

SAN FRANCESCO E I SUOI DOPPI:
MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO
DI GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE

FLORIANA CONTE

Glorie di angeli per due santi

Una fonte attendibile come la *Notizia* di Marcantonio Michiel, e sostanzialmente contemporanea di Boccaccio Boccaccino e di Giovanni Antonio da Pordenone, distingue le mani degli affreschi nel refettorio del convento degli Agostiniani a Cremona, poi andato distrutto dopo il rimaneggiamento degli spazi del 1553: «El refettorio fu dipinto in la volta e in li lati dal Boccacino, ma in la fronte e le spalle da mastro Zuanantonio da Pordenone»¹. Il referto di Michiel trova conferma nel contratto stipulato il 31

¹ Cito da MICHIEL 1884, p. 88, con commento seguente: «Di tutte queste pitture non rimane a vedersi al di d'oggi se non la pregiabile ancona del Perugino. L'anno che vi sta segnato a piè del trono della Madonna unitamente al nome dell'artista, a vero dire è il 1494. I santi ai lati sono Giovanni Ev. ed Agostino». La fonte è disponibile anche nell'«Edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896», con Saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, in MICHIEL 2000, p. 37, con varianti adiafore nella trascrizione. Cfr. BELLINGERI 1996, pp. 144, 156 n. 15, che segnala il referto di MICHIEL 1884, p. 88, a cui faccio riferimento a testo.

agosto 1522 tra Pordenone e gli Agostiniani di Cremona². L'atto notarile entra nella bibliografia sul Pordenone nel 1919, ma è raramente considerato negli studi sull'artista, forse anche perché riguarda un'opera perduta. Il contratto attesta la commissione per la decorazione del refettorio del convento di Sant'Agostino e prevede che tra la Pasqua successiva ed entro il Natale del 1523 Pordenone termini di dipingere sul lato orientale un Crocifisso con i misteri della Passione e, sul lato occidentale, un'Ultima cena; in aggiunta, «*imagines et figuras excellentes tres et naturales ac integras in dicto refectorio in illis locis in quibus designatum fuerit per reverendum dominum patrem fratrem Modestum de Pinzonibus priorem dicti monasterii Sanctii Augustini*». Le immagini sono il Padre Eterno, «*triumphantem e benedicientem*», tra sant'Agostino «*cum abito eremitano infulcito et pontificali*» e san Nicola da Tolentino «*cum abito eremitano et triplicatis coronis aureis*». Non è chiaro se tali icone siano state richieste su supporto mobile oppure se siano state affrescate. L'atto viene rogato dal notaio Giovan Francesco Sordi.

Nel secolo seguente la realizzazione del coro cremonese, Carlo Ridolfi ricorda che Pordenone dipinse in Sant'Antonio a Conegliano «in una cappella li santi Agostino, Ubaldo, Maddalena e Lucia», e che a Piacenza in Santa Maria di Campagna fu la figura di sant'Agostino con tre angeli a far meritare a Pordenone la commissione per le restanti aree poi affrescate nella chiesa: «La prima cosa nondimeno che vi facesse il Pordenone fu nell'ingresso della porta a mano manca il santo Agostino a fresco se-

² Cremona, Archivio di Stato, Not. Filza456, pubblicato parzialmente per la prima volta da BONETTI 1919, pp. 9-10, con imprecisioni; in parte trascritto nuovamente da GOI 1984, p. 271. Il documento è segnalato da FURLAN 1984, p. 71, che afferma di essere risalita alla fonte grazie a una segnalazione di Marco Tanzi. La prima trascrizione integrale del documento si deve a MILLER 1985, pp. 36-37. Si veda, infine, TANZI 2019, p. 69: «penso che la decorazione del convento agostiniano possa rappresentare quella tessera mancante del mosaico che avrebbe potuto illuminarci meglio sulla cronologia delle opere eseguite a Cortemaggiore». Complementare il testo dello stesso studioso: TANZI 2020, p. 310.

dente tra colonnati con angetti che tengono il libro e 'l pastorale; et essendo piaciuta quella pittura vollero ch'egli seguisse a dipingere le due seguenti capelle e la tribuna maggiore»³.

Della qualità delle figure di santi agostiniani del Pordenone, dunque, resta fama nella letteratura artistica. Per sapere che aspetto avesse il san Nicola da Tolentino di Cremona dobbiamo ricorrere a testimonianze visive superstiti, finora mai collegate alla perdita decorazione della chiesa agostiniana.

È necessaria una premessa. Tra le iconografie di santi che si sono prestate a confusioni, proprio l'iconografia di san Nicola da Tolentino è talvolta entrata in conflitto con quella di san Francesco da Paola e quella di san Domenico⁴. Anche gli attributi iconografici di san Francesco d'Assisi sono variabili, pur se sempre riconoscibili, nel corso dei secoli⁵. L'abito è senz'altro essenziale per

³ RIDOLFI 1965, I, pp. 117, 125. Sul *Sant'Agostino* a Piacenza cfr. ora PANCIERA 2020.

⁴ Cfr. TOLLO 2006 e il caso della "Pala Giusti" in BRAGAGLIA, TORDATO 2006, nella quale Nicola da Tolentino è stato confuso, negli studi, talvolta con san Domenico, talvolta con san Francesco di Paola. Un esempio noto di sostituzione iconografica a causa di una sopraggiunta esigenza di culto sta nella tavola di Antoniazio Romano, *San Vincenzo di Saragozza, Santa Illuminata, San Nicola da Tolentino*, proveniente dalla chiesa di Santa Illuminata di Montefalco e oggi nel museo di San Francesco. La grande tavola, inizialmente forse destinata all'altare della cappella del cardinale Giorgio Costa dedicata a Santa Caterina in Santa Maria del Popolo a Roma, è occupata dalle figure stanti dei tre Santi rappresentati. Da lavori di restauro curati da Floccia agli inizi degli anni Ottanta del Novecento è emerso che due delle figure sono state modificate: santa Caterina, al centro, è diventata santa Illuminata coprendo la ruota del martirio; sant'Antonio da Padova, sulla destra, spogliato del saio francescano e rivestito di quello agostiniano è diventato San Nicola da Tolentino, perché la chiesa a cui era destinata l'opera era agostiniana. Cfr. AUCIELLO 2013, p. 130, nonché MINARDI 2005.

⁵ Cfr. KAFTAL (1952) 1986, p. 386, num. 122, registra che Francesco può indossare «a grey, brownish or black habit with a knotted cord as girdle»; alle pp. 770-774, num. 225, Kaftal registra che san Nicola nell'area geografica oggetto del volume indossa un abito nero e una cintura di pelle; non scrive nulla, invece, delle tre corone; inoltre KAFTAL (1965) 1986, pp. 470-499, in particolare 471, num. 155, registra che Francesco è vestito allo stesso modo, ha la barba nelle raffigurazioni più antiche, più tardi è senza barba. Sul tema iconografico, studiato attraverso il confronto ragionato di attestazioni letterarie e visive, si veda BELLOSI 2015, pp. 13-46. San Nicola può indossare una cintura come quella di Francesco: cfr. KAFTAL (1965) 1986, pp. 822-828, in particolare 822, num. 271: «Perugia No. 715. Umbrian school XVIth cent. Fresco from S. Elisabetta. Fig. 981»; inoltre KAFTAL 1978, pp. 774-788, num. 220: l'immagine 220 (a), Fig. 1005, a p. 774, «Ex Venice. Asta dealer (1955). Veronese or Ferrarese school late XVIth

l'individuazione di Francesco, insieme a crocefisso, vangelo e stimate a mani, piedi e ferita al costato visibile grazie al gesto del santo che apre la veste. La tradizione offre riscontro di numerose varianti fisionomiche: può essere magro oppure alto e massiccio, barbuto o glabro, bruno o biondo⁶. Fin dalle origini dell'iconografia francescana era possibile raffigurare il santo in trionfo in maniera differente e libera. Lo attestano Giovan Battista Cavalcaselle ed Henry Thode a date piuttosto precoci: entrambi fanno riferimento alla pala di Fogolino sul terzo altare di destra del duomo di San Marco a Pordenone⁷ (fig. 5).

Di «Glory of St. Francis» parla Cavalcaselle, senza alcun imbarazzo nell'individuazione dell'iconografia, pur se mancante di allegorie: «It is very clear that Fogolino here commingles Friulan and Vicentine features with others derived from disciples of Raphael. The heads in the Glory of St. Francis are still reminiscent of Licinio, the handling is pastose and broad with swimming

cent. Triptych» rappresenta il santo scalzo, come il santo di Gallipoli, pur se tale peculiarità non appare propria dell'agostiniano nella classificazione di Kaftal in nessuna area geografica; ivi, pp. 327-342, in particolare 328, num. 108, a Francesco si attribuisce come tipico nell'iconografia di quest'area geografica «a grey, brownish or black habit with a knotted cord as girdle». Cfr. anche KAFTAL 1985, pp. 515-523, num. 175; ivi, pp. 283-304, in particolare 283-284, num. 97, si registra che Francesco in quest'area è raffigurato sia «barefoot» sia «Wearing sandals». Sull'iconografia fluida di Nicola da Tolentino su questo versante si badi alla necessità che ebbe Urbano VIII di correre ai ripari, vietando nel 1638 di dipingere i santi agostiniani scalzi e con cappuccio aguzzo perché sant'Agostino non sarebbe mai andato in giro scalzo: cfr. TOSINI 2006, pp. 74, 76.

⁶ Cfr. SESTI 1986, pp. 198-200 e n. 3; cfr. anche FACCHINETTI 1924, e KAFTAL 1950, pur se non esaustivo.

⁷ Utile la cronologia dei rifacimenti del duomo trecentesco di Pordenone: cfr. RIZZETTO 1974, p. 68, che elenca le seguenti fasi costruttive: 1235-78 (sic)-1365; 1365-1400; 1555; 1515-1540 (la fase che può interessare le sostituzioni e i completamenti a cui alludo a testo); 1592-1712; 1840. FURLAN 1959, p. 9 (sic, ma 16) fig. 2, 17, 19 fig. 7, ritiene, in relazione all'ampliamento tra 1591-1592 a cui lo studioso attribuisce l'aggiunta di «tre cappelle per parte alla navata centrale che [...] già esisteva», che ci siano prove dell'esistenza della navata centrale già nel Trecento: «il disegno presentato nel 1501 dal Pilacorte per la costruzione della facciata di S. Marco» che «indica come la fronte da sistemare sia quella piuttosto stretta della navata centrale e non quella ampia del complesso della crociera.

outlines and modelling, the drawing loose in flesh and in drapery»⁸.

Nel capitolo VII del *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1885) Henry Thode dedica una rassegna diacronica a *Le rappresentazioni allegoriche. «Il trionfo di Francesco»*; qui Thode riscontra l'incunabolo di quest'ultimo, in età medievale, nel quarto degli affreschi della volta nella chiesa inferiore di Assisi; inoltre individua una delle formulazioni compiute tra le varianti possibili in età moderna nella «tavola del Fogolino nel duomo di Pordenone» in cui Francesco appare «al centro di un gruppo di santi», «fra Giovanni Battista e Daniele»⁹.

La pala di Fogolino è stata eseguita prima del 29 giugno 1523, quando il pittore stipula il contratto per un'altra pala, destinata alla chiesa di Santa Maria a Visinale di Prata a Pordenone. Per tale opera il contratto stabilisce che in particolare la policromia e la doratura della carpenteria debbano essere eseguite come quelle della pala di San Francesco collocata nel duomo di San Marco a Pordenone¹⁰. In origine la pala del duomo era situata sull'altare della famiglia Fontana intitolato a san Francesco, al quale si era aggregato il culto di san Giovanni battista e san Daniele, dedicati di due altari preesistenti (ne conserva memoria l'iscrizione sul basamento prospettico).

La consuetudine allo scambio e alla sovrapposizione di iconografie, insieme a dati materiali e storici, permette di avanzare l'ipotesi che l'unica testimonianza visiva superstite dell'aspetto che forse ebbe il *San Nicola da Tolentino* andato perduto a Cremona sia la tavola in cui Pordenone dipinse *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*, già nella chiesa di San Francesco a Gallipoli (fig. 3), la cui cronologia non va spinta oltre il 1516, che è anche la cronologia estrema per

⁸ La citazione viene da CROWE-CAVALCASELLE 1912, vol. II, p. 149; la n. 2 specifica la collocazione nel Duomo di San Marco a Pordenone sul «third altar to the right».

⁹ Cfr. THODE 1993, pp. 405-442, in particolare pp. 422 e 523 n. 39.

¹⁰ Cfr. GOI 1987, p. 176 e TANZI 2017A. RIDOLFI 1965, I, p. 118, registra soltanto: «Per la chiesa di San Francesco dipinse a fresco il santo impresso dal Serafino delle divine cicatrici». Si vedano per la documentazione della pala per Santa Maria di Visinale di Prata a Pordenone BOTTERI, GABRIELLI 2021, p. 27 e nota 23.

la pala (affine stilisticamente e iconograficamente) con la *Madonna della misericordia* nel duomo di Pordenone (fig. 4). La tavola con *San Francesco d'Assisi* è uno dei capolavori più importanti arrivati in Puglia in età moderna e riferibili ad artisti provenienti da zone dominate politicamente dalla Serenissima, pur se in fasi alterne, come il Friuli¹¹.

Il referto dell'intervento conservativo condotto presso la sede della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Bari, concluso nell'estate 2017¹², ha cominciato a dare una risposta anche a qualche interrogativo di carattere tecnico. Come la pala del Duomo di Pordenone (eseguita su tela, non su tavola), anche quella gallipolina ha un'imprimitura «probabilmente a gesso e colla»; le misure devono essere state identiche, in origine, se si tiene conto della decurtazione subita dal *San Francesco* nella parte superiore (la tela misura 288 x 146 cm, la tavola misura 245 x 146 cm)¹³. Inoltre l'intervento conservativo ha fugato ogni dubbio sulle presunte mani di pittori locali

¹¹ Ne ho tracciato la storia in CONTE 2022, che chiudevo (p. 146) sull'affermazione apodittica relativa all'ipotesi di datazione basata su stile e iconografia. Cfr. anche la scheda 202047 di ASAP 2015-. Per gli altri artisti citati a testo, si consultino in ASAP 2015- le schede relative alle opere prodotte dagli stessi.

¹² La pala restaurata è stata presentata dalla Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la Città metropolitana di Bari (ABAP) a RESTAURI 2018.

