PORDENONE
NEL LIBRO DI G. FIOCCO

Ugo Ojetti nel più diffuso quotidiano milanese sostiene che la migliore mostra d'arte del 1939 fu quella dei quattro massimi Bresciani del Rinascimento. Ottima e istruttiva mostra, senza dubbio. La ragione ch'egli ne dà riposerebbe appunto sulla benefica divulgazione che la bella e ordinata rassegna dei quattro maestri, grandi ma non molto conosciuti dal grande pubblico, favoriva. Ma se questo è il motivo della preferenza dello scrittore, non vedo come essa non sia andata invece alla mostra pordenoniana di Udine, dove ebbe degna e compiuta illustrazione uno dei grandissimi veneti di cui un vasto cerchio di amatori dell'arte ripetevano il nome, ma del quale meno che ogni altro, si può dire fino ad oggi, si conosceva il carattere e il valore. Fra i massimi cinquecentisti veneti Pordenone certo non era dimenticato. Ma ben pochi — e anche fra questi con nubilose idee se furono possibili fino a poco tempo addietro confusioni e attribuzioni assurde — avevano un concetto chiaro e saldo dell'arte pordenoniana; mentre anche oltre alla massima quadriade — Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese — perfino uomini di media cultura vi potevano parlare con sufficente chiarezza di Palma Vecchio e di Lotto, di Paris Bordone e di Palma Giovane.

La mostra di Udine fu veramente, e non si abusa qui d'una trita espressione, una rivelazione per l'immensa maggioranza dei visitatori. Se un'esposizione venne quest'anno a illuminare e a far conoscere un artista di prima grandezza e sfortunatamente mal noto, questa è proprio quella così nobilmente e sapientemente preparata nella massima città friulana. Mal noto, e non solo alle grandi masse; non ben conosciuto perfino da molti studiosi per un insieme di vicende che spiegano benissimo la sorte immeritata d'un altissimo maestro.

«Pordenone ignoto» lo chiamò senz'altro il critico che finalmente diede di lui uno studio adeguato, che resterà certamente fondamentale. *(Giuseppe Fiocco* - Giovanni Antonio Pordenone. - Ed. La Panarie. Udine, 1939.) E per quanto la frase sembri eccessiva, Giuseppe Fiocco, che ha l'alto merito di aver compiuto quello studio, e che al più grande dei pittori friulani dedicò vent'anni di lavoro appassionato e geniale, aveva ben ragione di esprimerla. Come poteva dirsi di conoscere un artista, una metà della cui opera rimaneva ignota, o controversa, o insufficentemente conosciuta, mentre assurde attribuzioni lo accomunavano ad artisti tanto da lui diversi e lontani? Per misurare l'ampiezza dell'incomprensione sul grande friulano può bastare questo solo fatto: fino al 1921 si riteneva generalmente — e non dalla tradizione indotta solamente, ma dalla critica più rispettabile — come di Pordenone la «Madonna del Carmelo» delle Gallerie veneziane, che evidentemente

è di Moretto da Brescia: la religiosa calma, la serenità venata di malinconia, l'argentea lunare intonazione del colore che era la traduzione pittorica di quel sentimento, ribadito dalla ieratica simmetria della composizione, non potevano che ripetere un nome: Moretto. E fu il Fiocco, che ben conoscendo Pordenone, poteva per primo distruggere questa come altre assurde attribuzioni le quali ben dimostravano come anche per la più agguerrita cultura italiana era giustificato il suo pessimistico grido.

⁂

La mostra di Udine ha messo davanti a tutti il volto del Pordenone vero, del Pordenone grande. Bel merito degli ordinatori: ma primo merito di Giuseppe Fiocco che con lo studio quadrilustre e il magnifico volume che n'è il frutto prezioso, la rese possibile. E' lo studio d'un appassionato, ma anche d'un critico coscienzioso: passione e dottrina, necessarie l'una e l'altra: la prima a dar vita alla dottrina, questa a reprimere quella tendenziale parzialità che umanamente prende lo studioso per il soggetto prescelto.

