(3) Sui gradoni in basso erano apposti i nomi dei personaggi raffigurati, ma sono stati « obliterati » (ecco finalmente usato correttamente questo termine) con un raschietto. Seguendo, anzi ricostruendo le singole sillabe obliterate ci si trova di fronte ad un cognome lungo che non corrisponde al casato degli attuali proprietari.

(4) Nel celebre ritratto di Francesco Maria Della Rovere duca di Urbino del Tiziano il condottiero tiene in mano un bastone di comando, mentre altri tre sono appoggiati alla parete per indicare i vari incarichi militari che ebbe e da Carlo V, e dal papa e da Venezia.

(5) Anche Francesco Morosini è spesso raffigurato in stampe con i quattro bastoni dei suoi generalati. Nel sigillo tombale in bronzo posto nel centro della chiesa di S. Stefano in Venezia, sul cuscino che regge il corno dogale sono riprodotti i famosi quattro bastoni. Anche in una « osella », quella conata nell'anno sesto del suo dogado, nel rovescio, sono riprodotti i quattro bastoni ed i quattro berretti generalizi, e così pure sotto il busto in bronzo collocato in Palazzo Ducale, lui vivente.

(6) E' il caso di quanto è avvenuto alla « Mostra di Nicola Grassi » tenutasi in Udine nel 1961 nella quale figuravano 6 ritratti di personaggi e che la critica ha ritenuto — tranne uno — non di mano del Grassi. Il primo commento critico al catalogo della mostra è del Coronini-Cromberg (G. CORONINI-CROMBERG, *Un intruso alla Mostra Udinese di Nicola Grassi* in « Arte veneta », anno 1961, pag. 254 e riguarda il ritratto di un « Cavaliere (conte Moscinski?) » N. 68 del cat., pag. 38 e che invece in base ad un'inoppugnabile stampa tratta dalle *Famiglie celebri italiane* pubblicate da Pompeo Litta nel 1842, rappresenta il conte Orazio d'Otavio Archinto di Milano. Stampa desunta da un ritratto del fiammingo Giacomo Ferdinando Voet e che corrisponde appunto al quadro esistente nel Museo Nazionale di Varsavia e prestato alla Mostra del Grassi su indicazione del Valcanover che lo ha ritenuto opera del Grassi stesso. Il secondo commento critico — e più negativo — è di Lucio Grossato (L. GROSSATO, *Recensione sul Grassi* in « Arte veneta », *op. cit.*, pag. 322) e che dice: « i ritratti, tranne uno, tutti da espungere dal novero delle opere del Grassi », e così cadono i n.ri 18, 21, 28, 34 e 68 e le stampe, compreso il presunto *autoritratto* del Grassi. Più che un'opera di espunzione mi pare si tratti di un'operazione di tonsura. Il Rizzi nella sua *Introduzione* al catalogo della Mostra del Grassi, Udine, Doretti, pag. XVI, non avanza alcun dubbio sulla appartenenza di questo nucleo di ritratti al Grassi: anzi vi scorge « una puntigliosa indagine retrospettiva; con la sua tecnica adulta e con l'occhio che sa leggere oltre l'epidermide ».

(7) Fra le famiglie « aggregate » per censo nel XVII secolo primeggiano i Rezzo-

nico, che ergeranno sul Canalgrande uno dei più sontuosi palazzi, i Labia, ed i Widman che pure eressero fastose dimore rispettivamente in campo S. Geremia ed a S. Canciano ecc.

(8) Fra questi il padovano conte Giacomo Zabarella che nello stesso periodo sforna dozzine di opere araldiche con « arbori genealogici » che — almeno per i primi secoli — sono di mera fantasia.

(9) Tutti gli autori, anche i più recenti, sono scarsissimi di notizie biografiche e sull'attività pittorica del Bombelli. Solo il Thieme-Becker (THIEME-BECKER, *Allgemeine Kunster Lexicon ecc.*, Lipsa 1929, vol. IV, pag. 262) dà un elenco però incompleto delle opere di Sebastiano. Maggiori notizie pare ci sieno in una tesi di laurea predisposta dalla Del Bianco, ma parecchie opere da essa elencate, sono state respinte dal Rizzi (A. RIZZI, *Precisazioni sul Bombelli, op. cit.*, pag. 4) il Marchetti (*op. cit.*, pag. 366) ripete quanto è noto e riportato dal Thieme-Becker.

(10) G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona, 1929, pag. 47.

(11) A. RIZZI, *Antonio Carneio, op. cit.*, pag. 67 ed ancora A. RIZZI, *Precisazioni sul Bombelli*, in « Emporium », luglio 1961, pag. 5.

(12) Il Palazzi (*op. cit.*, pag. 417) sotto i termini: enucleare ed enucleazione da come significato l'estrazione di un tumore o altro attraverso un'incisione della pelle || più com., estrazione del bulbo oculare.