¹³ Faccio riferimento a una comunicazione scritta di Anna Scagliarini del 24.07.2017. Cfr. la scheda di FURLAN 2.4 1984, p. 92. Le conclusioni a cui sono arrivate le restauratrici Angela Laterza e Anna Scagliarini dopo l'intervento coincidono con i resoconti tecnici di colleghi che si sono occupati finora di conservazione di opere di Pordenone su supporto mobile e in particolare di quelle su tela e su tavola di pioppo del torno d'anni di mio interesse per questo lavoro: cfr. FRANCESCUTTI 2006, FRANCESCUTTI 2008 e MAGRI 2008, p. 298, che rinvia al restauro di Valentina Scuccato diretto dalla stessa Francescutti sulla *Madonna della Misericordia* in occasione della mostra *Bellini, Giorgione, Titian. The Reinassance of Venetian Painting*, che cito a nota 27 dalla versione italiana del catalogo, pp. 299-314: 299, 313-314, a proposito delle «opere su tavola di Udine», «facenti parte degli scomparti della cantoria del duomo di Santa Maria Maggiore di Udine, dipinti ad olio nel 1527 e raffiguranti *Sant'Ermacora che battezza le vergini aquilesi*, e la *Sepoltura dei Santi Ermacora e Fortunato*», restaurate «in occasione della loro esposizione alla mostra su Pomponio Amalteo», *Pictor Sancti Viti 1505-1588*. Come il *San Francesco*, i «dipinti sono stati realizzati su di un supporto ligneo, composto dall'unione di più tavole di pioppo, rinforzate da vecchi interventi di restauro che avevano utilizzato il metodo dei tasselli a farfalla, e ancora più antichi supporti in ferro inchiodati.

dopo l'arrivo a Gallipoli della tavola: ogni pennellata è riconducibile a un unico intervallo di tempo e a un'unica mano. L'unica radiografia eseguita (che ho potuto studiare grazie alla cortesia delle restauratrici) e l'esame ravvicinato della superficie pittorica prima e dopo il restauro (anche a giudizio delle restauratrici) non elimina un dubbio in relazione al pentimento più vistoso, che il restauro ha lasciato correttamente a vista: la vita del santo è segnata dall'ombra della cintura posizionata più in alto. Mirate indagini diagnostiche sarebbero auspicabili, magari in vista di una appropriata mostra che riunisca attorno al *San Francesco* diverse opere citate in questo articolo.

Esistono elementi stilistici di confronto indiretti per datare il *San Francesco* di Gallipoli *ante* 1523¹⁴, all'altezza o poco prima della pala di Fogolino per il duomo di Pordenone con *San Francesco tra i santi Giovanni Battista e Daniele*¹⁵.

[...] La riflettografia ha invece permesso di intravedere l'assenza di un disegno preparatorio, ma la presenza di tratti compositivi sottostanti, appena abbozzati. [...] Si possono notare passaggi di colore immediati, realizzati con velocità e sicurezza, con pigmenti grassi, ricchi di olio, fluidi, che lasciano trasparire le campiture di fondo. A luce radente si colgono con stupore le pennellate grumose e persino le impronte digitali del pittore, quasi si sia servito delle dita per rifinire la stesura del colore».

¹⁴ VILLATA 2017, p. 506 accoglie l'opinione di TANZI 2017: «Al periodo che segue immediatamente Cremona», cioè dopo il 1522, «appartiene anche il S. Francesco incoronato di Gallipoli, ricco di umori eccentrici, il cui *ante quem* è il 1523 della pala di Fogolino nel duomo di Pordenone».

¹⁵ Secondo TANZI 2017B: «Essendo stata eseguita prima del 1523, infatti, offre finalmente se non un saldo termine *ante quem* almeno una data intorno alla quale ragionare su basi meno friabili per anticipare in maniera sensibile il *San Francesco* del Pordenone in San Francesco a Gallipoli, un capolavoro fuori contesto, a metà strada tra Lotto e Dosso, ancora mal compreso perché costretto entro termini cronologici fuorvianti e sempre spinto troppo avanti nel catalogo dell'artista friulano; si veda *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona* 2012, pp. 274-277, scheda 13 (N. Barbone Pugliese). Il san Francesco nella pala di Fogolino non dipende in sequenza diretta da quello salentino, ma inquadra molto bene, a mio avviso, un momento di approfondite riflessioni da parte del Pordenone sul ruolo della figura nello spazio della pala d'altare e sulle potenzialità offerte dall'illusionismo prospettico di matrice lombarda di andare oltre nella terza dimensione. Ho anche l'impressione che il dipinto del Duomo abbia alle spalle prototipi del friulano degli anni dieci: non tanto le belle palette già a Collalto e ora a Venezia, all'Accademia (inv. 882) e nella chiesa della Salute, o la grande tela di Vallenoncello, ma soprattutto, com'è già stato rilevato da altri, il nobile esemplare di Susegana, dal quale sfronda il più possibile le reminiscenze classicheggianti dello sfondo, immergendo i protagonisti in un paesaggio di ampio e maestoso respiro come quello nella *Madonna della Misericordia*, sempre nel Duomo di Pordenone».

Mentre tra 1520 e 1523 finisce di consumarsi la rivoluzione stilistica che consente a Giovanni Antonio di competere con Tiziano in ‘terribilità’, tra 1515 e 1518 a me sembra cadere il momento migliore entro cui stringere il *San Francesco*. Nella pala di Gallipoli ci sono infatti ancora ricordi giorgioneschi e un certo citazionismo nordico, anche dichiarato nel paesaggio di sfondo, riemerso dopo il restauro (si veda l’ultimo paragrafo) in tutto il suo trascolorare di cielo rosseggiante e di azzurro cinerino affine agli sfondi creati da Tiziano per la Pala Gozzi e il *Noli me tangere*¹⁶. Tenendo Vasari a mente, nel 1927 Roberto Longhi rileva «un giorgionismo contaminato di tizianesco [...] nel quinquennio 1515-20»¹⁷ nella pala affiancabile al *San Francesco* collocata nella stessa cattedrale di Pordenone: la *Madonna della misericordia*¹⁸.

Nel *San Francesco* di Gallipoli affinità nella resa fisionomica e dei corpi nello spazio ristretto di nicchie o finte pareti sfondate si riscontrano in altre opere autografe di Pordenone, il *Trittico con i santi Michele, Valeriano e Giovanni battista* nella chiesa di Santo Stefano a Valeriano e nella *Madonna della misericordia* di Pinzano (figg. 9-10)¹⁹. Inoltre, le rigidità e la volumetria cubista del santo fanno pensare a un archetipo di un modello grafico in scala 1:1.

Si potrebbe cautamente ipotizzare che la pala oggi a Gallipoli fosse in origine nel duomo di Pordenone (chissà se completata da ante laterali) o che fosse stata eseguita sulla base di un cartone

¹⁶ VILLATA 2017, p. 505, ritiene che: «L’influenza di Tiziano appare forte proprio nelle opere di metà decennio: il paesaggio della pala Tiezzo è prossimo a quello del *Noli me tangere* del Vecellio».

¹⁷ LONGHI 1927, ora (col titolo *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese. 1926-1928. G. Antonio Pordenone*) in LONGHI 1967, tomo 1, pp. 295-298: 298.

¹⁸ Non so dire se la pala sia indebitata con quella di Dario da Pordenone (attivo anche in duomo come frescante), oggi a Bassano del Grappa. Cfr. LUCCO 1987, p. 156: «Tutta la seconda metà del Quattrocento nel trevigiano è attraversata dalla piccola personalità di Dario da Pordenone, presente in più luoghi della Marca; che, al di là del valore dei suoi dipinti, ebbe la funzione di diffonderci le novità padovane, massime squarcionesche». Per FURLAN 1988 la *Madonna della misericordia* fu commissionata l’8 maggio 1515 e consegnata a Pasqua 1516; per VILLATA 2017, fu commissionata il 14 dicembre 1514 e consegnata a Pasqua successiva.

¹⁹ Cfr. COHEN 1996, vol. II, figg. 4-5, pp. 286-287.

del Pordenone²⁰. Il cartone, o la tavola vera e propria, sarebbe poi stato modello per Fogolino per il suo san Francesco (che in duomo sostituisce quello del Pordenone). Poiché l'altare era dedicato al solo Francesco, pare verosimile che Fogolino, capace di imitare la maniera del Pordenone e dei pittori trecenteschi, sia stato chiamato per sostituire la pala di Pordenone, ormai obsoleta per via della presenza del solo san Francesco e di due figure oranti estranee alla famiglia di successiva detenzione del patronato. Pordenone potrebbe avere usato di nuovo il cartone per il san Nicola da Tolentino in sant'Agostino a Cremona, favorito dalla coincidenza di alcuni attributi iconografici (si veda oltre, a proposito degli angeli reggicorona).

Il ruolo di Marcello Fogolino in questa storia merita attenzione. Il pittore è coinvolto nelle vicende della *Madonna delle Stelle* in Santa Corona a Vicenza a testimonianza di un suo peculiare ruolo tra i contemporanei come restauratore e imitatore dello stile dei pittori trecenteschi (fig. 11). La *Madonna delle Stelle* era un rifacimento di una *Madonna dell'Umiltà* che dal 1310 si trovava su un altare intitolato alla *Madonna delle Stelle*. La trecentesca *Madonna dell'Umiltà*, ora sul quarto altare a sinistra, è ormai «valutabile solo sul piano iconografico» a causa dello stato di consunzione della pittura originale; tuttavia, essa negli studi è stata ritenuta, di volta in volta, spettante a Giovanni da Bologna, a Barnaba da Modena,

²⁰ In San Francesco a Pordenone, inoltre, l'artista avrebbe dipinto ad affresco san Francesco stigmatizzato tra due compagni, stando a DI MANIAGO 1999, vol. I, p. 45: «Era ammirabile in quella di san Francesco il santo fra due compagni in atto di ricevere le stimate, figure sì nobilmente immaginate, sì grandiose nelle forme e nel panneggiamento, che sembrava in lor di vedere la maniera e lo stile di fra Bartolommeo da san Marco». Cfr. FURLAN 1988, pp. 120-121, data i frammenti superstiti della decorazione al 1524 o a qualche anno dopo. CROWE-CAVALCASELLE 1912, vol. III, p. 177 n. 3, in una lista di opere perdute fuori Venezia menziona vari cartoni: a «Cremona, Conti Triulza, but once in the church of San Pietro al Po'. Cartoon of a dead Christ», informazione la cui fonte è indicata in Fabio di Maniago a p. 271 di un'edizione dell'opera del conte non specificata; a «Piacenza, Signori Chiappini. Cartoon of a dead Christ», ugualmente ripreso da di Maniago a p. 27. CICINELLI 1991, p. 45, attesta l'uso molto scarso di cartoni negli affreschi del Duomo di Cremona. Si veda, infine, la prima riproduzione del frammento su carta con la testa della Vergine della pala Schizzi nel duomo di Cremona pubblicata da BALLARIN 2009. POLDI-VILLA 2020, pp. 194-195, ritengono il disegno «uno studio calcato nelle dimensioni sull'eventuale cartone preliminare, così da compulsare autonomamente il volto prima delle finiture [...], né cartone né *d'apres*».

a Lorenzo Veneziano²¹. La capacità mimetica di Fogolino, abile in «quella buona pratica di ‘restauro’ cinquecentesco certamente riconosciuta al vicentino»,²² gli fa guadagnare incarichi come quello di restauratore della *Sala dei Mesi* verso sud-ovest nella Torre Aquila del Castello del Buonconsiglio a Trento²³ e della suddetta *Madonna dell'Umiltà*, assunta al rango di icona devozionale tanto da richiedere di essere ripristinata – dopo il 20 settembre 1519 e il 31 dicembre del 1520²⁴ – ma non completamente sostituita, per preservarne la valenza liturgica.

Fin qui stanno i principali termini della vicenda relativa al Fogolino restauratore di ‘primitivi’.

Dall'8 aprile 1521 i fratelli Marcello e Matteo Fogolino si trovano sicuramente a Pordenone, dove Marcello si distingue come imitatore del collega Pordenone, del quale completa opere lasciate in sospeso quando il sacchiense si reca a Cremona: in particolare, ottiene la commissione nella chiesa di San Lorenzo di Rorai Grande per dipingere la facciata della cappella grande con le *Storie di san Lorenzo* e per completarne la volta, iniziata dal Pordenone. Quando, tre mesi dopo, i lavori sono finiti, i giudici di parte nominati per la valutazione delle opere di Fogolino sono i pittori Pellegrino da San Daniele per Fogolino e Giovanni Francesco di

²¹ VILLA 2017, indica in Cavalcaselle, «attento a rintracciare elementi friulani, oltre a citare l'influenza che sulle figure dovevano avere avuto Pordenone e Giorgione», il responsabile dell'attribuzione a Fogolino, nel 1817, degli angeli e del paesaggio, aggiungendo che «proprio il respiro dato al colore sarà il portato essenziale del dialogo con Pordenone prima, Dosso e Romanino poi, qui appena adombrati» (pp. 116, 118). A Fogolino è riconosciuta anche una «ripresa in grande formato della venerata icona romana della *Madonna del Popolo*. [...] Marcello ha derivato il gruppo mariano da una sconosciuta derivazione della *Madonna del Popolo* custodita *ab antiquo* presso i frati minori di Trento, da datare fra XV e XVI secolo», inserendolo al centro di una Sacra conversazione in cui i santi, gli angeli e il paesaggio sono eseguiti, invece, secondo lo stile del pittore: cfr. SIRACUSANO 2017, p. 196.

²² VILLA 2017, p. 116.

²³ L'intervento di Fogolino sulle pitture di Maestro Venceslao (1400 ca.) risale al 1533-1535: cfr. CAMERLENGO – PERINI – VOLPIN 2017, pp. 303-311, in particolare 305-309.

²⁴ Mi attengo alla cronologia stabilita *ibidem*, sulla base del capitolo 17. *Altare della Madonna della misericordia*, in BORTOLAN 1889, pp. 271-272 che, in verità (p. 270), data la presenza dell'altare in chiesa «fin dal 1301 [...] sebbene non nelle forme attuali», con intitolazione alla Madonna delle stelle ed edificazione dovuta a Gherardaccio figlio di Alberto da Medesano; id., p. 272, colloca il «ristauro» nel 1519.

Serravalle per i committenti; pochi giorni dopo dall'atto di stima degli affreschi risulta che prende il posto del perito dei committenti il padre guardiano dei frati minori del monastero di San Francesco a Pordenone, Giulio da Brescia. Con la perizia del frate la committenza si dichiara soddisfatta del risultato e viene chiesto a Fogolino di intervenire per apportare alcuni ritocchi e migliorie all'*Annunciazione*, ora perduta, che il Pordenone aveva affrescato all'esterno della cappella, nella zona superiore dell'arco trionfale²⁵. La decorazione della volta del vecchio coro (trasformato in seguito nella prima cappella laterale di destra) precede di qualche anno l'intervento di Fogolino: al Pordenone era stato richiesto nel contratto del 3 giugno 1516 di affrescare tutta la "cappella magna", sia all'interno sia all'esterno. Nella volta erano previsti quattro episodi della *Vita della Vergine* con gli *Evangelisti* e i *Dottori*; sulla parete di fondo invece quattro misteri della *Vita di Cristo*, mentre sulle due pareti laterali il friulano doveva eseguire gli episodi della *Vita di san Lorenzo* e, all'esterno, l'*Annunciazione* appena ricordata in alto e un *Sant'Urbano* in basso, su un lato. Fogolino nel 1521 deve invece «perficere opus inceptum a magistro Jo. Antonio pictore», ovvero «depingere capellam magnam a vultu infra cum ille sit pictus et faciem dicte capelle cum figuris historiae S. Laurentii vel aliter prout ipsis hominibus et eorum sacerdoti placuerit ordinare ei et committere». Fogolino dunque riceve l'incarico di terminare alcune opere del Pordenone mentre il collega sta lavorando a Cremona: significa che Fogolino viene ritenuto capace di adeguare il proprio stile a quello del Pordenone, del quale in aggiunta Marcello può assorbire meglio gli aspetti tecnici. Non è un caso che nell'opera finita si colga una coerente uniformità stilistica²⁶.