Uno dei massimi meriti del libro è quello di precisare finalmente la formazione del maestro. Veder bene quali guide e quali modelli un artefice si scelga, equivale intuire la direzione e lo spirito della sua arte. Certo, l'arte pordenoniana resta quello che è, qualsisiano i primi suoi educatori. Ma lo studio del suo nascere e crescere primo ci aiuta, ripeto, a capire. Ora quando Venturi seguiva senz'altro Ridolfi che un secolo dopo la scomparsa di Pordenone, lo faceva discepolo di Pellegrino da San Daniele, si metteva e ci metteva su falsa strada: tendeva a cercare in lui quello che da lui era del tutto lontano: un fiacco venezianismo di seconda mano, un colorismo acuto e stridulo, amante delle sgargianti pezzature e indifferente alla poesia degli spazi, una psicologia fiacca e cascante. Tutto ciò è in Pellegrino: e tutto questo è odiato da Pordenone. La forza fisica e morale, la monumentalità ardita e drammatica, la forma che non vuole lasciarsi mortificare dal colore e insieme il colore che vuole rinsaldare e risaltare la forma nella lirica ampiezza dello spazio sono linee direttrici che allontanavano decisamente Pordenone da Pellegrino. Quanto il primo Pordenone ha dal più anziano maestro, è solo quanto deriva all'uno e all'altro dalle comuni origini friulane. Ma dalla scuola di Tolmezzo che nella giovinezza dei due pittori dominava Carnia e Friuli, un altro temperamento d'artista doveva formare o meglio sviluppare il congeniale discepolo: e questi è Gianfrancesco.

Già Cavalcaselle, felice come sempre, l'aveva intuito. Ma non aveva approfondito l'illuminazione lasciando un pochino Gianfrancesco entro la costellazione paesana dei pittori carnici. Ma Fiocco affina lo strumento dell'indagine ed elevando, com'è giusto, Gianfrancesco su tutti i rudi e opachi confratelli, lo dimostra prima guida, indirizzo essenziale del grande scolaro.

Gianfrancesco da Tolmezzo è in fondo un artigiano; rozzo primitivo arretrato come tutti questi pittori di chiese campestri, ma con una scintilla geniale. Egli è il rappresentante vero di questa Carnia montanara e aspra ma robusta e religiosa, operante e leale. E' un grossolano e tuttavia pittore vero. In Barbeano e spece a Provesano e a Castel d'Aviano nel Friuli, in povere chiesette abbandonate egli dipinge cicli che l'autore ben definisce di «selvaggia aggrovigliata bellezza».

Ecco la via di Pordenone: due cose essenzialmente Gianfrancesco gli insegna: la drammaticità rude popolaresca, e la monumentalità virile: più autoctona nei carnici la prima sebbene venata d'influssi tedeschi, più derivata da esempi mantegneschi padovani e montagneschi vicentini la seconda. Tutt'e due improntate alla primitiva forza di quel popolo di montanari e di contadini.

Abbiamo già il Pordenone fondamentale. Un secondo passo decisivo per la sua arte sarà l'esperienza ferrarese del 1508: il contatto, più che con i ferraresi (gelidi pietrificati lunatici), con l'arte toscana e centrale e in Ferrara stessa e nella vicina Loreto (orme di Piero della Francesca e Paolo Uccello e, in modo speciale, Signorelli Melozzo). Della più grande importanza è questa dimora ferrarese, pazientemente rilevata dai documenti filologici e confermata dall'esame stilistico delle opere che ne derivarono. Poichè se è vero che il Pordenone maturo è quello uscente dal terzo diretto incontro, l'incontro con Giorgione, è anche luminosamente vero (e questo avverbio possiamo mettere in grazia della sapiente opera dell'autore) che Giovanni Antonio era già prima di quell'incontro pittore fondamentalmente compiuto. La pittura dell'Italia centrale aveva già maturato nelle linee essenziali — drammaticità, monumentalità formale — il maestro rimasto il geniale interprete dell'anima carnica e friulana accesa la prima volta dal rude ma vivo Gianfrancesco.