(13) A. RIZZI, *Prima Mostra del restauro, op. cit.*, pag. 32.

(14) Il Palazzi (*op. cit.*, pag. 913) sotto i termini: pube, pùbere, pubertà, pubescènte e púbico.

(15) Vittore Ghislandi nativo di Bergamo (1655-1745) si fece frate e si chiamò fra Galgario. Dopo aver appreso nella città natale i primi rudimenti pittorici, si trasferisce a Venezia, ove « sentendo vantare i ritratti del Bombelli a Venezia vi tornò per addestrarsi sotto di lui » (vedi Catalogo della Mostra de *I Pittori della realtà in Lombardia*, Milano, 1953, a cura di R. Longhi, pag. 45), ma anch'egli pare si maturasse un po' tardi e « cominciasse a fare spicco dopo l'inizio del secolo nuovo, già vicino ai suoi cinquant'anni » (*ibid.*). Nei suoi ritratti, dapprima avviati su schemi secenteschi, coll'andare degli anni si fa più personale raggiungendo effetti spettacolari. Caratteristica è l'impostazione dei nasi, del tutto diversi da quelli del Bombelli: narici dilatate, setto nasale e parte superiore del labbro molto pronunciati.

(16) Niccolò Cassana nativo di Venezia (1659-1714) appartenne ad una numerosa famiglia di pittori genovesi, fu seguace anch'esso dello Strozzi e si fece fama di buon ritrattista, come il fratello Giovanni Agostino. Il Pallucchini (R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento, ecc.*, pag. 43) dice solo: « I ritrattisti più in moda a Venezia erano Niccolò Cassana e Sebastiano Bombelli, notevole per l'accento aulico dei suoi ritratti » e nulla più.

(17) Di Giovanni Kupensky il Fiocco (G. FIOCCO, *La pittura veneziana, op. cit.*, pag. 4) dice: « Non sono ben chiarite le relazioni con Giovanni Kupensky (1660-1740) ma certo (il Bombelli) lo conobbe e molto più gli dette, di quello che prendesse, anche per ragione di età ». Tutto al contrario di quello che ha scritto il Marchetti (*op. cit.*, pag. 333) il quale afferma che lo abbia « effettivamente superato ed oscurato », forse più dello stesso fra Galgario, a tal punto che il Bombelli « allora si rincantucciò nella sua casa presso S. Pantalon ove morì ». Nel Thieme-Becker, vol. XXII, pagg. 123 e 124 si parla molto estesamente di questo pittore boemo, ma della sua attività a Venezia si ricorda solo che fece tre copie di quadri del Loth ed altri del Reni. Non vi è alcun accenno ai suoi rapporti col Bombelli. Certamente gli fu concorrente nelle commissioni per i vari principi regnanti tedeschi a Lipsia, a Praga, a Vienna e presso il granduca di Liechtenstein (1709).

(18) La famiglia Querini, diede nella seconda metà del Seicento due Procuratori di San Marco. Polo Querini qm. Giovanni Francesco che venne creato Procuratore nel 1649, 29 giugno « per imprèstido » (cioè per aver prestato denaro alla Repubblica per sostenere la guerra contro la Turchia) e Girolamo qm. Francesco eletto Procuratore il 1669, 23 aprile, pure « per imprèstido ». Nella Queriniana esistono i ritratti a piena