Avanzo quindi un'ipotesi. Il padre guardiano dei frati minori del monastero di San Francesco a Pordenone, Giulio da Brescia, viene chiamato come perito capace di giudicare un'opera in cui Fogolino deve imitare lo stile del Pordenone, che a sua volta ha

²⁵ Rinvio a TANZI 2017C, p. 144. Si vedano anche BOTTERI – GABRIELLI 2021, pp. 18-53: 27 e nota 21.

²⁶ Cfr. TANZI 2017C, pp. 143-144.

lavorato nel convento francescano. Si rafforzerebbe dunque il luglio 1516 come *terminus ante quem* per la pala di Gallipoli, perché sia gli affreschi sia le tavole in San Francesco erano terminati. Mi chiedo se il padre guardiano abbia avuto un ruolo nella commissione a Pordenone di un *San Francesco*, coincidente con quello approdato non si sa come a Gallipoli, oppure con una prima versione perduta attraverso l'uso di un cartone di cui la tavola salentina sarebbe testimonianza.

Pordenone disegnatore di cartoni

Sulla realizzazione di cartoni da parte del Pordenone per la bottega a partire dal 1517 fino al 1526 (cioè fino alla «grandissima concorrenza» con Tiziano per la partecipazione di Pordenone al concorso per la pala con *San Pietro martire a Venezia*²⁷) manca una voce bibliografica che affronti la questione all'altezza della cronologia accertabile nella carriera di Pordenone, alla quale si ancora o no l'ipotesi di un soggiorno a Roma che lo avvicini alle novità di Raffaello e della sua bottega²⁸.

Esistono connessioni storiche. Raffaello viene pagato per i cartoni destinati alla tessitura degli arazzi della Cappella Sistina dal 15 giugno 1515 al 20 dicembre 1516. Uno di essi, la *Conversione di Saulo*, tornò in Italia da Bruxelles: ne è registrata la presenza nella prestigiosa collezione Grimani a Venezia nel 1521 e oggi è perduto²⁹. Può darsi che durante il decennio nel quale si registrano i maggiori aggiornamenti e produttività, Pordenone provi a mettere in piedi un ingranaggio come quello di cui Raffaello è regista a Roma; poi, la delusione dovuta alla primazia di Tiziano nelle commissioni pubbliche nel territorio d'origine di entrambi relega

²⁷ Cfr. la «grandissima concorrenza» di Pordenone con Tiziano vinta sempre da quest'ultimo inquadrata storicamente da ROMANI 2013, p. 113. Sulla concorrenza tra Pordenone e Tiziano e, in generale, tra i pittori veneti per aggiudicarsi soprattutto prestigiose commissioni pubbliche cfr. almeno HUMFREY 2004, p. 31 e REARICK 2004.

²⁸ Non si allude alla confezione di cartoni come mezzo per sostenere la nota pretezza del Pordenone in QUAGLIAROLI 2020, p. 67.

²⁹ Si vedano GOLZIO 1936, p. 51, SHEARMAN 2003, vol. I, 1515/6, p. 205 e 1516/31, p. 271, e SHEARMAN 1972, pp. 137, 139.

Giovanni Antonio al ruolo di poeta di provincia e alla sorte rievocata in toni foscamente novellistici da Vasari.

I dati che portano alle ipotesi della cronologia di un viaggio a Roma del pittore oggi vengono ricondotti concordemente al 1517, quando tra l'altro le opere pubbliche del periodo 1511-1513 di Raffaello sono ben note a Roma³⁰. Della cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo si vedrebbe un riflesso nella perduta volta della cappella Malchiostro (distrutta nei bombardamenti del 1944), con il Dio Padre sostenuto nel vuoto da una nuvola di angeli. Sulle pareti della stessa cappella Malchiostro si rileverebbe anche un certo michelangiolismo³¹.

Si crede che a Roma il Pordenone si sia recato tra il febbraio 1517 e il gennaio 1518, tra il febbraio e il settembre del 1518 e di nuovo fino a maggio 1519 per via dell'assenza di documenti su di lui relativi a questi periodi³². Tale ipotetico soggiorno potrebbe essere stato favorito dalla governatrice della città friulana, Pantasilea Baglioni³³: l'artista è attivo proprio nel palazzo della famiglia del marito di Pantasilea ad Alviano in Umbria. Il rapporto di Giovanni Antonio con Pantasilea, governatrice di Pordenone (la città

³⁰ Appariva chiaro a SCHULZ 1967, e SHEARMAN 1983, pp. 123, 244 nn. 74-76. HOCHMANN 2019, p. 78, riassume le posizioni degli studiosi, divise tra la supposizione di uno o più viaggi in Italia centrale prima del 1516 e l'ipotesi di un soggiorno a Roma successivo di poco e comunque non collocabile oltre l'affresco di Alviano, se databile al 1518.

³¹ Lo pensa VILLATA 2017, pp. 504-505.

³² Secondo FURLAN 2019, pp. 97-98, 110 nota 47, non esistono prove stilistiche, iconografiche e tecniche precedenti gli affreschi della Cappella Malchiostro a Treviso, eseguiti nel 1520, per pensare a un viaggio di Pordenone a Roma; l'arte contemporanea romana poteva, a giudizio della studiosa, essere nota all'artista tramite Giovanni da Udine collaboratore di Raffaello dal 1516, gli artisti veneti attivi a Roma nei primi decenni del Cinquecento, i letterati pordenonesi di stanza a Roma. Delle tracce del cartone nell'affresco votivo nella Rocca di Alviano si legge *ibidem*, p. 107.

³³ VILLATA 2017. Si tratta di Pantasilea Baglioni, sorella di Gian Paolo (signore di Perugia dopo l'assassinio di Grifonetto Baglioni) e seconda moglie di Bartolomeo d'Alviano (cfr. PIERI 1960). Bartolomeo d'Alviano aveva comandato le truppe veneziane, strappando Pordenone agli Imperiali e infeudandola. D'Alviano morì il 7 ottobre 1515, durante la guerra della Lega di Cambrai: FURLAN 2019, pp. 88, 107, 108 nota 15. Ricavo i legami di parentela da NICO OTTAVIANI 2004. Per la genealogia dei Baglioni cfr. BAGLIONI DE LA DUFFERIE 1907, pp. 392-393, 394, n. 2; ANSIDEI 1908, pp. 23-26; BALEONUS 1964, pp. 91, 135-136, 153-154, citati da COOPER 2010, pp. 33-34 n. 8 (sull'opera cfr. almeno ROSCI 1991, pp. 10, 18-24)

viene presa dai D'Alviano nel marzo 1514) per conto del figlio minore Livio d'Alviano, rimonterebbe almeno al 12 gennaio 1518. La parente di quell'Atalanta Baglioni committente nel 1507 del celebre *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Raffaello per San Francesco in Prato a Perugia sarebbe eleggibile come possibile tramite per lo studio del «Raffaello romano, in modo particolare» della «*Madonna di Foligno* e» degli «affreschi in S. Maria della Pace»³⁴.

Anche soltanto la consultazione degli Indici dei due volumi dedicati da John Shearman a *Raphael in early modern sources*³⁵ offre una consistente messe di occorrenze dal Cinquecento alla metà dell'Ottocento nelle quali il nome di Pordenone³⁶ è affiancato a quello di Raffaello in fonti letterarie e archivistiche.

³⁴ VILLATA 2017.

³⁵ Nelle fonti letterarie e nelle fonti di prima mano citate da SHEARMAN 2003, vol. II, pp. 891, 953, 1061, 1121, 1182, 1220, 1264, 1295, 1352, 1363, 1411, 1445, quando è ancora vivo e otto anni dopo la morte Pordenone ha una fama cinquecentesca solida, costantemente affiancata a quella di Raffaello. A partire dalla menzione da parte di Giulio Camillo Delminio nella *Ad Gallos oratio* del 1536 ca. («Is simul ac oculos in picturam intenderet, multa aut in monocromatis Michaelis Angeli, aut in simulachris Portus Naonis, quae ex lumine, quod pennicillo mirabiliter adumbrare solet, exilire videntur, aut in colorum lenociniis Raphaelis Urbinitis perspicereb»: p. 891), si prosegue per quella Gian Giorgio Trissino nell'*Italia liberata da Gotthi* nel 1547 («Mirate anchora quei pittori excelsi, / il Vinci, il Bonarotti e Tiziano, Zorzone e Raphaello e 'l Pordanone»: p. 953), si arriva all'inventario dei beni di François Perrenot, conte di Cantecroix, redatto nel 1607 in Palazzo Granvelle a Besançon, che al n. 261 includeva una copia del doppio ritratto di Raffaello ora nella Grande Galerie del Louvre: «Le pourtraict de Rafael d'Urbain et du dit Perdenone, faitz sur toile, hault d'environ quatre piedz et large d'environ trois et demy, sans masure», in margine a cui Shearman annota: «in early inventories Pordenone often appears for Licinio» (p. 1445).

³⁶ Cfr. JOPPI 1886, pp. 9-14, e JOPPI 1892, p. 29, per i dati anagrafici emergenti dall'atto notarile rogato il 1° ottobre 1504 da Francesco Frescolino nella chiesa di San Francesco a Pordenone per i patti dotali tra Anastasia di maestro Stefano di Giamosa e il pittore; della dote si fa garante «Mag. Angelus brixienis murarius precibus et instantia Mag. Johannis Antonii pictoris eius filii». In tutta la documentazione matrimoniale l'artista è sempre menzionato solo con il nome di battesimo e il riferimento al mestiere esercitato. Degno di nota è che l'atto venga rogato nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Pordenone in anni utili per la datazione della tavola di Gallipoli. Il matrimonio viene celebrato il 22 dicembre 1505. L'artista è citato anche come 'Sacchiense', 'Sachiense' e, dal 1529, come 'Regillo: per questo soprannome cfr. GOI 1984, pp. 265-282: 265. Anche per l'incertezza della denominazione dell'artista nell'Italia centro-settentrionale e per la rapida decadenza della sua fama, la pala si attribuisce a Tiziano nelle fonti locali pugliesi: cfr. GROSSO 2010, pp. 169-170, 180-181, ricorda in margine alla

In ogni caso, non esistono testimonianze grafiche sicuramente riferibili alla progettazione della pala di Gallipoli. Fa eccezione un disegno che da tempo ha aggiornato il corpus grafico attribuito a Pordenone. Si tratta di un *San Francesco in meditazione sul crocifisso*, eseguito a matita rossa e su carta conservato al Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie di Besançon (fig. 2), già recante un'assegnazione secentesca a Domenichino. Non è possibile stabilire con certezza se il disegno è effettivamente riferibile all'artista e al progetto per l'opera di Gallipoli. Non è possibile neppure ipotizzare che si tratti di uno studio del san Francesco di Giorgione nella Pala di Castelfranco, che potrebbe essere capostipite di una certa trafila iconografica "veneta" riguardante il santo³⁷. Il disegno reca varianti adiafore: la croce è allusiva al crocefisso ligneo policromo retto nella mano sinistra da Francesco nella pala; la stessa mano sinistra ha le dita in posizione diversa rispetto a quella assunta sia nella pala sia nella derivazione a mezza figura sopra commentata. La cintura sul saio è solo suggerita ma se ne scorgono il nodo centrale e la sblusatura provocata nella parte destra della veste: anche tutti questi dettagli non appaiono nella pala. La morfologia delle dita dei piedi è ben delineata, con un pentimento riguardante la lunghezza del secondo dito del piede sinistro, caratterizzato anche da valgismo, meno accentuato nella pala a causa dello stato di conservazione o, appunto, del trasferimento da un cartone perduto.

Nel catalogo dei disegni di Pordenone, Charles E. Cohen rimarca che: «Pordenone's best known drawings are beautiful red chalk

fama cinquecentesca dei rapporti tra Tiziano e Pordenone il sonetto n.106 di Niccolò Franco, *Tizian, mettasi pure il giorneone*, che compare a stampa nel 1541: «Le cose vostre [di Tiziano] è chiara opinione/che son divine, naturali e vere;/né scorci, né disastri, né chimere/di quelle che sognava il Pordenone», che conferma la vivacità e la notorietà della rivalità tra i due colleghi, acuita dal rifiuto nel 1536 dell'*Annunciazione* da parte delle monache del convento di Santa Maria degli Angeli in Murano perché Pordenone costava meno (si veda RIDOLFI 1965, I, p. 123), e dalla revoca a Tiziano da parte del Consiglio dei Dieci nel 1538 della Sensaria del Fondaco dei Tedeschi per le inadempienze nella consegna del telerò con la *Battaglia di Cadore*, affidando a Pordenone il dipinto che avrebbe accompagnato quello di Tiziano. Sul tema della rivalità tra i due artisti cfr. FRIEDLÄNDER 1965; GOULD 1972; FURLAN 1980.

³⁷ Cfr. LOISEL 2005, p. 160 n. 66, a cui spetta l'attribuzione.

figure studies»³⁸. I disegni a matita rossa rientrerebbero, secondo lo studioso, nella seconda tipologia delle tre da lui individuate nella pratica dell'artista, gli 'studi'; gli altri sono i 'pensieri', schizzi eseguiti a penna probabilmente durante la maturità, e i 'disegni finiti', su carte blu o grigie a penna, inchiostro, pennello e lumeggiature a biacca. Si tratterebbe soprattutto di studi di figure, che seguono i 'pensieri' nella progettualità inventiva. Gli 'studi' sono in larga parte destinati al ciclo della *Passione* di Cremona e hanno una quadrettatura che induce a credere che questa servisse al trasporto su cartone. Anche questa peculiarità (disegno a matita rossa su carta quadrettata) consente a Cohen di attribuire a Pordenone un aggiornamento sulle pratiche degli artisti centro-italiani dopo il viaggio a Roma. In relazione ai 'disegni finiti', Cohen ritiene che alcuni di essi possano essere 'ricordi' di opere finite ad uso della bottega ma è «contrario ad ammettere che il Pordenone, specie nel periodo ultimo, se ne servisse per una stereotipa riproduzione in opere diverse», pur se ritiene gli stessi disegni a chiaroscuro l'«ultimo stadio della realizzazione dell'opera finita, sia come visualizzazione della pittura da farsi, che come guida all'esecuzione di cartoni»; per questo tipo di disegni, «il primo riferimento va fatto a Raffaello e alla sua discendenza»³⁹.

Nella bibliografia su Pordenone, dunque, a ben guardare, esisteva già un nesso tra i vari stadi della sua produzione grafica legata a opere pubbliche e cartoni e invenzioni per sé e i suoi collaboratori, secondo un modello diffuso in maniera sistematica dalla bottega di Raffaello a Roma.

