

GLI AFFRESCHI DEL PELLEGRINO
IN SANT'ANTONIO ABATE

Nella civiltà artistica del Rinascimento nell'Italia del Nord, Martino da Udine, passato alla storia dell'arte col nome di Pellegrino da San Daniele, occupa un posto molto particolare, non solo perché ancora oggi si discute sulla sua formazione di pittore, sull'autografia di alcune opere documentate come sue o da attribuirsi a lui sulla base di confronti stilistici, ma soprattutto perché egli si pone come il più « misterioso », come ebbe a definirlo Roberto Longhi⁽¹⁾, tra i pittori friulani del Quattro-Cinquecento che non siano rimasti chiusi, lessicalmente, in un ambito strettamente provinciale o il cui catalogo non sia ridotto ad una sola opera, come nei casi di Girolamo da Udine⁽²⁾ e di Luca Monverde⁽³⁾. Pellegrino è perciò, a parte il livello qualitativo

(1) R. LONGHI, *Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso Giovanni)*, « Vita artistica », II, 1927, 1, p. 32.

(2) Nonostante i vari tentativi di arricchire il catalogo di questo seguace di Cima da Conegliano, tra i quali citiamo l'ultimo — F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, I, pp. 258 s., n. 173 — l'unico intervento sicuro di Girolamo, oltre la firmata « Incoronazione della Vergine » nel Museo Civico di Udine, è costituito dai quattro angeli musicanti che fiancheggiano S. Domenico, nella lunetta della pala di S. Orsola di Giovanni Martini: complesso smembrato, di cui la parte che qui ci interessa si trova pure nel Museo Civico di Udine.

(3) Per Luca Monverde, a parte la pala di S. Maria delle Grazie a Udine, non si sono ancora reperite opere assegnabili a lui: priva di giustificazione la proposta di A. BERGAMINI PONTA, *Giovanni Martini pittore*, Udine 1970, pp. 46 s., fig. 61, a proposito della « Madonna e santi » nel presbiterio di S. Pietro Martire a Udine, eseguita da un imitatore provinciale di Bartolomeo Montagna; gratuita l'assegnazione al Monverde del « San Rocco » vagamente garofalesco, avvallata da G. M. PILO, *Inediti*



delle sue opere, uno dei più affascinanti pittori friulani, sia per certe particolarità compositive ed iconografiche, sia per il suo interesse verso un tipo di architettura di stampo lombardo, sia per il suo prolungato soggiorno presso la corte degli Estensi, durante il quale produsse una serie di lavori che in parte dovettero essere di notevole rilievo, ma di cui non è rimasta traccia se non nei documenti e nelle lettere del tempo. Ho già cercato di chiarire alcuni punti oscuri o controversi della personalità artistica di Pellegrino nella mia monografia su di lui in corso di pubblicazione sotto gli auspici della Deputazione di Storia Patria per il Friuli.

Nel mio primo intervento su di lui, otto anni fa⁽¹⁾, ho avuto occasione di presentare per la prima volta le portelle d'organo del Museo di Belle Arti a Budapest, precisando che solo il Battista e S. Pietro sono da assegnare a lui con una datazione compresa tra il 1500 ed il 1503, mentre l'Angelo annunziante, già pubblicato con i due santi, e la Madonna annunziata, che finalmente oggi posso mostrare per la prima volta, sono probabilissime opere di Gianfrancesco da Tolmezzo per le quali possiamo accettare la data del 1490 leggibile sull'inginocchiatoio della Vergine.

Non intendo, in questa sede, riprendere l'intero discorso sul pittore; vorrei soltanto proporre una « visita guidata » agli affreschi che Pellegrino ci ha lasciato nella chiesa di Sant'Antonio abate a San Daniele del Friuli. Ma prima di rivedere insieme queste celebri pitture murali, a me particolarmente care anche per motivi familiari, debbo esaminare brevemente un'inaccettabile proposta di arricchimento del catalogo di Pellegrino avan-

d'arte friulana, in « Itinerari », VI, 3-4 (1972), p. 23, n. e fig. 7. Il montagnismo del quadro di S. Pietro Martire è stato rilevato anche da R. BALDISSERA, *Apporto ad una ricerca sul giorgionismo in Friuli*, « Quaderni della FACE », n. 45 (1975), p. 53, che non accetta l'assegnazione al Monverde, mentre giunge indipendentemente alle stesse conclusioni da me esposte nella mia tesi di laurea nel 1970.

(¹) A. TEMPESTINI, *Due Portelle d'Organo del Museo di Budapest*, « Antichità Viva », IX, 5 (1970), pp. 3-13.

zata recentemente da Mauro Lucco⁽⁵⁾; in fondo non sarebbe necessario che io discutessi questa attribuzione, poiché potrei basarmi sulla scheda pubblicata nel frattempo da Federico Zeri⁽⁶⁾; se mi ci soffermo è perché, inserendo questi quattro santi della Walters Gallery di Baltimore nel novero delle opere del nostro artista, il Lucco ha ritenuto necessario, a sostegno della sua tesi, sconvolgere il catalogo di Pellegrino con inutili spostamenti cronologici.