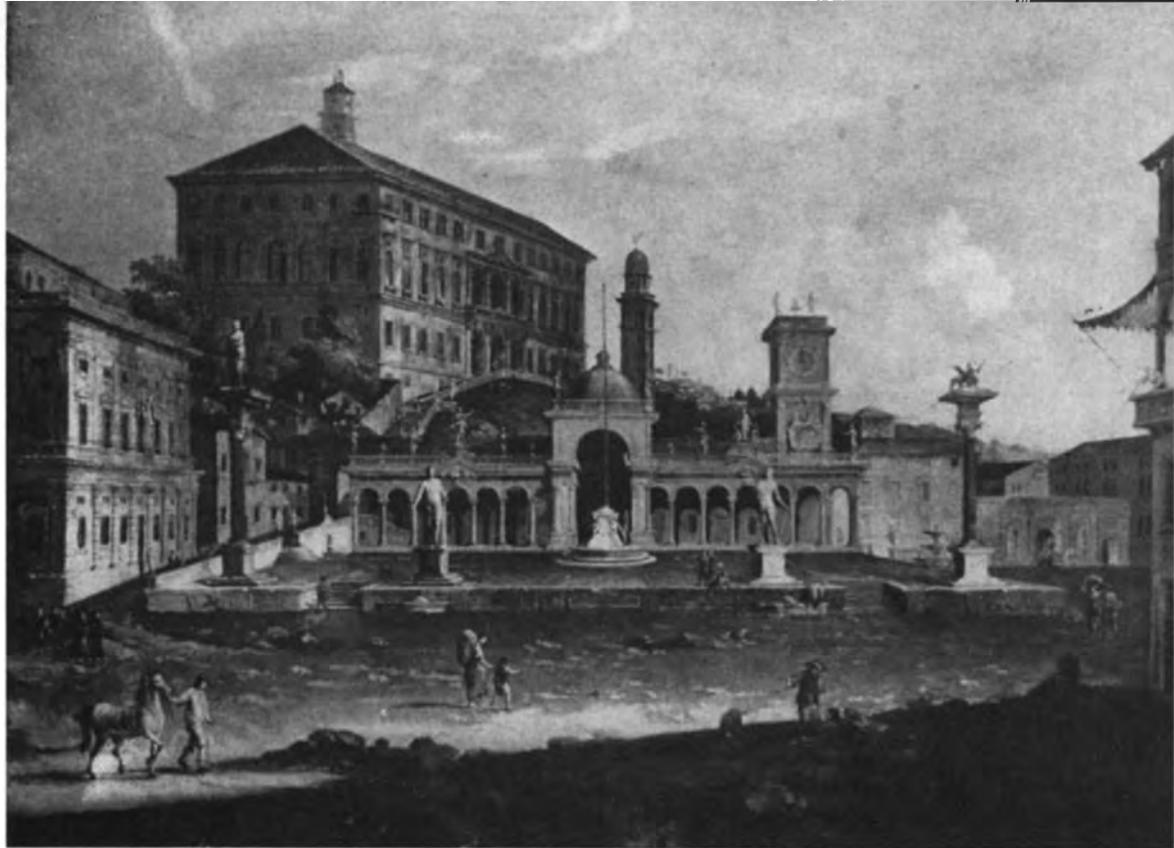
figura di entrambi i Procuratori: Polo è raffigurato in veste da camera in broccato rosso ed oro del tutto simile a quella del quadro qui pubblicato; Girolamo in « vesta » procuratoria con la stola paonazza in « rizzo-sopra-rizzo ». Di quest'ultimo esistono numerose stampe: una, del Langlois del 1670 inserita nel libro *Il Galba* del co. Giacomo Zabarella, un'altra di Suor Isabella Piccini del 1692 ed altre due di ignoti autori del 1682 e 1695. Numerosi autori fanno confusione sulla identità dei due effigiati: l'ausilio delle stampe dovrebbe eliminare ogni dubbio.

(19) Trattasi di una serie di dodici ritratti a tre quarti di figura, aventi le medesime dimensioni (m. 1,70 x 1,20) di membri della Casa dei Guelfi, che dette origine in Italia alla Casa degli Estensi ed in Germania ad altre Case principesche, fra le quali quella dei Duchi di Brunswick-Luneburg, Principi-elettori e poi re di Hannover. Giorgio I (1660-1727), nel 1714 divenne re di Inghilterra, dando origine all'attuale Casa regnante britannica. I ritratti furono eseguiti in occasione delle nozze di un patrizio veneto con una principessa germanica. A tali nozze, celebrate in Celle nel 1708, fu padrino e testimone Giorgio I, allora Principe-elettore. Al rientro del patrizio veneto dalle sue missioni diplomatiche presso le Corti germaniche, i quadri furono collocati in una villa presso Pordenone. Parte di essi sono stati trafugati durante l'invasione austriaca del 1917-18. Essi sono stati eseguiti presumibilmente dal 1696 al 1705, perchè tra i raffigurati vi sono Carlo XII Re di Svezia (1682-1718), Carlotta di Brunswick (1671-1710) sposa nel 1696 al Duca Rinaldo III di Modena e Guglielmina-Amalia di Brunswick (1678-1711) sposa nel 1699 all'Imperatore Giuseppe I d'Austria. Dato che tali personaggi, ovviamente, non potevano far la fila avanti al pittore con manti e corone, come nello studio di un fotografo, si deve arguire che il pittore o si sia recato presso le varie Corti per eseguire i ritratti, od attendesse un loro arrivo nello Stato di Hannover. Nel caso delle due principesse, su ricordate, può darsi che essi sieno stati eseguiti prima delle loro nozze: il che porterebbe la data della loro esecuzione *ante* 1700. Ma di essi parlerò altra volta. Basti qui solo ricordare che nell'elenco dei quadri eseguiti dal Bombelli presso le corti estere, figura anche uno nella Galleria di Stato di Brunswick, rappresentante un principe di quella Casa (vedi THIEME-BECKER, *op. cit.*, vol. VI, pag. 262) e che portava nel catalogo del 1891 il N. 469. E' augurabile che anche questo ritratto sia presente alla Mostra udinese, altrimenti un giudizio definitivo sulla attività ritrattistica del Bombelli all'estero, rimarrà incompleta e difettosa.