³⁸ COHEN 1980, p. 12, e COHEN 1984, p. 179, dove lo studioso riconduce anche all'uso del gesso rosso l'interesse del Pordenone per i disegnatori attivi nell'Italia centrale, a cominciare da Leonardo.

³⁹ Faccio riferimento al compendio finale a COHEN 1980, offerto in PIGNATTI 1980, pp. 168-170, 172.

Friuli, «dove la leggenda pare avere un predominio sulla fiaba» (Itali Calvino⁴⁰)

Al groviglio poco districabile contribuiscono altri due elementi riscontrabili nella parte superiore della tavola di Gallipoli, pertinenti sia a Francesco d'Assisi sia a san Nicola da Tolentino. I voti francescani sono iscritti su tre corone portate da tre angeli e la scena nel paesaggio alle spalle del santo sembra evocare la leggenda del cosiddetto “ponte del diavolo” di Tolentino, confluita proprio nella biografia di san Nicola da Tolentino tramite una tradizione geolocalizzata anche in altre zone d'Italia. Come tutti i motivi della tradizione fiabesca italiana, la leggenda è diffusa nella cultura popolare tanto da comparire in versioni rielaborate in ambiti regionali diversi⁴¹. Tra le città italiane in cui è declinata la leggenda figura anche un luogo pertinente alla biografia professionale del Pordenone, Cividale del Friuli, e coerente con la cronologia e l'iconografia della tavola di Gallipoli, precedente il perduto san Nicola di Cremona. Iniziato nel 1440, il ponte fu compiuto solo nel 1558⁴². La costruzione è legata alla leggenda secondo cui l'architetto Benevegna, in difficoltà durante la costruzione del ponte (che veniva distrutto nottetempo dall'impetuosità del fiume Natisone), stipulò un patto con il diavolo, il quale assicurò la realizzazione in una sola notte in cambio dell'anima del primo essere vivente che lo avesse attraversato.

⁴⁰ Citazione presa dalle *Fiabe italiane* (Torino, Einaudi, 1956, p. XXXI).

⁴¹ Cfr. FAGGIN 1982.

⁴² Le due sponde del Natisone, unite con «delle passerelle e ponticelli», vengono collegate tra XIII e XV secolo da un ponte di legno, che la città delibera di sostituire nel 1440 con un ponte di pietra, i cui lavori nel 1453 sono «progrediti a tal punto che si potè togliere l'armatura». Tuttavia, il ponte non fu del tutto compiuto fino al 1558, quando venne lastricato sotto il provveditore veneziano Pietro Nani. Cfr. VENUTI 1988, pp. 43, 44, che rinvia al «generale barone de Teuffenbach, di Gorizia» la responsabilità degli «studi sul costruttore del “ponte del diavolo”» pubblicati «nel *Wiener Almanach* del JÄGER (volume XII, 1903)». *Ibidem*, p. 47, si rinvia anche alla voce CIVIDALE 1892, e a BERGAMINI 1977, p. 161. Secondo GIORGIUTTI 2001, pp. 109-110, al centro del Polittico dei Battuti (1525-1529) Pellegrino da San Daniele cita le due torri ai lati del ponte di Cividale nel modellino della città retto da san Donato, dove si vedrebbe il ponte tra il gruppo del Borgo di Ponte e il centro.

L'architetto, pentitosi, si rivolse a San Nicola. Il santo escogitò uno stratagemma: benedisse il ponte, attese che si avvicinasse un cane e fece rotolare una forma di formaggio dall'altra parte del ponte, invogliando l'animale ad attraversarlo. Il diavolo, ingannato, tentò di distruggere il ponte con un colpo di corna che sarebbe ancora visibile⁴³. Pordenone potrebbe avere evocato la leggenda friulana del ponte in modo iconograficamente compendiarico. Nella tavola oggi a Gallipoli il ponte attraversato dalla guizzante figurina evanescente è semplificato, con un solo arco (fig. 12).

Il *San Francesco* di Gallipoli ha avuto ricezione iconografica devozionale nel tessuto figurativo salentino⁴⁴ senza modificare lo stile dei pittori locali e nonostante l'altisonante attribuzione a Tiziano nelle fonti locali. Lo studio adeguato dello sfondo avrebbe potuto dare una sterzata decisiva alla pittura praticata in Puglia nei termini di un paesaggismo neoveneto che l'avrebbe allineata, anche in pieno Seicento, alle risultanze napoletane e romane. Proprio quel paesaggio è trascurato nelle copie e derivazioni: la qual cosa conferma che la tavola non ebbe mai una collocazione che ne permettesse la fruizione ravvicinata, in buona luce e a un'altezza diversa da quella a cui l'osservatore era abituato dall'ultima collocazione nella chiesa francescana di Gallipoli che le era propria prima del trasferimento al museo locale.

Una copia parziale cinquecentesca del santo a mezza figura è l'unica testimonianza nota della fortuna figurativa dell'opera fuori dal Regno di Napoli (fig. 13). Non è collocabile con sicurezza prima o dopo l'arrivo del *San Francesco* a Gallipoli e semplifica l'iconografia, probabilmente anche a fini devozionali (una fotografia in bianco e nero è nella fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, inv. 78149, ed è finora l'unica attestazione

⁴³ Esiste una variante della leggenda che attribuisce al diavolo la costruzione del ponte di Cividale (e di almeno altri tre ponti friulani a Ugovizza, in Val Aupa e in Val Raccollana) su richiesta degli stessi cividalesi, stanchi dei ritardi: cfr. OSTERMANN 1940, p. 435; GALANTI 1952; NICOLOSO CICERI 1992. Stringatissima TOLENTINO 1988, p. 132.

⁴⁴ Ho elencato le derivazioni in CONTE 2022, p. 131.

dell'esistenza dell'opera, attualmente di ubicazione ignota)⁴⁵. L'assenza delle scene sullo sfondo lascia aperte due possibilità: l'episodio è incomprendibile al pittore che esegue la copia, per cui permane solo il paesaggio generico sullo sfondo; oppure la nuova destinazione privata della copia ha motivato la richiesta, da parte del committente, di espungere ogni elemento distraente dalla funzione iconografica primaria, ovvero la preghiera sollecitata dall'immagine di san Francesco con le stimmate (si spiegherebbero così anche le aggiunte posticce della croce e del rosario). La postura del san Francesco gallipolino è ripresa, con maggiore scioltezza ed espressività e a mezza figura, dallo stesso Pordenone tra 1530 e 1532 nel san Francesco affrescato nella cappella di Santa Caterina nella chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza (fig. 7)⁴⁶.

Nella tavola di Gallipoli il colore del saio del santo e del donatore a sinistra e la cintura di corda del primo (il secondo, in verità, non la indossa come dovrebbe, se si tratta di un francescano, e la visione ravvicinata permette di constatare che residui di pigmento nero emergono dalla pelatura sulla parte posteriore del saio del donatore), l'accento di ferita all'altezza del costato, l'aderenza iconografica quasi letterale al modello giorgionesco della pala di Castelfranco, vanno in direzione francescana; la tonsura di entrambi (comune sia agli agostiniani sia ai francescani), il volto imberbe, il crocifisso nella mano sinistra, i voti di Povertà, Castità e Obbedienza sono elementi iconograficamente ambigui, pertinenti sia a Francesco sia a Nicola da Tolentino: le tre corone con i voti perpetui di povertà, castità e obbedienza pronunciati da Nicola al momento della consacrazione sono tradizionalmente associate all'iconografia del santo agostiniano, pur se i tre voti sono propri della professione di tutti gli ordini religiosi⁴⁷. Alla biografia

⁴⁵ Stando agli appunti di Zeri sul verso della fotografia menzionata a testo e su una seconda INVN 78150, l'opera era in collezione Nigro a Genova fino al 1952, poi è passata in una collezione privata a Roma. Rinvio anche a CONTE 2022, p. 140 nota 29.

⁴⁶ Si veda COHEN 1996, vol. II.1, pp. 654-659.

⁴⁷ Non va oltre la constatazione FURLAN 101 1988, p. 237.

di Francesco sono associate Povertà e Castità per via dell'episodio del matrimonio mistico con esse⁴⁸. Difatti, nel registro superiore della pala i tre angeli che stanno per incoronare Francesco, già stigmatizzato, con le corone di Povertà (da sinistra), Obbedienza e Castità (fig. 9), indossano vesti rispettivamente rossa, bianco-rosata e verde (in realtà alla Povertà spetterebbe il verde, all'Obbedienza il rosso, alla Castità il bianco)⁴⁹.

Quello che Vasari non dice

Nella storia della fortuna di Pordenone hanno un posto le varianti delle *Vite* di Vasari. In esse bisogna tenere conto innanzitutto del ruolo assunto nelle *Vite* da Giorgione come maestro o ispiratore di artisti di varie generazioni, in vario modo coinvolti nella storia attributiva e iconografica che qui provo a ricostruire. Vasari assegna a Giorgione la data di nascita 1476 nella Torrentiniana e 1478 nella Giuntina. Giorgione e Pordenone dal 1500 dovrebbero avere familiarizzato con la tecnica del disegno a matita rossa importata da Leonardo a Venezia⁵⁰. Nella seconda edizione delle *Vite* Vasari colloca al 1507 il momento in cui la maniera moderna seduce Giorgione⁵¹. Il 1507 può dunque essere considerato anche l'anno a partire dal quale il venticinquenne Pordenone si aggiorna sui nuovi testi del maestro trentacinquenne. L'emersione di un'attestazione quattrocentesca relativa all'età di Giorgione al momento della sua morte ha riveduto la biografia di lui, permettendo l'ipotesi di far risalire la sua nascita

⁴⁸ Per le versioni biografiche e visive dell'incontro con le **tre virtù francescane, Povertà, Castità e Obbedienza**, cfr. THODE 1993, pp. 419-420.

⁴⁹ Cfr. l'esempio con l'iconografia del *Matrimonio mistico di Francesco con la Povertà, Castità e Obbedienza* di Sassetta (Chantilly, Musée Condé), illustrato e commentato da KAFTAL 1950, pp. 62-63.

⁵⁰ Cfr. ROBERTS 1992, ANDERSON – WILSON – NEWBIGIN – SOMMERFELDT 2019, p. 196 n. 32; si aggiungano MONTALBANO 2021 e PERISSA TORRINI 2021.

⁵¹ Cfr. JOPPI 1892, p. 29, secondo il quale la trafila del discepolato del Pordenone si configurerebbe così: presso Pellegrino da San Daniele a Ferrara nel 1508, poi presso Giorgione fino al 1510, per poi lavorare in autonomia a Pordenone nel 1513.

al periodo tra il 18 settembre 1473 e il 17 settembre 1474⁵². In tal caso, sarebbe rafforzato il ruolo di Giorgione come maestro effettivo o ideale nei confronti di Pordenone (nato nel 1483 o nel 1484), degli altri artisti locali menzionati da Vasari nella Giuntina in rapporti diversi con lui (Lotto 1480 ca., Torbido 1482 o 1483, Giovanni da Udine 1487, Paris Bordon 1500), di Leonardo (nato nel 1452, maggiore di una ventina d'anni).

Vasari descrive così i rapporti instaurati da artisti di varie generazioni con Giorgione o con la sua lezione:

Ma quegli che più di tutti ha imitato Tiziano è stato Paris Bondone, il quale, nato in Trevisi di padre trvisano e madre viniziana, fu condotto d'otto anni a Vinezia in casa alcuni suoi parenti. Dove [...] andò a stare con Tiziano; ma non vi consumò molti anni, perciò che vedendo quell'uomo non essere molto vago d'insegnare a' suoi giovani [...] si risolvé a partirsi, dolendosi infinitamente che di que' giorni fusse morto Giorgione, la cui maniera gli piaceva sommamente, ma molto più l'aver fama di bene e volentieri insegnare con amore quello che sapeva. Ma poi che altro fare non si poteva, si mise Paris in animo di volere per ogni modo seguitare la maniera di Giorgione. E così datosi a lavorare et a contrafare dell'opere di colui, si fece tale che venne in bonissimo credito [...]

Questa inclinazione veggendo Francesco suo padre [di Giovanni da Udine], lo condusse a Vinezia e lo pose a imparare l'arte del disegno con Giorgione da Castelfranco; col quale dimorando il giovane, sentì tanto lodare le cose di Michelagnolo e Raffaello, che si risolvé d'andare a Roma ad ogni modo. Vol. V, p. 447 (*Vita di Giovanni da Udine pittore*)

Ma è ben vero che, se bene [il Torbido] tenne sempre la maniera di Liberale, immitò nondimeno nella morbidezza e colorire sfumato Giorgione suo primo precettore, parendogli che le cose di Liberale, buone per altro, avessero un poco del secco.

[Pordenone] fu dotato dalla natura di bello ingegno et inclinato alla pittura, si diede senza altro maestro a studiare le cose naturali, imitando il fare di Giorgione da Castelfranco, per essergli piaciuta assai quella maniera da lui veduta molte volte in Venezia.

⁵² La fonte (una postilla a una copia di un'edizione della *Commedia* uscita a Venezia nel 1497) è pubblicata da ANDERSON – WILSON – NEWBIGIN – SOMMERFELDT 2019, pp. 192-193 e fig. 5. Stando alla postilla, Giorgione sarebbe morto di peste a 36 anni il 17 settembre 1510.

Fu compagno et amico del Palma Lorenzo Lotto pittor veneziano, il quale avendo imitato un tempo la maniera de' Bellini, s'appic[c]ò poi a quella di Giorgione [...]. Essendo anco questo pittore giovane et imitando parte la maniera de' Bellini e parte quella di Giorgione, fece in San Domenico di Ricanati la tavola dell'altar maggiore partita in sei quadri⁵³.

Riassumo ora i passi salienti della «Vita di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e d'altri pittori del Friuli» pronta per la stampa entro il 14 agosto 1564 e dedicata al pittore da Vasari nel secondo volume della Giuntina⁵⁴. La biografia è redatta pochi decenni dopo la scomparsa del Pordenone e prevedibilmente non è in essa che si possono cercare elementi utili in relazione a opere dell'artista collegabili con il *San Francesco*⁵⁵. La gestazione manoscritta ed editoriale della biografia di Pordenone rappresenta ancora un nodo da sciogliere nel contesto della cronologia della Giuntina alla luce del viaggio in Italia settentrionale di Vasari del 1566. Le varianti tra Torrentiniana e Giuntina nella biografia dell'artista friulano sono, tutto sommato, non sostanziali fin dal titolo: «Giovanni Antonio Licino da Pordenone pittore», nel 1550, «Vita di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e d'altri

⁵³ Cito rispettivamente da VASARI 1966, vol. VI, G, p. 170 (*Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore*); vol. IV, G, pp. 574-575 (vite di *Fra' Iacondo, Liberale e altri veronesi*); vol. IV, G, p. 429 (vita di *Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e altri pittori del Friuli*); vol. IV, G, pp. 552-553 (vite di *Iacopo Palma e Lorenzo Lotto pittori vineziani*). Rinvio a CONTE 2017, pp. 83-84, note 67-71 per un commento a questi passi, anche in relazione alla loro gestazione editoriale.