Così nella pittura veneziana Pordenone si presenta come il primo campione del romanismo. (Nel proposito di fondere le due massime correnti italiane del '500 erano naufragati invece Sebastiano del Piombo e quel minore maestro che fu Giovanni da Udine: i quali dall'arte veneta avevano infine disertato). Campione del romanismo, ma sempre pittore veneto: il quale amante della forma e del dinamismo dei tosco-romani, ha l'ambizione e la forza di tradurre forma e dramma nel tono e nel colore della grande scoperta giorgionesca. Il proposito dunque di Tintoretto, è anticipato e attuato dall'audace maestro del modesto borgo del Friuli. In lui Fiocco vede il primo iniziatore di quella pittura del colore costruttivo che culminerà in Caravaggio.

Il libro è tutto una delicata acuta e compiuta tessitura del processo artistico del grande maestro. L'esame statistico ed estetico penetra in tutta la rapida complicata e drammatica vicenda della produzione pordenoniana. Temperamento sanguigno battagliero violento Giovanni Antonio brandisce il pennello come un altro la spada. L'arte per lui è lotta: il drammatico è della sua vita come della sua pittura. La sua mira era la conquista di Venezia; e basta l'audacia dei propositi a dar un'imagine del suo sangue generoso. Egli vuole misurarsi con Tiziano, e dare un nuovo indirizzo all'arte delle lagune.

Non era donchisciottismo: egli sentiva che nell'inquietudine della sua opera fervevano germi apportatori del futuro. Il tizianismo tendeva alla sensuale sodisfazione del colore divenuto gemmea impietrata bellezza: Veronese non sarebbe uscito da quella sfera incantata.

Pordenone reagì a quel magico torpore: nutrito del rude vigore della sua terra più d'ogni altro veneto contribuirà a rimuovere la pittura veneziana da una pericolosa stasi. Fiocco segna le varie tappe di questo movimento che, analizzate nell'opera, conferma con le indubitabili prove dei documenti: anzi si scusa un po' col lettore se l'esame filologico occupa così

largo spazio nel suo studio. Scusa non necessaria per chi rifletta quanto il maestro fosse misconosciuto per errori, dimenticanze, confusioni che avevano falsata la sua maschia fisionomia nel corso dei secoli.

Non si può naturalmente qui seguire l'autore nel complesso lavoro dell'indagine. Noteremo solo le scoperte principali che valsero a delineare nelle linee maestre e a inquadrare nella storia dell'arte veneta e italiana il grande friulano. Giuseppe Fiocco infatti potè per primo stabilire con certezza i contatti di Pordenone con Roma. Scoperse nel 1920 l'appartenenza a Giovanni Antonio dell'affresco d'Alviano in Umbria. Tale affresco dimostra chiaramente la derivazione raffaellesca e spiega il raffaellismo della Madonna della Loggia udinese: la data di questa (1516) viene a datare la Madonna d'Alviano. Un precedente avvicinamento coll'urbinate avveniva con la paletta di Collalto ora a Brera, d'un colorismo brillante alieno dal fare pordenoniano. E il vedere come il critico sappia dimostrare la mediata derivazione raffaellesca di quel quadro attraverso la Trasfigurazione lottiana di Loreto (che certamente Pordenone vide al tempo di Ferrara) è uno dei molti godimenti storico-critici che ci offre questo mirabile informatissimo libro.

E notiamo di corsa fra i maggiori meriti del critico l'identificazione della pala di Cortemaggiore che seguì i Farnese da Parma a Napoli; le derivazioni, di cui già parlammo, da Signorelli e Melozzo; la rivendicazione a Pordenone della pala di Collalto ora all'Accademia di Venezia, della deliziosa pala di Vallenoncello, e del «Noli me tangere» di Cividale, ultima delle opere conosciute dipinta dal maestro.

Di Giovanni Antonio Pordenone, per l'opera di Giuseppe Fiocco, abbiamo ora la conoscenza sicura. Fu il pittore della santità eroica, della forza rude e virile, del colore costruttivo e della forma drammatica. Maestro veneto che ha compreso il grande insegnamento di Giorgione, è il primo che a Venezia importi, definitivo acquisto, l'insegnamento tosco-romano: sa valersi dell'opera dei massimi cinquecentisti, da Giorgione a Raffaello, da Correggio a Michelangelo, ma di essi feconda non deforma la propria personalità: e a Correggio e a Tiziano forse più diede di quanto ricevette: rimanendo fedele al proprio genio, degno rappresentante di quella rude terra agreste e montana dalla quale espresse il nervo più robusto e originale.

REMIGIO MARINI