## LUCA CARLEVARIJS

Del Carlevarijs (1) presento un'opera inedita molto interessante. Trattasi di una *Veduta di fantasia della piazza Contarena di Udine* (fig. 43), condotta con spirito, brio e molta fantasia e con colori magistrali. Siccome anche quest'opera, che fa parte di una raccolta privata, proviene dal mercato antiquario, la attribuzione al Carlevarijs deve venir accolta con riserva e rimane aperta ogni critica. Mi è sufficiente presentarla al lettore come un'opera genuina e fresca e che ritengo dell'epoca.

Lo *spirito* dell'opera è dato non solo dalla visione panoramica allargata — come fosse ripresa da una macchina fotografica con grandangolo — della « venezianissima » piazza udinese e che rivela la mano di un « quadraturista » e di un paesaggista esperto, e che racchiude — ad onta degli « errori » di cui andremo a « caccia » più avanti — ma da una rigorosa compostezza dell'insieme monumentale. Il *brío* è dato dalle macchiette che ani-



43. - Luca Carlevarijs, « Veduta di fantasia della piazza Contarena di Udine », olio su tela di proprietà privata.

mano in ogni dove il quadro: dalla fila dei sacerdoti a sinistra in basso, allo staffiere con lo scalpitante cavallo al centro; dalle lavandaie che si recano a lavare la biancheria alle fontane che si vedono sotto le due colossali statue di Ercole e Caco, al gruppo dei fannulloni a destra in basso che discutono fra loro. La *molta fantasia* dal fatto che la piazza non corrisponde alla realtà. Ed eccoci alla « caccia agli errori ».

Il primo, e più marchiano, è costituito dalla torre dell'orologio che è esattamente alla parte opposta della chiesa posta al centro della « Loggia di S. Giovanni » e quasi a ridosso di essa. Il secondo è dato dalla fantasiosa fioritura di statue che adornano e il fastigio della loggia stessa e le rampe che conducono al castello: statue che non sono mai state eseguite. Ma a questi errori, se ne aggiungono altri di minori, che vanno dalla assenza della gotica Loggia detta del Lionello, che dovrebbe far da quinta al lato sinistro del quadro, all'aereo poggiolo del palazzo a destra e, col caratteristico tendone sporgente. Ma, in questo caso, più che di errori si tratta di licenze, permesse e tollerate in vedute di tal genere. Non ostante tutti questi difetti, la composizione ha un sicuro rigore ed impianto prospettico il cui asse è costituito dal pilone e dall'asta della bandiera posti come uno gnomone al centro dell'arco della chiesetta di S. Giovanni. Tutti questi difetti ed arbitrii indurrebbero a



44. - Giovanni Fusconi, « Veduta de Portici di S. Giovanni » di piazza Contarena di Udine, disegno a penna acquerellato su carta, nelle Raccolte dei Civici Musei di Udine.

(Foto Brisighelli)

far credere che l'opera costituisca una grossolana falsificazione ricalcata o desunta da alcune stampe dell'epoca (2). Ma esaminandola sotto il profilo storico-artistico, si arriverà alla conclusione che non solo essa è autentica, ma che ha una sua importanza storica, perchè rappresenta un « momento » particolare della piazza raffiguratavi.

Quale prova « storica » rammento innanzi tutto che agli inizi del XVIII secolo si era pensato di abbellire ulteriormente la Loggia stessa. Esistono difatti nella raccolta dei Musei civici di Udine due progetti che prevedevano delle modifiche. In uno di essi, predisposto dal pubblico perito Giovanni Fusconi, era previsto il mascheramento dello spiovente del tetto verso la piazza con una balastra a giorno, e con pilastri in marmo (lavoro che è stato invece eseguito, e che si vede tuttora, a mattoni) ed abbellita da statue ed altri motivi ornamentali e con l'innalzamento in aggetto attorno alla cupoletta della chiesetta centrale di altra balastra pure arricchita da statue poste agli angoli (fig. 44).

Orbene nel quadro in esame tale abbellimento della Loggia è stato effettivamente dipinto il che vuol dire che l'autore della veduta della piazza, « sapeva » che tali lavori erano almeno allo stato di progetto. Siccome i disegni del Museo civico di Udine sono poco noti, non sono esposti nelle sale e sono stati pubblicati per la prima volta nel 1943 (3) non vi è alcun dubbio sull'autenticità del quadro, in possesso ai nobili proprietari fin dal 1920-24.