⁵⁴ VASARI 1923-1940, vol. II, pp. 100-101. Ho ipotizzato (CONTE 2017, pp. 83-84 nn. 67-68, 81 n. 42, 84-85 n. 74) che Vasari abbia concluso (e, forse, stampato) la nuova biografia di Pordenone entro il 14 agosto 1564 grazie alle informazioni ricevute presumibilmente da Giovan Battista Grassi con la mediazione di Cosimo Bartoli dopo il 15 dicembre 1563 (secondo le previsioni di quest'ultimo nell'interpretazione offerta in VASARI 1923-1940, vol. II, pp. 14-15). Il 14 agosto 1564 il piano definitivo di G in tre volumi non è ancora previsto da Vasari; alcuni fascicoli del secondo volume delle *Vite* sono già stati stampati entro agosto e fogli singoli di essi sono stati corretti da Vasari e ricomposti dal Giunti dopo l'acquisizione di aggiornamenti; in tal caso, pure il fascicolo giuntino della biografia di Giorgione potrebbe essere già stampato entro l'agosto del 1564. Per una datazione molto larga degli emendamenti alla biografia di Pordenone, che tiene in considerazione anche il viaggio del '66, cfr. il commento di Frey in VASARI 1923-1940, vol. II, p. 15. AGOSTI 2013, p. 185, ha studiato la prima edizione della biografia dei Dossi perché molto significativa anche in relazione alla collocazione editoriale nella Terza età, tra la biografia di Girolamo Santacroce e quella del Pordenone.

⁵⁵ VASARI 1966-, vol. IV, p. 425, G.

pittori del Friuli» nel 1568, con un ampliamento locale che esplicita la consapevolezza di dover tenere conto della geografia che, in ambito veneto, si fa pure coincidere con lo stile⁵⁶.

La fortuna storica, tarata per aree geografiche, del nesso Giorgione-Pordenone, finora si è fatta partire dal nodo istituito per la prima volta da Federico Zuccari, in *Il lamento della pittura* uscito a Mantova nel 1605: «i due zoccoli d'oro, con cui da terra molto m'inalzai» forniti da «Giorgion, di Titian maestro, uomo meraviglioso ne gli affetti» e dal «terribil Pordenone, discepol vero e proprio di Natura»⁵⁷: «sodalizio per noi curioso ma ben compatibile con l'eclettismo zuccaresco»⁵⁸. In verità, il sodalizio Giorgione-Pordenone risale a Vasari, che colloca indirettamente all'anno di morte di Giorgione il momento in cui, per «una mortalità venuta nella sua patria»⁵⁹, Pordenone va a fare il frescante «molti mesi in contado», per poi tornare a Udine, dove dipinge la tavola a olio per l'altare dell'Annunziata nel convento di San Pietro martire, perduta nel Settecento (cfr. *supra*, n. 24).

Alle occorrenze vasariane si somma idealmente la fortuna nella pittura veneta cinquecentesca dell'iconografia del san Francesco dipinto da Giorgione nella pala di Castelfranco (nel 1500 o nel 1504)⁶⁰. Si traduce in episodi che si devono agli artisti inseriti da Vasari nella genealogia Giorgione-Pordenone-altri allievi/epigoni/collaboratori occasionali che arricchiscono problematicamente i termini del rapporto intertestuale tra la pala di Gallipoli e la pala di Castelfranco (fig. 2): le fonti cinquecentesche riservano identico silenzio a entrambe.

⁵⁶ Cfr. l'analisi di alcune biografie vasariane degli artisti veneziani in relazione a quella del Pordenone effettuata da ROMANI 2013, pp. 105-119: 105, 107, che precisa che la sezione più corposa della vita riguarda le opere lasciate da Pordenone a Venezia, note a Vasari dalla «sua permanenza in città tra 1541 e 1542».

⁵⁷ In ZUCCARO 1961, pp. 126-127.

⁵⁸ Secondo cfr. FURLAN 2003, p. 341.

⁵⁹ Secondo BONI DE NOBILI 2013, p. 28, 31, che non rinvia a fonti di prima mano, in Friuli ci sarebbe stata un'epidemia di peste nel 1511, insieme a un terremoto che interessò anche Pordenone. Cfr. VILLATA 2016 (recensito da COLZANI 2017), p. 9: «a questa data [19 e 21 maggio 1504] Pordenone è ancora città imperiale, non veneta». FURLAN 1984, p. 48, pensa che carestie, peste, terremoti e rivolte popolari nel 1511 abbiano allontanato Pordenone dalla città di Pordenone.

⁶⁰ Si veda la discussione della cronologia della pala in SETTIS 2010, pp. 133-137.

Non va dimenticato, infatti, che un precedente del Francesco di Giorgione è accertato negli studi con il riferimento al Francesco nella Pala di San Giobbe di Giovanni Bellini (1478-80 ca.), con la mano sinistra del santo che apre la stoffa del saio per mostrare il costato ferito⁶¹ (fig. 1). Le iconografie venete del santo di Assisi che sembrano collegabili a una non inevitabile né accertabile via Giorgione-Pordenone sono le seguenti: il san Francesco inserito da Bernardino Licinio nella *Madonna con Bambino e santi* della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia (fig. 6)⁶²; in tale pala la genesi del Francesco di Licinio continua a sembrare enigmatica: Licinio cita il santo di Gallipoli, quello di Giovanni Bellini (come pare probabile) o quello di Giorgione? La pala dei Frari è la più tarda rispetto alle altre appena menzionate: firmata e datata 1535, in origine si trovava nella seconda cappella a destra, mentre ora, separata dalla predella, sta nella prima cappella a sinistra del coro.⁶³ Poi c'è il san Francesco di Marcello Fogolino nella pala per il Duomo di Pordenone con *San Francesco tra i santi Giovanni Battista e Davide* (cfr. fig. 5), sistematicamente messa in relazione dagli studi con il *San Francesco* di Gallipoli, il precedente di cui il vicentino ha tenuto conto per la commissione friulana. Entra nella serie anche il *San Nicola da Tolentino* di Sebastiano Secante già nella chiesa di Santa Lucia a Udine (in deposito dal 1839 nella chiesa parrocchiale di Aviano intitolata a san Zenone), risalente al 1565 e che pedissequamente ricalca, con varianti adiafore, il modello di Pordenone, rivelando la possibile coincidenza con il san Francesco (o con il suo cartone) (fig. 8)⁶⁴. La trafila più ovvia per ragioni di cronologia

⁶¹ Cfr. SETTIS 2010, pp. 177-180, che argomenta a favore di una datazione precoce e secondo il quale è difficile che la Pala di Castelfranco, così appartata e probabilmente rivelata al pubblico solo in occasioni di festività, abbia avuto ricadute visive sull'opera di altri pittori.

⁶² Secondo BORTOLOTTI 2005: «Fu così che poté determinarsi un malinteso piuttosto notevole: da un lato Vasari ignorò totalmente il L.; dall'altro biografò il Pordenone, in entrambe le edizioni delle *Vite* [VASARI 1966-, IV, pp. 425-437], sotto il nome di Giovanni Antonio Licinio (in luogo di Giovanni Antonio de' Sacchis), producendo una confusione difficile da spiegare fra i due pittori, che, di fatto, finì per oscurare per più di tre secoli tanto la vita quanto le opere del L., sino all'intervento chiarificatore di Gustav Ludwig nel 1903 [*Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIV, 1903, pp. 44-57: 44-57, che distingue ne «Die familie Licinio» «Giovanni Antonio Licinio da Lodi» (pp. 46-49) da «Rigo, Fabio und Giulio Licinio» (pp. 49-54),] e da «Bernardino Licinio» (pp. 54-57); Ludwig a sua volta rinvia (p. 45), per la distinzione del Pordenone dai Licinio, a JOPPI 1892, pp. 28-59: 30: «Giovanni Antonio di Pordenone [...] non si chiamò né si fece mai chiamare Licinio, ed i pittori Giulio e Bernardino Licinio non appartengono al Friul»]. Anche MOLMENTI 1902, p. 44 n. 1, rinvia a JOPPI 1892.

⁶³ Cfr. VERTOVA 1975, pp. 378, 436-437, e dopo MOMESSO 2009, pp. 15-16.

⁶⁴ Cfr. GANZER 1987, p. 85 fig. 2. RIDOLFI 1965, I, p. 136, cita per primo Secante, insieme a suo fratello, alla fine della biografia di *Francesco Floriana et altri*: «Sebastiano Seccante ha dipinto due quadri nella sala delli rettori con ritratti de' medesimi rettori,

e di collocazione periferica della Pala di Castelfranco sembra essere dunque Bellini-Giorgione-Pordenone-Fogolino-Licinio.

Se fosse accertabile la derivazione del Francesco di Gallipoli da quello di Castelfranco, la pala salentina costituirebbe il più immediato esempio di fortuna visiva della Pala di Castelfranco «imitando il fare di Giorgione» e forse potrebbe anche essere letta prudentemente come un'attestazione dell'aspetto che il volto del san Francesco di Giorgione aveva prima dei rifacimenti secenteschi che ne hanno compromesso la leggibilità: stando al referto del Pordenone, il Francesco di Giorgione potrebbe essersi configurato perfino come un ritratto, tenendo conto delle fattezze semplificate e non auliche del santo, che non assume un aspetto idealizzato neomedievaleggiante, a differenza dell'impianto iconografico della parte restante del primo piano della tavola. Così, dunque, ancor meglio si spiegherebbe il contrasto tra il «manichino prospettico» ottenuto tramite «semplificazione cubistica dei volumi» (accentuata dalla perdita della superficie pittorica originaria, a giudicare dalla maggiore ariosità suggerita dal disegno di Besançon) e il «paesaggio di un dossismo struggente».65 Inoltre, il contrasto tra l'impostazione della pala e l'iconografia delle singole figure nella *Madonna della misericordia* ha creato imbarazzo negli esperti di pittura veneta cinquecentesca, come testimonia un passo della scheda dedicata al dipinto nella mostra più recente (se non sbaglio) in cui è stata esposta: «la deliberata modernità dello stile figurale del Pordenone. [...] E così anche il paesaggio, con la sua scenetta di pastori e pecore, i castelli, le case contadine e le distanze atmosferiche» sono state considerate «in curioso contrasto con l'arcaicità delle piccole dimensioni dei donatori e con una composizione che tratta le figure dei santi e della Vergine come tre entità separate, come se appartenessero ancora al formato tradizionale di un trittico».66 L'apparente inconciliabilità tra «la deliberata modernità» del «paesaggio» e il «curioso contrasto

una tavola in Santa Lucia et altre cose in quella città [Udine]». A Secante attribuisce «una tavola per la chiesa udinese di S. Lucia e alcuni incarichi per i «rettori» di Udine e di una tavola per la chiesa di S. Lucia. In realtà è molto probabile che egli abbia equivocato, trattandosi di opere rispettivamente di Sebastiano il Giovane e del di lui figlio Secante»: cfr. LORENZONI 2018. La pala non gode di fortuna a stampa ma compare in un particolare a colori, sulla copertina di un libretto parte della serie di libriccini religiosi "Messaggeri d'amore": PICCOLOMINI 2020. La pala è riprodotta in *SAN NICOLA DA TOLENTINO* 2006, vol. II, p. 157, con la scheda di GOI 2006.

65 TANZI 2017C, p. 146, e TANZI 2017, pp. 86-87 e figg. 30 e 32, 100 nn. 53-55 con rinvii bibliografici. Cfr. FURLAN 101 1988, p. 238, che nella rassegna della fortuna critica dell'opera indica il parere di PALLUCCHINI 1964 come il primo che giudica l'opera «tipica nell'impostazione della figura nello spazio, nei modi paesaggistici ancora memori dell'insegnamento giorgionesco ma con frange di luce alla Dosso, nell'austerità dei rapporti cromatici e infine nella tipologia».

66 HUMFREY 2006, p. 86. Nelle altre pale d'altare con sacre conversazioni note Pordenone rispetta schemi contemporanei per la scala proporzionale e le forme della rappresentazione degli attributi iconografici: cfr., per esempio, a proposito della pala col Beato Lorenzo Giustiniani a Venezia, PIERGUIDI 2006.

con l'arcaicità delle piccole dimensioni dei donatori e con una composizione che tratta le figure dei santi e della Vergine come tre entità separate, come se appartenessero ancora al formato tradizionale di un trittico», la rappresentazione degli attributi iconografici dei santi con una precisione pedante e quasi stolidità (per san Cristoforo, il fiume scollegato dal paesaggio circostante e il Bambino, ripetuto senza soluzione di continuità come sgambettante attributo di san Giuseppe) e le dimensioni di Maria, in scala proporzionale realistica rispetto al gigante Cristoforo e al marito, anziché allegoricamente monumentale, sono spiegabili se si ricorre ai codici espressivi della pittura delle età immediatamente precedenti. Cominciano dal rapporto con la pittura del Trecento come veicolo di iconografie altrimenti superate ma ancora ricche di carica devozionale, e dunque, richieste dal pubblico.

Figure piccole

Nel *corpus* del Pordenone si riscontrano alcune occorrenze (oltre alla pala di Gallipoli) in cui Pordenone inserisce le figure degli astanti (donatori, committenti o oranti) in un'immagine sacra attribuendo la proporzione in scala 1:1 a quest'ultima e la proporzione ridotta agli astanti in preghiera, senza inserirli nella prospettiva illusiva dello spazio dell'opera. Tali occorrenze iconografiche sono rilevabili in pitture su tavola e su parete a destinazione pubblica e tipiche di iconografie come quella della Madonna della misericordia praticate con sistematicità dai pittori 'primitivi' fino al Quattrocento. La cronologia di queste opere è attestata tra il dicembre 1514 e il 1527⁶⁷. Si tratterebbe, ancora una volta, della periodizzazione alla quale prima ho fatto risalire la fase più variegata dell'attività di Giovanni Antonio, mentre cerca di mettere su una bottega di tipo raffaellesco, produttiva su più versanti, capace

⁶⁷ Furlan, *Il Pordenone*, cit., pp. 74-78; COHEN 1996, vol. I, pp. 87-91, II, figg. 96, 100 (*Madonna della misericordia*, che si trova nel medesimo duomo in compagnia del *San Francesco* di Fogolino); Ead., p. 152 (*Madonna della misericordia* ora nel Museo civico di Castello a Conegliano ma proveniente dalla facciata di un mulino all'ingresso di Lestans); Ead., pp. 143-144, Id., figg. 316-317 (*Fuga in Egitto*, staccata dalla Cappella della Confraternita di Blessano e ora al Museo civico di Pordenone); Ead., pp. 143-147, Id., figg. 322, 324 (scena principale degli affreschi nella Cappella di San Sebastiano nella chiesa parrocchiale di San Martino a Pinzano); Ead., p. 360, 364, Id., vol. II, fig. 286 (*Madonna della misericordia* nella stessa parrocchiale di San Martino a Pinzano); Ead., pp. 237-238, Id., vol. II, figg. 502-503 (pala di Gallipoli, per Cohen «*St. Francis Crowned by Poverty, Obedience and Chastity Adored by Donors*»).

di repliche con varianti grazie ai cartoni del maestro. In questa fase si colloca anche il rapporto con l'ordine francescano per gli affreschi di Cortemaggiore⁶⁸.

Nelle opere censite e, in particolare, nella *Madonna della misericordia* del duomo di Pordenone⁶⁹ e nel *San Francesco* di Gallipoli (chissà se un tempo insieme nello stesso duomo di Pordenone), Giovanni Antonio scrive una lingua riconducibile a radici tardogotiche e primitiviste-quattrocentesche, forse anche per via della necessità di rifarsi a modelli iconografici precedenti in cui entrambe le iconografie richieste dalla committenza fossero riscontrabili in modo chiaro e riconoscibile.⁷⁰ L'adeguamento ai nuovi schemi della pittura veneta del primo Rinascimento cinquecentesco sembra, in aggiunta, una sorta di impaccio: proprio per il doppio registro iconografico e stilistico, arcaizzante per le sei figure in primo piano e contemporaneo per il paesaggio e le figurine, la pala salentina appare spiegabile adeguatamente se si propende per l'imitazione di un'immagine più antica di dimensioni affini. Probabilmente Pordenone ha selezionato elementi iconografici imitati pedissequamente (la postura, la gestualità, la figura quasi bidimensionale, gli attributi del santo, la scala delle figure), distinguendoli dalle innovazioni (il chiaroscuro che modella la figura come una statua isolata nello spazio e animata, la pennellata libera nello sfondo, la pateticità giorgionesca del volto del santo, il richiamo generico alla grafica nordica nei pellegrini che raggiungono la chiesa), dividendo la tavola in due parti: il primo piano in cui imita l'immagine primitiva di riferimento, il secondo piano in cui potere essere fedele allo stile pittorico contemporaneo. Le

⁶⁸ COHEN 1996, vol. II.2, num. 370-387, 399-401.

⁶⁹ Il contratto per la *Madonna della misericordia* viene stipulato da Francesco Tetio con il notaio Girolamo Rorario l'8 maggio 1515. La pala stava sul lato opposto a quello su cui si trova attualmente: FURLAN 1988, p. 74 e FURLAN 1984, p. 92.

⁷⁰ Tra i vari esempi adducibili riscontrabili da un semplice spoglio dei repertori, ricordo il polittico di Sano di Pietro per la collegiata di San Quirico d'Orcia, in cui le figurette adoranti guardano la Vergine col Bambino ma sono fuori scala: cfr. ALESSI 1987, vol. I, pp. 324, 327. L'iconografia del san Francesco in trionfo/gloria, con due figurette in basso fuori scala, è nel retro dello smembrato polittico già in San Francesco a Borgo Sansepolcro, finito dal Sassetta nel 1444 e in collezione Berenson a Villa I Tatti: cfr. MAETZKE 1987, pp. 345-346.

ombre portate proiettate dal saio del santo, dai due devoti e dai pellegrini sono accenni alla corporeità delle figure, con ben diversa evidenza rispetto a quella delle ombre portate proiettate dalle figure della Pala di Castelfranco. Il taglio a ogiva nel saio e le stimmate non sono illusionistici come ci si aspetterebbe dal pittore che nella *Crocifissione* di Cremona è capace di dare sfogo al *corpus* terrificante di tutte le efferatezze espressive e violente possibili in un contesto sacro. Sembrano piuttosto tutti elementi che evocano iconografie trecentesche tanto diffuse da non avere bisogno di essere citate puntualmente. Il santo in preghiera appare come una ieratica ‘icona Christi’, associata a donatori di dimensioni sproporzionate in virtù della gerarchia. In quanto icona e non corpo naturalistico, il santo sta in piedi sul terreno come un’apparizione, in maniera prospetticamente antillusiva anche rispetto al paesaggio in cui è immerso, con il quale non ha alcun rapporto⁷¹. Anche tale visualizzazione della differenza di natura, divina e umana, tra le figure, potrebbe derivare dalle precise esigenze della committenza, se l’immagine neomedievale era destinata a sostituire una pala o un affresco precedenti, medievali o quattrocenteschi. La pala ha, difatti, tutto l’aspetto dell’anta centrale di un trittico o polittico, per le dimensioni allungate in verticale del supporto e la decurtazione subita dalla tavola nella parte superiore.

In entrambe le pale, il rapporto tra figura divina e figure in preghiera è simile. Il frate e il signore vestito con una cappa nera sono genuflessi ai piedi di san Francesco, partecipando alla sua preghiera silenziosa, inclusi nel medesimo paesaggio e poggianti con le ginocchia sullo stesso terreno su cui poggiano i piedi nudi del santo, dipinti sommariamente: il destro addirittura con una compendiarità che finisce per assimilare l’estremità dell’arto a una sorta di zoccolo caprino rivestito di carne, con un solo alluce e il dito medio in scorcio. Entrambi i piedi sono disposti con una

⁷¹ Fa venire in mente esempi di santi incoronati della pittura su tavola lombarda aperta verso la cultura veneta tra fine Quattrocento e Cinquecento, come per esempio il *San Nicola da Tolentino incoronato da angeli e santi in un paesaggio* dal polittico dedicato dal Civerchio nel 1495 al santo per San Barnaba a Brescia, con Nicola staticamente ieratico e indifferente a quanto lo circonda (cfr. NATALE 1987, p. 96, fig. 124).

sintassi arcaizzante, essa stessa riconducibile alla volontà di rifare modelli primitivi su un'iconografia mutuata dal maestro della pala di Castelfranco. La sintassi delle gambe e dei piedi, tuttavia, così come la posizione del busto e del bacino (inarcati all'indietro, come se Francesco stesse avanzando) riconduce, insieme al chiaroscuro che dà espressività e volume al volto del santo, al san Rocco che fa da quinta alla Pala di San Bartolomeo a Bergamo di Lorenzo Lotto.

Simili a quelle del duomo di Pordenone sono anche le figurette in scala ridotta, affini al personaggio che si occupa di un animale che sembra un cavallo nel cortile del castello sullo sfondo a destra della pala friulana (fig. 14)⁷². Anche un confronto con la posa e la fisionomia del san Valeriano, manichino bamboleggiante alla Squarcione nella finta nicchia sinistra del *Trittico di Spilimbergo* (la prima opera datata, al 1506, e firmata⁷³) mostra come il neoquattrocentismo (o l'arcaismo) del *San Francesco* si spieghi meglio retrodatandolo (fig. 15). L'*Apparizione di Cristo a Maddalena* (*Noli me tangere*) già nel Duomo di Cividale del Friuli, su tela e ancora di datazione incerta⁷⁴ offre elementi di comparazione iconografica e di stile: si ripetono il devoto committente inginocchiato a sinistra in contemplazione della scena, raffigurato questa volta in scala 1:1 rispetto a Cristo e alla Maddalena; lo sfondo paesaggistico nel quale spiccano per affinità di atmosfera pittorica le fronde degli alberi sulla sinistra, la chiesa sullo sfondo dietro la testa di Cristo e il ponte ad arco di vaga foggia romana al centro della tela (fig. 16). Probabilmente l'architettura di queste ultime strutture (ponte, costruzioni, chiesa con facciata a capanna), e soprattutto i due viandanti (forse due frati che salgono al convento) abbigliati rispettivamente con un mantello lungo con cappuccio che potrebbe essere un saio cappuccino e un mantello con cappuccio di stoffa più chiara, stretto in vita da una cintura che non si vede e rigonfio sopra le ginocchia, dei calzoni stretti a metà polpaccio e degli zoccoli, preceduti da un mulo sulla salita che

⁷² Cfr. FURLAN 2.4 1984.

⁷³ Cfr. FURLAN 1988, pp. 47.

⁷⁴ Precedente il 1534 secondo FURLAN 1988, pp. 211-214

percorrono conversando tra loro, paiono tradurre da modelli incisorî nordici i sandali dei frati zoccolanti (si veda come vengono dipinti per Giovanni da Ripatransone e Gentile da Monte fiore a Verona, nell'ex biblioteca del convento di San Bernardino a Verona, forse da Domenico Morene, vissuto tra il 1442 ca. e dopo il 1517, e soprattutto da Bartolomeo Vivarini, *Il beato Giovanni da Capestrano*, 1459, Paris, Musée du Louvre)⁷⁵. Charles E. Cohen ha richiamato fonti pittoriche e grafiche nordiche (Dürer, Altdorfer, Baldung Grien, Schongauer) per lo stile e alcune iconografie degli affreschi con scene dalla Passione per il Duomo di Cremona, del 1520-1522, spiegandone «the unique impact» con «the unlikely combination of Roman High Renaissance and German elements»⁷⁶. Tale non isolata ricezione, in Italia centro-settentrionale, della grafica nordica, anche nella tavola con San Francesco, confermerebbe la datazione di essa all'altezza degli affreschi cremonesi.

Certo è che la centralità del santo fondatore dell'Ordine francescano àncora la commissione a una destinazione francescana, che può essere stata una sede settentrionale o direttamente la chiesa di Gallipoli. Finora non c'è una risposta.

Se fosse verosimile l'ipotesi di una circolazione del cartone della tavola giunta a Gallipoli, quest'ultima testimonierebbe anche

⁷⁵ Cfr. AVARUCCI 2000, p. 113 fig. 15.

⁷⁶ COHEN 1975, p. 75, che fa notare anche (pp. 82-83) che «a significant German factor in Pordenone's early education or in the art of his immediate provincial predecessors, is not to deny that his long apprenticeship and frequent later activity in an area of Italy near the Austrian border did not afford the possibility of extraordinary contact with northern art. Proximity of Austria and the Tyrol, existence of German works and artists with German names in the Friuli, the importance of trade with the North in this area and the Veneto generally, the German student population at Padua and the fact that Pordenone's hometown was a Hapsburg possession until 1508 should not be forgotten in this respect». Tuttavia, la qualificazione del ricorso alle fonti nordiche negli affreschi cremonesi come "episodio isolato" nella carriera del Pordenone (p. 83) può essere aggiornata e ampliata grazie alla seconda occorrenza resa disponibile dalla migliore leggibilità dello sfondo della tavola di Gallipoli grazie all'intervento conservativo. COHEN 1984, p. 180, sulle stampe di Dürer e Baldung-Grien probabilmente note a Cremona. Cfr. anche DAGA 1989, pp. 130, 137 n. 5, che ricorda che si deve a LONGHI 1975, pp. 114-115, 186-187) l'inserimento dell'«estro galoppante del Pordenone» nella fronda anticlassica dei primi anni del secolo.

l'aspetto che aveva l'icona (da cui siamo partiti) con san Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Cremona.

La tavola di Gallipoli è ora non più una monade isolata ma una testimone dell'età dell'oro dell'approdo nei porti pugliesi di opere venete delle quali, per molta parte, si deve ancora ricostruire la non breve ma veridica storia.

Didascalie

- Fig. 1. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino con santi e angeli (Pala di San Giobbe)*, particolare in controparte, 1480 ca., olio su tavola, 469 x 261 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia.
- Fig. 2. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi*, 1515-1518 ca., disegno su carta a matita rossa, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. D. 1873.
- Fig. 3. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*, 1515-1518 ca., olio su tavola di pioppo, 245 x 148 x 5 cm con listello, Gallipoli, Museo diocesano "Mons. Vittorio Fusco" (fotografia del 2017, posteriore alla pulitura).
- Fig. 4. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna della misericordia*, 1516, olio su tela, 291 x 146 cm, Pordenone, duomo di San Marco.
- Fig. 5. Marcello Fogolino, *San Francesco d'Assisi tra i santi Giovanni Battista e Daniele*, particolare, ante 1523, olio su tela, 200 x 120 cm, Pordenone, Duomo di san Marco.
- Fig. 6. Bernardino Licinio, *Madonna col Bambino e santi*, 1535, olio su tela, 280 x 190 cm, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
- Fig. 7. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi*, 1530-1532, affresco, Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Caterina.
- Fig. 8. Sebastiano Secante il giovane, *San Nicola da Tolentino*, 1568, olio su tela centinata, 235 x 133 cm, Aviano (PN), San Zenone.
- Fig. 9. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Valeriano*, 1506, affresco, Valeriano, chiesa parrocchiale di Santo Stefano.
- Fig. 10. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna con il bambino e figurine oranti*, 1525, affresco, Pinzano, chiesa parrocchiale di San Martino.
- Fig. 11. Marcello Fogolino, *Madonna delle stelle*, 1519-1520, olio e tempera su tela, 399 x 217 cm, Vicenza, chiesa di Santa Corona.
- Fig. 12. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*, particolare, 1515-1518 ca., olio su tavola di pioppo, 245 x 148 x 5 cm con listello, Gallipoli, Museo diocesano "Mons. Vittorio Fusco" (fotografia del 2018, posteriore alla pulitura).

Fig. 13. Anonimo cinquecentesco da Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi*, Roma, collezione privata. Fototeca Fondazione Federico Zeri, INVN 78149.

Fig. 14. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna della misericordia*, particolare, 1516, olio su tela, 291 x 146 cm, Pordenone, duomo di San Marco.

Fig. 15. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Noli me tangere*, ante 1534, olio su tela, 265 x 200 cm, Cividale del Friuli, Museo archeologico (in deposito dal Duomo).

Bibliografia

AGOSTI 2013 = B. AGOSTI, *Sulla vita torrentiniana dei Dossi*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 185-194.

ALESSI 1987 = C. ALESSI, *La pittura a Siena nel primo Quattrocento*, in *IL QUATTROCENTO* 1987, vol. I, pp. 315-327.

ANDERSON – WILSON – NEWBIGIN – SOMMERFELDT 2019 = J. ANDERSON, K. WILSON, N. NEWBIGIN AND J. SOMMERFELDT, *Giorgione in Sydney*, in «The Burlington magazine», Volume 161, number 1392, March 2019, pp. 190-199.

ANSIDEI 1908 = V. ANSIDEI, *Ricordi nuziali di Casa Baglioni*, Perugia 1908.

ASAP 2015- = Archivio Storico Artistico Digitale Pugliese, cura scientifica: F. Conte. Cura informatica: M. Visentin, 2015-, <http://edvara2.uniud.it/asap-archivio-digitale/document/20247/> (ultima consultazione: 03/11/2023).

AUCIELLO 2013 = L. AUCIELLO, scheda 32. *Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano. San Vincenzo di Saragozza, santa Illuminata (già santa Caterina d'Alessandria), san Nicola da Tolentino (già sant'Antonio da Padova)*, in *Antoniazzo Romano "pictor urbis": 1435-1440-1508*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Cinisello Balsamo (MI) 2013, pp. 130-133.

AVARUCCI 2000 = G. AVARUCCI, *Studio, "Studia", maestri e biblioteche dei Francescani delle Marche (secoli XIII-XV)*, in *I Francescani nelle Marche, secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini e R. Paciocco, contributi di G. Avarucci et al., indici di A. Appignani, Cinisello Balsamo (MI) 2000, pp. 104-113.