Da fonti storiche infine apprendiamo che l'attuale assetto di piazza Contarena risale al 1717 con la messa in opera delle due statue di Ercole e Caco provenienti dal palazzo dei Della Torre e Valsassina (4). Sappiamo infine che nel 1768 fu proibito alle donne di lavare i panni alle fontane (che nelle stampe sopra ricordate non appaiono) e di stendere i panni ad asciugare sotto la Loggia. Sappiamo infine che solo più tardi si è provveduto a lastricare la piazza: nel nostro quadro si vede lo spiazzo antistante, ridotto ad un campo arativo dovuto ai solchi lasciati dal passaggio delle carrozze. Se il quadro fosse stato desunto dalle note incisioni del Pedro, logicamente la torre dell'orologio sarebbe stata fedelmente dipinta (o copiata) al suo giusto posto: cioè a sinistra, di chi guarda ed a ridosso della chiesetta di S. Giovanni. Lo stesso dicasi della visione lontana della porta Manin (5) che nelle predette stampe nemmeno si vede. Anche gli edifici che fanno da scenario sul lato destro non sono quelli ripro-

dotti nelle stampe, per cui la prima conclusione è che la veduta è « dell'epoca » e precisamente eseguita *post* 1717 epoca nella quale sono state collocate le due statue e *ante* l'abolizione delle fontanelle e della proibizione di lavare e stendere i panni sotto la Loggia. Ma per contropartita vi sono gli errori sopra ricordati ed in ispecie quello della torre dell'orologio; ma tali errori sono certamente dovuti ad un pittore udinese ormai lontano dalla sua patria e che ha eseguito la veduta a memoria. Cosa comune, non solo in quell'epoca, ma in tutti i tempi.

L'accurato e rigoroso studio prospettico di questa spaziosa veduta, le graziose e vivaci figure non sono certo opera di un comune imbrattatele, bensì di uno specialista di simili composizioni, e ne fa prova la perfetta ed euritmica disposizione degli edifici disposti orizzontalmente, ai quali fanno da quinte i palazzi di primo piano a sinistra, ed il monumentale castello posto in alto, e, sulla destra, quell'aereo e « venezianissimo » poggiolo col tendone sporgente che fa parte del repertorio dei « vedutisti » del XVIII secolo.

La rosea freschezza della composizione, la spontaneità delle « macchiette » in basso, la calda tonalità ocracea, direi quasi bionda degli edifici, le studiate ombre e gli sbattimenti chiaroscurali mai pesanti delle masse architettoniche, fanno pensare ad una mano maestra e di uno specialista. Dallo stuolo dei « paesisti », dei « vedutisti », dei « rovinisti » e dei « quadraturisti » del XVIII secolo e che hanno creato — o meglio lanciato — la specialità di coteste piacevolissime (e ricercatissime) composizioni, fra i primi — se non per importanza — ma di tempo, eccelle Luca Carlevarijs pittore e matematico friulano di origine. Se friulano è stato di nascita e, forse, di dubbia iniziazione sotto gli insegnamenti paterni, come pittore è stato di una venezianità fuor di discussione. Più portato allo studio di attente e rigorose prospettive, in certe composizioni « vedutistiche », e di « circostanza » è stato invasato da una tale scatenante fantasia, da raggiungere le più alte vette in tale specialità.

Per quanto a volte tiri via nelle composizioni da cavalletto — come è il caso di questa opera — e si sia dimostrato in taluna di esse « fiacco e stentato nel trovar rapporto di tono e di colori » (Pallucchini), ha lasciato una impronta del tutto caratteristica — anche nella mutevolezza e nell'estrosità non sempre felice di alcune sue opere — che gli ha consentito di entrare a buon diritto, fra i migliori inventori di soggetti di tal genere. L'opera che presento al lettore ritengo faccia parte del suo comune repertorio: ormai lontano dal Friuli, con molta probabilità, su ordinazione di qualche cliente friulano ha eseguito a memoria la veduta della piazza più conosciuta della sua città natale. Si tratta comunque di un'opera genuina e fresca e che per la immediatezza della composizione, e per la freschezza dei colori e ad onta di certe durezza facilmente avvertibili, presenta una immagine — sia pure deformata — della vecchia Udine e del suo castello.

Anche se l'odierna critica udinese non vorrà ammettere nel corpus del Carlevarijs tale veduta, non ha importanza eccessiva, perchè essa, dopo aver sparato varie bordate a salve per far passare come opera del Carlevarijs quella pianta di Udine che esiste nelle Civiche Raccolte del castello (6) altrimenti attribuita al Callot, mentre invece è da ritenersi

opera di Heintz il Giovane (7) nell'ultima pubblicazione ha dovuto rimangiarsi l'attribuzione di fronte alla decisa opposizione dei critici e del comune buon senso (8). E' meglio presentare un'opera che sia « vicina » all'epoca ed allo stile di un artista, anche se non è sua, ed ammetterlo a priori, che presentare un'opera così lontana nell'epoca e dal fare del Carlevarijs e sostenerla ripetutamente con professorale e perentoria sicurezza per poi, ritirarla dal commercio.