- BAGLION DE LA DUFFERIE 1907 = L. BAGLION DE LA DUFFERIE, *Les Baglions de Pérouse, d'après les chroniqueurs, les historiens, les archives*, Poitiers 1907.
- BALEONUS 1964 = A. BALEONUS, *I Baglioni*, Prato 1964.
- BALLARIN 2009 = A. BALLARIN, *Un frammento di cartone del Pordenone*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanella, G. Galante Garrone, A. Quazza, con la collaborazione di C. Gauna, S. Piretta, G. Saroni, G. Spione, J. Stoppa, Savigliano 2009, pp. 14-15.
- BELLINGERI 1996 = L. BELLINGERI, *Cremona e il gotico 'perduto'. 1. Il caso di Sant'Agostino*, in «Prospettiva», 1996, pp. 142-158.
- BELLINI 2006 = *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra, a cura di David Alan Brown, Silvia Ferrino Pagden, Milano 2006.
- BELLOSI 2015 = L. BELLOSI, *La barba di san Francesco*, in L. BELLOSI, *La pecora di Giotto* (1985), a cura di R. Bartalini, Milano 2015.
- BERGAMINI 1977 = G. BERGAMINI, *Cividale del Friuli*, Udine 1977.
- BONETTI 1919 = C. BONETTI, *Intarsiatori cremonesi: Paolo del Sacha; (1468 – 1537)*, Cremona 1919.
- BONI DE NOBILI 2013 = F. BONI DE NOBILI, *Giovanni Antonio De' Sacchis, il Pordenone: ingegniosissimo et prudentissimo homo de grandissimo ingegno*, Godega di S. Urbano (TV) 2013.
- BORTOLAN 1889 = DON D. BORTOLAN, *S. Corona chiesa e convento dei Domenicani in Vicenza. Memorie storiche*, Vicenza 1889.
- BORTOLOTTI 2005 = L. BORTOLOTTI, *Licinio, Bernardino*, in *DBI*, vol. 65, 2005.
- BOTTERI – GABRIELLI 2021 = M. BOTTERI E L. GABRIELLI, *Marcello Fogolino. Note biografiche*, in *Marcello Fogolino e dintorni. Percorsi nelle arti figurative del primo Cinquecento in Trentino*, a cura di M. Botteri, L. Gabrielli, Pergine Valsugana 2021 (in «Studi trentini. Arte», 100/2021-1), pp. 18-53.
- BRAGAGLIA – TORDATO 2006 = C. BRAGAGLIA – E. TORDATO, scheda 38. *Madonna col Bambino e sant'Anna in gloria con santi* [Nicola da Tolentino, Agostino, Francesco d'Assisi, Girolamo, Vincenzo Ferrer, forse Massimo] (1598). *Verona, Sant'Anastasia, sagrestia. Felice del Riccio detto Brusasorci o Brusasorzi*, in *SAN NICOLA DA TOLENTINO 2006*, vol. II. *Dal Concilio di Trento alla fine del Seicento*, pp. 244-245.
- CAMERLENGO – PERINI – VOLPIN 2017 = L. CAMERLENGO, R. PERINI, S. VOLPIN, *Per Marcello Fogolino restauratore: i Mesi di Torre*

- Aquila*. Marcello Fogolino, Bernardo Cles e lo strano caso di Torre Aquila, in *ORDINE E BIZZARRIA* 2017, pp. 302-317.
- CICINELLI 1991 = A. CICINELLI, *Restauro di affreschi del Cinquecento fra Mantova e Cremona: Giulio Romano e il Pordenone*, in *En torno a la pintura mural*, actas del segundo Curso Internacional de Restauración (Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1991), coordinación: Letizia Ruiz, Aguilar de Campoo 1991, pp. 43-53.
- CIVIDALE 1892 = CIVIDALE, in «Cento città d'Italia», mercoledì 30 novembre, Milano 1892, p. 186.
- COHEN 1975 = C. E. COHEN, *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, in «Arte lombarda», 1975, 42/43, pp. 74-96.
- COHEN 1980 = C. E. COHEN, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980.
- COHEN 1984 = C. E. COHEN, *I disegni del Pordenone: fonti e sviluppo*, in *IL PORDENONE* 1984, pp. 176-232.
- COHEN 1996 = CHARLES E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, 2 voll., Cambridge 1996.
- COLZANI 2017 = C. COLZANI, *Disegni del Pordenone* (recensione a VILLATA 2016), «Grafica d'arte», Anno 28, aprile-giugno 2017, numero 110, p. 37.
- CONTE 2017 = F. CONTE, *Giorgio Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina, attraverso le attestazioni autobiografiche*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di Letteratura artistica*, a cura di Maria Pia Sacchi e Monica Visioli, Pavia 2017, pp. 49-88.
- CONTE 2022 = F. CONTE, «*Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?*», in «Venezia arti», Nuova serie, 4/XXXI, dicembre 2022, pp. 131-148.
- COOPER 2010 = D. COOPER, *La commissione di Atalanta Baglioni e la collocazione originaria della Deposizione nella chiesa di San Francesco al Prato*, in *Raffaello. La Deposizione in Galleria Borghese. Il restauro e studi storico-artistici*, a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2010, pp. 19-39.
- CROWE-CAVALCASELLE 1912 = *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century; in 3 volumes illustrated*, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. Ed. by Tancred Borenius, 2nd ed., London, Murray, 1912, ristampa anastatica Milano 2004-2006.
- DAGA 1989 = M. DAGA, *Influenze della grafica tedesca nelle scene della Passione affrescata da Giovanni Antonio da Pordenone nel duomo di Cremona (1520 – 1522)*, in «Arte documento», 3, 1989, pp. 130-137.
- DI MANIAGO 1999 = F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane. Edizione terza ricorretta e accresciuta* (1819), 2 voll., a cura di C. Furlan. Trascrizione di L. Cargnelutti, Udine 1999.

- DISEGNI A PIETRA ROSSA 2021 = *Disegni a pietra rossa: fonti, tecniche e stili, 1500-1800 ca.*, atti del convegno (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 18-19 settembre 2019), a cura di L. Fiorentino e M. W. Kwakkelstein, Firenze 2021.
- FACCHINETTI 1924 = V. FACCHINETTI, *Iconografia francescana*, Milano 1924.
- FAGGIN 1982 = G. FAGGIN, *Introduzione*, in *Fiabe friulane e della Venezia Giulia*, scelte da G. Faggin e tradotte da C. Sgorlon, Milano 1982, pp. V- XXXIV.
- FRANCESCUTTI 2006 = E. FRANCESCUTTI, *Il restauro della "Madonna della Misericordia" di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone*, Pordenone 2006.
- FRANCESCUTTI 2008 = E. FRANCESCUTTI, *Conoscere il Pordenone: appunti sui recenti interventi di recupero e restauro delle opere friulane*, in «Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone», 10, 2008, pp. 293-298.
- FRIEDLÄNDER 1965 = W. FRIEDLÄNDER, *Titian and Pordenone*, «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 118-121.
- FURLAN 101 1988 = C. FURLAN, scheda 101. *San Francesco*, in FURLAN 1988, pp. 237-238.
- FURLAN 1959 = I. FURLAN, *Il Duomo di Pordenone nella sua storia architettonica*, in «Julia Gens», anno I, n. 3 ottobre-dicembre 1959, pp. 15-20.
- FURLAN 1980 = C. FURLAN, *Aspetti del disegno in Tiziano e Pordenone*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 425-431.
- FURLAN 1984 = C. FURLAN, *Rivisitando il Pordenone: congetture, ipotesi, proposte*, in *IL PORDENONE* 1984, pp. 48-88.
- FURLAN 1988 = C. FURLAN, Ead., *Il Pordenone*, Milano 1988.
- FURLAN 2.4 1984 = C. FURLAN, scheda 2.4. *Giovanni Antonio Pordenone. Madonna della Misericordia*, in *IL PORDENONE* 1984, pp. 92-93.
- FURLAN 2003 = C. FURLAN, *Il Pordenone e Federico Zuccari*, in «Arte documento», 17/19, 2003, pp. 338-341.
- FURLAN 2019 = C. FURLAN, *Il Pordenone, Raffaello e Roma: un rapporto rivisitato (1515 - 1522)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 85-112.
- GALANTI 1952 = B. M. GALANTI, *La leggenda del "Ponte del Diavolo" in Italia*, in «Lares», 18, 1952, 1-2, pp. 61-73.
- GANZER 1987 = G. GANZER, *II. Le opere d'arte friulane demanializzate*, in *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, a cura di G. Ganzer, Udine 1987, pp. 84-91.

- GIORGIUTTI 2001 = A. GIORGIUTTI, *Il Ponte del Diavolo di Cividale Friuli tra storia e leggenda*, in «Forum Iulii», 25, 2001, pp. 95-126.
- GOI 1984 = P. GOI, *I documenti*, in *IL PORDENONE* 1984, pp. 265-282.
- GOI 1987 = P. GOI, *Episodi d'arte e assistenza: confraternite di devozione e Battuti*, in *Storia della solidarietà in Friuli*, atti del convegno di studi (Udine, 20-21 settembre 1985), Milano 1987, pp. 174-188.
- GOI 2006 = P. GOI, 13. *San Nicola da Tolentino (1568). Aviano (PN), San Zenone. Sebastiano Secante il Giovane*, in *SAN NICOLA DA TOLENTINO* 2006, vol. II, p. 233.
- GOLZIO 1936 = V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.
- GOULD 1972 = C. GOULD, *The Cinquecento at Venice IV. Pordenone versus Titian*, in «Apollo», agosto 1972, pp. 106-110.
- GROSSO 2010 = M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al viceregno*, Udine 2010.
- HOCHMANN 2019 = M. HOCHMANN, *Il Pordenone e Roma*, in *RINASCIMENTO DI PORDENONE* 2019, pp. 76-91.
- HUMFREY 2004 = P. HUMFREY, *Maestri e allievi, colleghi e rivali*, in *BELLINI* 2006, pp. 51-52;
- REARICK 2004 = W. R. REARICK, *Titian and artistic competition in Cinquecento Venice: Titian and his rivals*, in «Studi tizianeschi», 2, 2004, pp. 31-43.
- HUMFREY 2006 = P. HUMFREY, *Immagini sacre. Scheda 9. Pordenone. Madonna della misericordia e i santi Cristoforo e Giuseppe*, in *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogue of the exhibition (National Gallery of Art, Washington, DC, June, 18 2006/September, 17; Kunsthistorisches Museum, Wien, October, 17 2006/January, 07-2007), ed. by D.A. Brown - S. Ferino Pagden, Milano 2006, pp. 56-97.
- IL PORDENONE* 1984 = *Il Pordenone*, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1984.
- IL PORDENONE* 1985 = *Il Pordenone*. Atti del Convegno internazionale di studio (Pordenone, 23-25 agosto 1984), a cura di C. Furlan, Pordenone 1985.
- IL PORDENONE A PIACENZA* 2020 = «Forza, terribilità e rilievo»: *il Pordenone a Piacenza e dintorni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Piacenza, 23-24 maggio 2019-Cortemaggiore, 25 maggio 2019), a cura di A. Còccioli Mastroviti e A. Gigli, Piacenza 2020.
- IL QUATTROCENTO* 1987 = *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., a cura di F. Zeri, Milano 1987.

- JOPPI 1886 = *Il primo matrimonio del pittore Giovanni Antonio detto il Pordenone. Documento illustrato da Vincenzo Joppi (nozze Beretta - Someda)*, Udine 1886.
- JOPPI 1892 = V. JOPPI, *Contributo terzo alla Storia dell'Arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia 1892 (Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria. Ser. 4, Miscellanea; 12).
- KAFTAL (1952) 1986 = G. KAFTAL, *Saints in italian art. 1: Iconography of the saints in tuscan painting* (1952), Firenze 1986.
- KAFTAL (1965) 1986 = G. KAFTAL vol. 2: *Iconography of the saints in Central and South italian School of painting* (1965), Firenze 1986, pp. 470-499.
- KAFTAL 1950 = G. KAFTAL, *St. Francis in Italian Painting*, London 1950.
- KAFTAL 1978 = G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*; with the collaboration of F. Bisogni, Firenze 1978.
- KAFTAL 1985 = G. KAFTAL 4: *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*; with the collaboration of F. Bisogni, Firenze 1985.
- LOISEL 2005 = C. LOISEL, in *Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises*, (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux-Musée des Beaux-Arts de Caen), Commissariat général: Olivier Le Bihan-Patrick Ramade, Paris 2005.
- LONGHI 1927 = R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese, G. Antonio Pordenone*, «Vita Artistica», II, 1927.
- LONGHI 1967 = R. LONGHI, *Opere complete. Saggi e ricerche 1925 – 1928*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1967.
- LONGHI 1975 = R. LONGHI, *Officina ferrarese (1934). Ampliamenti (1940). Nuovi ampliamenti (1940-55)*, Firenze (1956) 1975.
- LORENZONI 2018 = M. LORENZONI, *Secante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018.
- LUCCO 1987 = M. LUCCO, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., a cura di Federico Zeri, Milano 1987, vol. I, pp. 147-167.
- MAETZKE 1987 = A. M. MAETZKE, *La pittura del Quattrocento nel territorio aretino*, in *IL QUATTROCENTO* 1987, vol. I, pp. 342-353.
- MAGRI 2008 = G. MAGRI - G. MAGRI, *Recenti restauri delle opere del Pordenone*, in «Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone», 10, 2008, pp. 299-314.
- MICHIEL 1884 = M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, pubblicata e illustrata da D. J. Morelli. Seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.
- MICHIEL 2000 = M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, Firenze 2000.

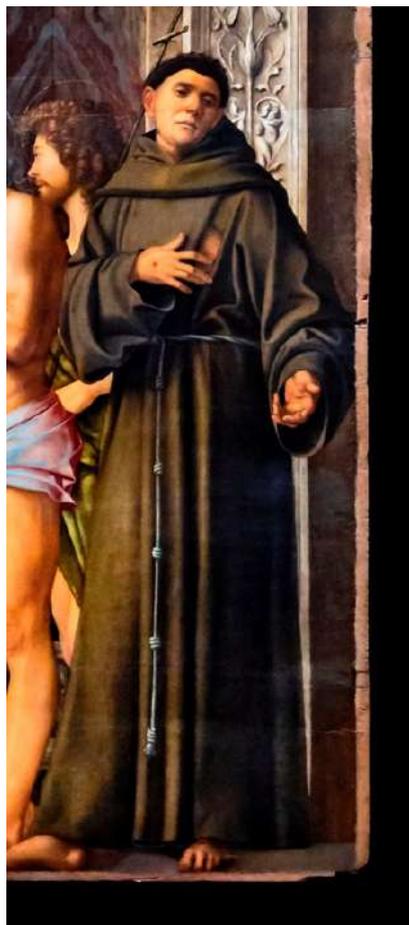
- MILLER 1985 = R. S. MILLER, *A neglected document for Pordenone's lost frescoes at Cremona*, in *IL PORDENONE* 1985, pp. 35-37.
- MINARDI 2005 = MAURO MINARDI, scheda 72. *Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano e Francesco Melanzio (?)*. *San Vincenzo di Saragozza, santa Illuminata (già santa Caterina d'Alessandria), san Nicola da Tolentino (già sant'Antonio da Padova), 1480-1482 circa*, in *Immagine e mistero. Il sole il libro il giglio. Iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 8 giugno-9 ottobre 2005), a cura di M. Giannatiempo López, Milano 2005, pp. 194-195.
- MOLMENTI 1902 = P. MOLMENTI, *Il Pordenone*, in «L'arte», 5, 1902, pp. 44-45.
- MOMESSO 2009 = S. MOMESSO, *Bernardino Licinio*, Bergamo 2009, pp. 15-16.
- MONTALBANO 2021 = L. MONTALBANO, "Red on red". *Un uso particolare della pietra rossa in Leonardo e nella sua cerchia*, in *DISEGNI A PIETRA ROSSA* 2021, pp. 29-39.
- NATALE 1987 = M. NATALE, *La pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento*, in *IL QUATTROCENTO* 1987, vol. I, pp. 72-98.
- NICO OTTAVIANI 2004 = M. G. NICO OTTAVIANI, "Nobile sorella mia onoranda". *Società e scritture femminili: alcuni eempi perugini*", in *Donne tra medioevo ed età moderna. Ricerche*, a cura di G. Casagrande, Perugia 2004, pp. 153-216.
- NICOLOSO CICERI 1992 = A. NICOLOSO CICERI, *Tradizioni popolari in Friuli*, Udine 1992 (1982), p. 487.
- ORDINE E BIZZARRIA 2017 = *Ordine e bizzarria: il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 08 luglio-05 novembre 2017), a cura di G. C. F. Villa, L. Dal Prà, M. Botteri, Trento 2017.
- OSTERMANN 1940 = V. OSTERMANN, *La vita in Friuli – Usi, costumi, credenze popolari*, Udine 1940 (1894).
- PALLUCCHINI 1964 = R. PALLUCCHINI, *I veneti alla mostra dell'arte in Puglia*, in «Arte veneta», XVIII, 1964, pp. 214-218.
- PANCIERA 2020 = L. PANCIERA, *Santa Maria di Campagna a Piacenza: recupero manutentivo e propedeutico dell'affresco raffigurante Sant'Agostino*, in *IL PORDENONE A PIACENZA* 2020, pp. 159-167.
- PERISSA TORRINI 2021 = A. PERISSA TORRINI, *I disegni a pietra rossa di Leonardo da Vinci e della sua cerchia delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *DISEGNI A PIETRA ROSSA* 2021, pp. 53-66.
- PICCOLOMINI 2020 = R. PICCOLOMINI, *San Nicola da Tolentino*, Gorle (BG) 2020.

- PIERGUIDI 2006 = S. PIERGUIDI, *Pordenone's Beato Lorenzo Giustiniani altarpiece: its patronage and a new date*, in «The Burlington magazine», 148, November 2006, 1244, pp. 764-766.
- PIERI 1960 = P. PIERI, *Alviano (Liviani), D', Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960.
- PIGNATTI 1980 = *I Disegni del Pordenone. Riassunto del testo a cura di Terisio Pignatti*, in COHEN 1980, pp. 168-172.
- POLDI-VILLA 2020 = G. POLDI, G. C. F. VILLA, *Indagando il Pordenone. Osservazioni tecniche alla luce di nuove analisi*, in "Forza, terribilità e rilievo": *il Pordenone a Piacenza e dintorni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Piacenza, 23-24 maggio 2019-Cortemaggiore, 25 maggio 2019), a cura di A. Còccioli Mastroviti e A. Gigli, Piacenza 2020, pp. 191-221.
- QUAGLIAROLI 2020 = S. QUAGLIAROLI, *Appunti critici su Pordenone e la Maniera. Storiografia, circolazione dei modelli e funzionamento dei cantieri decorativi nel Cinquecento*, in *IL PORDENONE A PIACENZA 2020*, pp. 61-79.
- RESTAURI 2018 = *Restauri in Mostra: Archeologia Arte Architettura* (Bari, Complesso monumentale Santa Chiara e San Francesco della Scarpa, 31 maggio - 30 settembre 2018), a cura di L. La Rocca e F. Radina, Foggia 2019.
- RIDOLFI 1965 = C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato (1648)*, 2 voll., Roma 1965.
- RINASCIMENTO DI PORDENONE 2019 = *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di C. Furlan e V. Sgarbi, Milano 2019.
- RIZZETTO 1974 = M. C. RIZZETTO, *La riforma del Duomo di Pordenone*, in «Il noncello», 38, 1974, pp. 67-72.
- ROBERTS 1992 = J. ROBERTS, *Il collezionismo dei disegni di Leonardo*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 1992-05 luglio 1992), a cura di G. Nepi Sciré e Pietro C. Marani, Milano 1992, pp. 155-178.
- ROMANI 2013 = V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *VASARI 2013*, pp. 105-119.
- ROSCI 1991 = M. ROSCI, *Raffaello. Deposizione*, Torino 1991.
- SAN NICOLA DA TOLENTINO 2006 = *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, 3 voll., a cura di R. Tollo. Coordinamento scientifico di V. Pace con la collaborazione di M. Marubbi, Loreto 2006.

- SCHULZ 1967 = J. SCHULZ, *Pordenone's cupolas*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London-New York 1967, pp. 44-50.
- SESTI 1986 = E. SESTI, *L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, Roma 1986, pp. 197-208.
- SETTIS 2010 = S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. Postfazione di A. Pinelli, Torino 2010.
- SHEARMAN 1972 = J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- SHEARMAN 1983 = J. SHEARMAN, *La Cappella Chigi in S. Maria del Popolo (1961)*, in *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 115-148, 233-251.
- SHEARMAN 2003 = J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003.
- SIRACUSANO 2017 = L. SIRACUSANO. *Scheda 28. Marcello Fogolino. Madonna del Popolo incoronata da due angeli tra i santi Nicola di Bari, Giovanni Battista, Dorotea, Giuseppe e tre angioletti musicanti. 1547 ca.; olio su tela; cm 278, 8 x 185, 2. Calavino, chiesa di Santa Maria Assunta*, in *ORDINE E BIZZARRIA* 2017, pp. 196-197.
- TANZI 2017 = M. TANZI, *Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino*, in «Prospettiva», 167-168, luglio-ottobre 2017, pp. 74-101.
- TANZI 2017A = M. TANZI, scheda 16. *Marcello Fogolino, San Francesco tra i santi Giovanni Battista e Daniele, ante 1523, olio su tela; cm 200 x 120, Pordenone, Duomo di San Marco*, in *Ordine e bizzarria: il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 08 luglio-05 novembre 2017), a cura di G. C. F. Villa, L. Dal Prà, M. Botteri, Trento 2017, p. 154.
- TANZI 2017B = M. TANZI, *scheda 16. Marcello Fogolino. San Francesco tra i santi Giovanni Battista e Daniele*, in *v ORDINE E BIZZARRIA* 2017, p. 154.
- TANZI 2017C = M. TANZI, *Fogolino in Friuli: pittore, assassino, spia*, in *ORDINE E BIZZARRIA* 2017, pp. 142-153.
- TANZI 2019 = M. TANZI, *Earthquake in Padania*, in *RINASCIMENTO DI PORDENONE* 2019, pp. 62-75.
- TANZI 2020 = M. TANZI, *Giovanni Antonio da Pordenone: come un sisma nella Bassa*, in *IL PORDENONE A PLACENZA* 2020, pp. 307-325.
- THODE 1993 = H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi. Traduzione di R. Zeni. Note filologiche di G. Ragionieri, Roma 1993.

- TOLENTINO 1988 = *Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a cura di G. Semmoloni, Macerata, tipografia Ciocca, 1988.
- TOLLO 2006 = R. TOLLO, *Sovrapposizioni iconografiche. Ovvero: religiosi agostiniani (e non) in concorrenza*, in *SAN NICOLA DA TOLENTINO 2006*, vol. II. *Dal Concilio di Trento alla fine del Seicento*, pp. 29-33.
- TOSINI 2006 = P. TOSINI, *La cappella di san Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: un esempio nicoliano per la Controriforma*, in *SAN NICOLA DA TOLENTINO 2006*, vol. II, pp. 67-79.
- VASARI 1923-1940 = G. VASARI, *Der Literarische Nachlass*, Herausgegeben von K. Frey, München 1923-1940.
- VASARI 1966- = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-.
- VASARI 2013 = *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013.
- VENUTI 1988 = T. VENUTI, *Il ponte del Diavolo tra storia e leggende*, in «Quaderni cividalesi», 3.Ser. 15, 1988, pp. 43-47.
- VERTOVA 1975 = L. VERTOVA, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, Bergamo, poligrafiche Bolis, 1975, pp. 373-467.
- VILLA 2017 = G. C. F. VILLA, *scheda 10. Marcello Fogolino. Madonna delle Stelle. 1519-1520, olio e tempera su tela; cm. 399 x 217. Vicenza, chiesa di Santa Corona*, in *ORDINE E BIZZARRIA 2017*, pp. 116-119.
- VILLATA 2016 = E. VILLATA, *Minimalismo della "terribilità": i disegni del Pordenone in Ambrosiana*, Milano 2016.
- VILLATA 2017 = E. VILLATA, *Sacchis, Giovanni Antonio de', detto il Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 89, 2017, pp. 502-510.
- ZUCCARO 1961 = *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961.

MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



1

FLORANA CONTE



2

MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



3



4



MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



6



MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



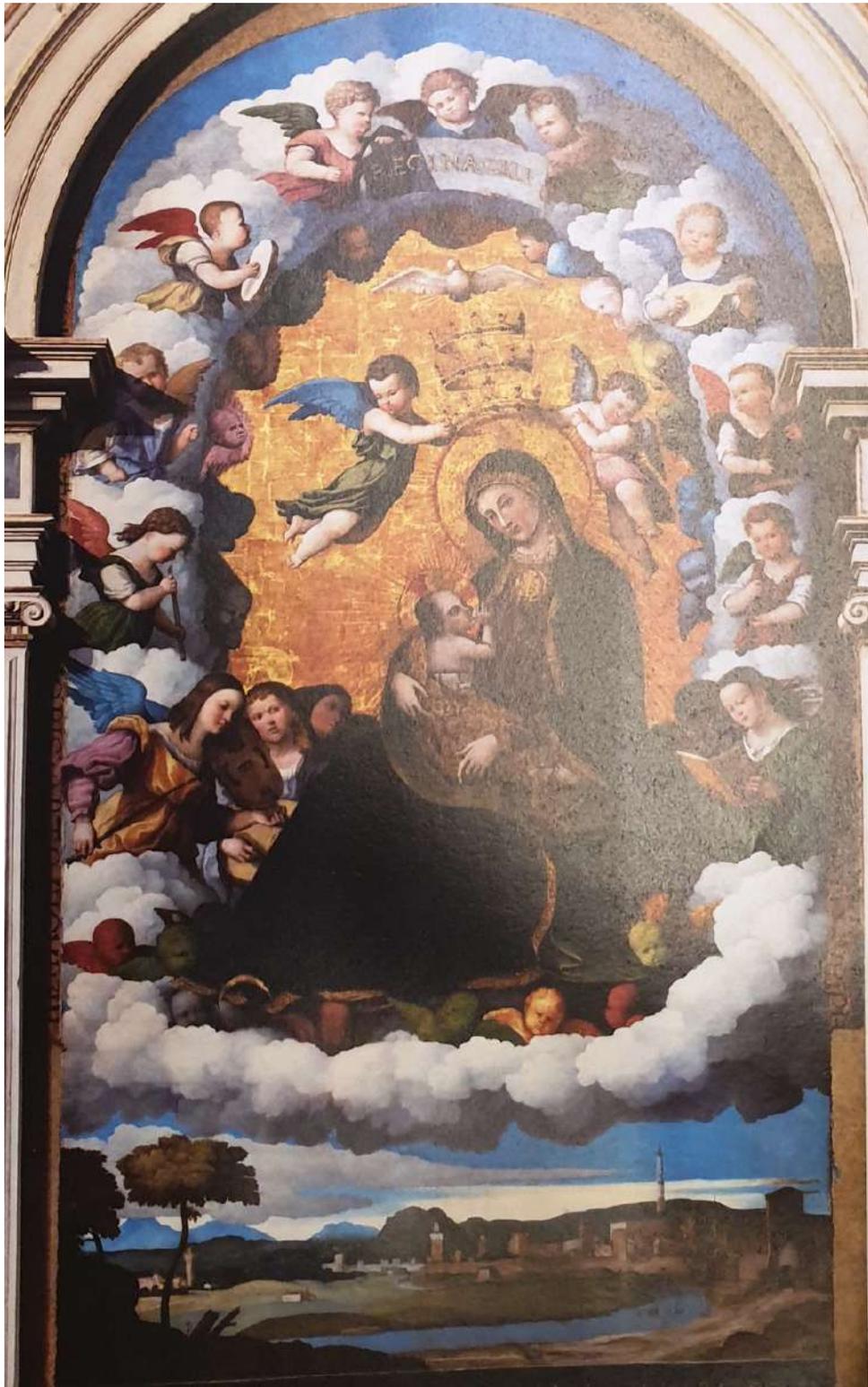
FLORANA CONTE



MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



10



MEMORIE DI UN CARTONE PERDUTO DI PORDENON



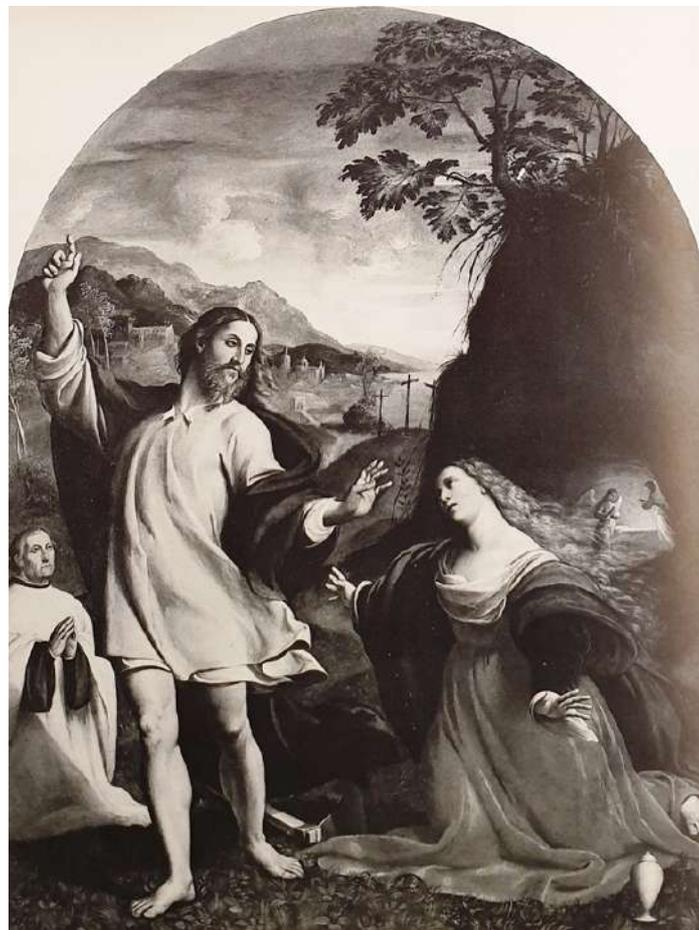
12



13



14



15