#### NOTE

(1) Luca Carlevarijs nacque in Udine nel 1663 e la tradizione vuole che abbia imparato a dipingere dal padre Leonardo, che fu un mediocre pittore, ma tale tradizione non è attendibile perchè egli morì quando Luca aveva solo sei anni. Nel 1679 lo troviamo già a Venezia, dove rimarrà per tutta la sua vita. Sulla sua formazione pittorica poco si sa, si sostiene per altro che sia stato per un breve periodo anche a Roma. Resta comunque il fatto che fin dall'inizio della sua carriera si è applicato, forse per primo a Venezia al vedutismo ed al paesaggismo con quei validi risultati a tutti noti. Nelle sue prime produzioni è certamente romano, con un'attenuata dose di fiamminghismo — alla Claudio-Lorena ed alla Callot — moduli che presto tralascierà per divenire pittore veneziano: anzi il caposcuola del vedutismo non solo lagunare, ma italiano. Questo primato è indiscusso ed è riconosciuto da tutta la critica. Eccelse pure nell'arte calcografica, ove primeggiò e precorse i grandi incisori vedutisti veneziani. Giustamente il Rizzi, che ultimamente ha tracciato su Luca un ottimo profilo *artistico*, ha finalmente abbandonato il « friulanesimo » che nel caso del Carlevarijs sarebbe stato completamente fuor di luogo, così dice (A. RIZZI, *Disegni ed incisioni del Carlevarijs*, nel « Catalogo della Mostra », Udine, Doretti, 1964, pag. 25): « La storiografia più accreditata è quindi unanime o quasi nel riconoscere al Carlevarijs una funzione di prim'ordine nel divenire dell'intelligenza pittorica veneta di paesaggio, oltre che a quella delle vedute ». E l'attività pittorica di Luca, con l'andare degli anni si affina, così da diventare, vedutista, paesaggista, « quadraturista » di grande rilievo. La sua attività incisoria si è puntata su un centinaio di stampe raccolte in un volume intitolato *Fabbriche e vedute di Venezia* che egli pubblicò nel 1703. Opera indubbiamente importante specie dal lato documentaristico. Egli « inquadra » il soggetto (palazzo o chiesa che sia) in forma prospettica rigorosa anche a scapito della freschezza e spontaneità della composizione, ed anche per la secchezza dell'incisione del bulino. Ma dato che le vedute sono animate da tante figure, ed i rii ed i canali sono pieni di barche e di gondole, ogni pecca sopra notata scompare di fronte alla sapiente e piacevole composizione. Anche qui il Rizzi (*op. cit.*, pag. 40) ne puntualizza l'attività di primo piano e dice: « La testimonianza grafica, più ancora di quella pittorica, documenta che l'arte colma di vitalità del Carlevarijs rappresentò uno dei caposaldi nello sviluppo della pittura veneziana nella prima metà del Settecento ». Il Carlevarijs muore, in Venezia, nel 1730.

(2) Le incisioni della Piazza Contarena sono tre e tutte e tre sono state disegnate da Uldarico Moro, pubblico perito di Udine, ed incise da Francesco Pedro o del Pedro, pure di Udine. Nato nel 1740 e morto a Venezia nel 1806 (vedi: G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti, 1962, pag. 141 e R. PAL-LUCCHINI, *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, nel catalogo della Mostra, Venezia, Ferrari, 1941, pag. 114) il dal Pedro, si reca presto a Venezia, ove non solo incise stampe di vario genere, ma anche — comportandosi come un « disertore e spocchioso apostata » — una serie di 30 rami sulla storia di Venezia dalle origini alla congiura Tiepolo-Querini (1310), servendosi di disegni suoi, di Giandomenico Tiepolo ed altri. Le stampe di Udine sono state incise verso il 1770. Due rappresentano Piazza Contarena dal lato verso il Castello e l'altra « verso mezzogiorno » con la veduta della Loggia del Lionello. Nelle due prime stampe non sono riprodotte le

fontanelle che si vedono nel quadro sotto le statue di Ercole e Caco, e nemmeno la torre di via Manin.

(3) Vedi: C. SOMEDA DE MARCO, *La Loggia di S. Giovanni*, in «Avanti cul brun» dell'anno 1943, Udine, 1942, con 2 ill. Nelle civiche raccolte del Museo di Udine sono difatti conservati due progetti acquarellati eseguiti in due periodi diversi e da due progettisti locali, per una più decorosa sistemazione della Loggia di San Giovanni. Quello che interessa è del 1690 circa e porta la seguente scritta, in alto: «Veduta de' Portici di San Giovanni». Sotto: a sinistra: *Leggenda: A) Balaustra di marmo d'Istria d'acrescere e terminare li portici. B) Sito di poter mettere due arme*. A destra: la «scala di piedi venticinque» e sotto, la firma: *Gio. Fusconi P. P. Delin.* La carta è attualmente incollata su tela (dimensioni: m. 1,45×0,50) e venne acquistata dal Museo (assieme a quell'altra eseguita più tardi da Francesco Leonarduzzi) nel 1941 dal sig. Smaniotto Costantino falegname per lit. 150. Ho dovuto dilungarmi in questi dettagli per fugare quelle leggittime nubi sulla autenticità della veduta di Piazza Contarena qui illustrata.

(4) G. DEL PUPPO, *La nostra bella piazza Contarena*, in «La Panarie», Udine, 1920, A. III; n. 13, pag. 12 e nota 5 e A. BATTISTELLA, *Le vicende di piazza Contarena*, *ibid.*, pag. 38.

(5) Anticamente porta S. Sebastiano.

(6) A. RIZZI, *Non è del Callot la pianta di Udine*, in «Udine», n. 1, da pag. 5 usque 14; e A. RIZZI, *Contributo alla conoscenza del primo Carlevarijs*, in «Emporium», anno 1963, pag. 204 e ancora: A. RIZZI, *Prima mostra del restauro*, nel «Catalogo della Mostra», Udine, Doretti, pagg. 34-35.

(7) Joseph Heintz «il Giovane», nato ad Augusta verso il 1660 e morto a Venezia nel 1678: è un altro «spocchioso apostata» che abbandona la terra natia per «rifugiarsi» a Venezia. Fu scolaro del padre detto «il Vecchio». Temperamento curioso di artista sa fondere in «stravaganze di fantasia» (vedi P. ZAMPETTI, *La pittura del Seicento a Venezia*, nel «Catalogo della Mostra», Venezia, 1959, pag. 123) quanto ha appreso nella sua patria di origine e quanto ha veduto a Venezia. Ha dipinto, fra l'altro alcune vedute di Venezia e delle sue feste, inserendo nell'ambiente veneziano (case, palazzi, campielli, ecc.) personaggi in costume fiammingo (vedi anche B. TAMASSIA-MAZZAROTTO, *Le Feste veneziane*, Firenze, Sansoni, 1961 con riproduz. in nero ed a colori sulla copertina, dei famosi quadri, ora al Museo Correr in Venezia). A mio parere quegli «umori picareschi» che il Rizzi trova nelle figure attorno alla *Pianta prospettica* di Udine conservata nel museo della città, non sono per nulla spagnole, ma fiamminghe. E se non è — come probabile — del Callot, con estrema fermezza è da scartare dai «perimetri culturali del Carlevarijs» (A. RIZZI, *Prima mostra del restauro*, *op. cit.*, pag. 35).

(8) Il Rizzi (A. RIZZI, *Disegni ed incisioni del Carlevarijs*, *op. cit.*) più non sostiene come «raro incunabulo» la veduta di Udine. Un così saggio ravvedimento a sei mesi di distanza fra le due pubblicazioni, torna a lode al Rizzi e dimostra la sua prontezza di riflessi e preparazione nel tenere e poi mollare giudizi a volte opposti.

## CONCLUSIONE

Da quanto esposto consegue che la pittura friulana, non più carnica o tedeschizzante, non più tolmezzina o gianfranceschiana, non più sanvitese o bellunellesca, non più friulana o pordenonesca, ha finito il suo compito e

si esaurisce e muore per inedia o per incapacità. E chi ha dato il colpo di grazia e fu l'affossatore degli stiracchiati epigoni di tutte le proliferazioni pittoriche, di tutte le dinastie tardo-pordenonesche, è stato il Carneo, che, friulano di nascita, diviene veneziano di preparazione, di educazione e di temperamento artistico.

Con lui ha inizio il « morente friulanesimo ». Egli difatti, da grande solitario si « enucleerà » (ecco usato nel suo esatto significato il termine) dallo stracco e crepuscolare corpo dell'arte friulana, per iniziare una attività pittorica nuova per il Friuli: una attività originale, anche se appresa a Venezia, e sempre orientata, e senza alcun sbandamento alla pittura lagunare del Seicento.

Mi si dirà: ma egli è friulano di nascita, ha lavorato quasi sempre nel Friuli e certe fisionomie dei suoi decrepiti e grinzosi vecchietti e delle sue giovani e formose donne sono friulane: *ergo* il pittore è friulano. Giudizio errato e privo di contenuto, perchè non basta una lunga permanenza in una zona — dove, come abbiamo visto in questo saggio, gli artisti locali e suoi contemporanei dipingevano completamente in un'altra *maniera* e con un'altra tecnica — ed una tipologia messa assieme come tanti fotogrammi (e spesso ripetuti in diverse « pose »), per definire la personalità di un artista. Bisogna guardare *dove* ha imparato a comporre, *dove* ha appreso l'impasto dei colori, da *dove* proviene la sua cultura ed il nesso connettivo del suo linguaggio, per poter giungere a quelle « coerenti conclusioni » che sono tutte opposte alle « coerenti conclusioni » rizzesche.

Il Carneo, anche se ha sempre lavorato in patria, è lo stesso uno « spocchioso apostata » perchè ha « rinnegato » la pittura dei suoi paesani: del conterraneo Moretto, del vicino Amalteo, dei prolifici Floreani e Secanti, per divenire un pittore a sè stante. Nulla ha appreso quindi dalla scuola (se così ancora la si può chiamare) friulana e nulla vi ha lasciato: non un allievo, non un seguace, non un imitatore di rilievo. Ed è per questo che è grande. Anche se nel suo compiacente eclettismo, incline ad accontentare la piccola corte dei conti Caiselli esegue opere di ogni gusto, stile e genere, in tutte vi lascia l'inconfondibile impronta della sua personalità.

Nè da meno sono stati il Bombelli ed il Carlevarijs, anch'essi « spocchiosi apostati e disertori ». Ma ad essi, più che al Carneo, alla pittura veneziana deve (e di questo debito Venezia e tutto il mondo pittorico è loro riconoscente) indubbi primati: il primo nel campo della ritrattistica, il secondo nel campo del vedutismo. Carneo, Bombelli e Carlevarijs: questa è la triade della pittura veneto-friulana dei secoli XVII e XVIII e che formano quella terna di artisti, che come altri loro predecessori, ricordati in questo articolo, ha saputo forzare le ormai troppo ristrette barriere del Tagliamento e della Livenza, per andare a svolgere la loro attività come « emigranti-pittori » nel più vasto mondo del nascente illuminismo pittorico europeo. E la fuga dei friulani verso Venezia continua nel Settecento con i due Pittoni — zio e nipote — e, parzialmente, col Grassi. In cambio Venezia darà al Friuli il Piazzetta, i Diziani, i Tiepolo ed i Guardi. La partita si dovrebbe chiudere non in pareggio, ma a tutto vantaggio del Friuli. Ma la novella critica udinese non ne rimane appagata

e continua ostinatamente a voler tenere in vita un fantomatico « rinascen-  
te friulanesimo » che si è spento proprio col Carneo... e proprio durante  
l'ultimo periodo della sua produzione, quando maggiormente si è staccato  
da un, sia pure, larvato friulanesimo. Come a Venzone si tengono in piedi  
le macabre mummie, così la novella critica udinese si ostina a tener in  
piedi con settarii fini « regionalistici » un *friulanesimo* pittorico che è stato  
valido ed originale solo per mezzo secolo (Marini), che non ha più neces-  
sità di esistere.

Preoccupa pensare a quello che succederà per la prossima « Mostra del  
Carneo e del Bombelli » se, prudentemente, non si vorrà cambiare registro!  
Ma, a dir il vero, un certo ravvedimento c'è stato con le mostre delle  
opere del Grassi e delle incisioni del Carlevarijs, ove si è avuto il buon  
gusto di abbandonare la solita ed ormai fessa campana del friulanesimo.  
Speriamo che tali buoni propositi continuino. Ne guadagneranno l'arte,  
la cultura, la critica e soprattutto il buon senso, perchè non tutti condi-  
vidono le teorie settarie di quel ristretto gruppetto che compone l'attuale  
critica udinese.

Ma ad essa — ed in specie al Rizzi che ne è l'instancabile animatore  
— va un grande merito: quello di organizzare, con ritmo di due all'anno,  
degnissime mostre di arte antica: mostre davvero interessanti e per la  
vastità del materiale — spesso poco noto — che vi viene esposto, e per  
le polemiche che esse suscitano, e che — a prescindere da inevitabili discus-  
sibili attribuzioni — si sono dimostrate valide ed operanti. E' da sperare  
che esse continuino anche per l'avvenire.

I nomi del Carneo e del Bombelli sono sonanti e — specie per l'ulti-  
mo — impegnativi. Mi auguro che — lasciate da parte le ricordate scorie  
campanilistiche e regionalistiche — i due artisti ne escano con risultanze,  
se non definitive (perchè in questo campo nulla è definito e definitivo)  
almeno soddisfacenti.

Spero che la novella critica udinese non vorrà considerare questo  
mio breve saggio critico come una stroncatura: è solo un altro ammoni-  
mento che un dilettante autodidatta dà ad altri dilettanti autodidatti. Non  
ho nessuna intenzione di cambiare i loro testardi convincimenti o di rove-  
sciare le loro posizioni: sono cose che a me non interessano minima-  
mente. Ho solo voluto, con mano ferma e con polso sicuro, raddrizzare —  
come il nocchiero alla barra del timone — certi sbandamenti, certi dirot-  
tamenti, per evitare certi inevitabili naufragi cui potrebbero andare incon-  
tro se non cambieranno rotta. Tale critica udinese deve infine rendersi  
conto che non tutti sono disposti a prendere come oro colato le loro  
pesanti opinioni: arroccati nella *turris eburnea* del bellissimo — e venezia-  
nissimo — castello essi credono con la loro ostentata sicumera che nes-  
suno possa essere in grado di controbattere punto per punto le loro...  
diremo così, « inesattezze » ed il loro « ristretto angolo di visuale ». Una pic-  
cola tiratina di orecchio non fa male a nessuno. Per tutti è aperta la « via  
di Damasco », ma a tutti è data la possibilità di ravvedersi, e di riprendere  
il più retto e sicuro cammino con più forza e maggiore ampiezza di visuale.

VITTORIO QUERINI