Nel suo articolo lo studioso fa notare innegabili affinità di carattere morelliano tra i santi e due opere di Pellegrino: la pala di Gemona e conseguentemente la « Sacra Famiglia » di Strasburgo. Non voglio ridiscutere qui tutto ciò che il Lucco scrive nel suo breve saggio; mi limiterò a far notare che la tradizionale, precedente attribuzione dei pannelli di Baltimore a Pier Maria Pennacchi potrebbe ancora essere presa in considerazione: un confronto con la « Sacra Conversazione » del Museo Civico di Treviso mostra con notevole evidenza che ci troviamo nello stesso ambito culturale, a riprova di quanto io stesso ho scritto parecchi anni fa proprio sui due quadri di Pellegrino in oggetto. I quali debbono datarsi sulla fine del '400, e lo ribadisco, appunto per le componenti alvisiane, per gli echi della cultura veneta di terraferma, in particolare vicentina ancora quattrocentesca, per la ripresa, nella « Sacra Famiglia » di Strasburgo, dell'architettura in rovina dalla celebre incisione del Prevedari, del 1481⁽⁷⁾; cui si aggiunge, a completare la mia ormai pubbli-

(5) M. LUCCO, *Un'aggiunta a Pellegrino da San Daniele*, « Paragone », 317-319 (1976), pp. 62-68, figg. 56-59.

(6) F. ZERI, op. cit. a nota 2, I, pp. 261-263, n. 175, tav. 127, che assegna i quadri ad un pittore di scuola veneta, probabilmente poco dopo il 1500, autore anche della « Sacra Famiglia » schedata nello stesso catalogo dello Zeri con il n. 174, e che lo studioso considera probabile opera del misterioso « Antonius », di cui ci rimangono la firma e la data del 4 ottobre 1497, su una « Madonna » già in collezione privata americana.

(7) L'ultima citazione dell'incisione del Prevedari si trova in L. BELLOSI, *Una « Flagellazione » del Bramante a Perugia*, « Prospettiva », n. 9 (1977), pp. 61-68; non voglio, in questa sede, entrare in merito al problema se il disegno sia stato del Bramante o dell'Amadeo.

cata e insistita ricostruzione del giovane Pellegrino in chiave lombarda e non ferrarese, il ricordo innegabile, nei medaglioni monocromi della pala di Gemona, dell'«Argo» affrescato dal Bramantino nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco a Milano; infine per il sapore acerbo che queste due composizioni hanno nei confronti delle opere che Pellegrino dipingerà dal 1500 in poi.

Spostare, come fa il Lucco, al secondo decennio del '500 i quadri di Gemona e di Strasburgo, significa, oltre ad una assoluta cecità, giuocare sul fatto che non ci sono pervenute opere di Pellegrino sicuramente eseguite nel decennio ferrarese; infatti, la frammentaria «Madonna di Strada», conservata nella chiesa dell'Ospedale a San Daniele, è tradizionalmente datata al 1506 senza che però se ne abbiano prove documentarie⁽⁸⁾, mentre la pala di S. Rocco, eseguita per l'omonima chiesa udinese fuori Porta Poscolle e oggi conservata nel Palazzo Arcivescovile della stessa città, fu dipinta da Pellegrino dopo il ritorno in patria, sulla base del contratto stipulato il 14 novembre 1514 e doveva essere pronta per la festa dell'Assunzione del 1515⁽⁹⁾: siamo perciò nel primo caso di fronte ad un'opera che non può essere proposta con assoluta tranquillità come esempio dello stile acquisito da Pellegrino dopo due anni abbondanti di attività alla corte degli Estensi, anche se lo spiccato raffaellismo ci parla già chiaramente di una conversione del quattrocentesco friulano, forse sulla scia di quadri come la «Madonna» del Garofalo nella

(8) La data è ripetuta da tutti gli studiosi, a cominciare dal di Maniago. Come tutti sanno, in origine si trattava di una «Madonna col Bambino e i SS. Giuseppe e Giovanni Battista»; ciò che vediamo oggi è quanto resta, in conseguenza dello stacco non riuscito nel 1637 dal muro esterno sui cui era dipinta e venerata come immagine miracolosa.

(9) cfr. V. JOPPI, *Contributo secondo alla Storia dell'Arte nel Friuli ed alla Vita dei Pittori e Intagliatori friulani*, Venezia 1890 (Miscellanea della R. Deputazione di Storia Patria per la Venezia), pp. 20, 42 s., che trascrive il documento del contratto. Non mi soffermo qui sulle erronee attribuzioni della pala a Girolamo da Udine, protrattesi fino ai giorni nostri, insieme con quella di due santi del Trittico di S. Maria in Valle, ora al Museo Archeologico di Cividale.

Pinacoteca Capitolina di Roma; nel secondo caso, abbiamo un quadro ridotto ad una larva, ma che, ove si escluda il ciclo di Sant'Antonio abate, è l'unica opera sicuramente dipinta da Pellegrino poco dopo il suo rientro definitivo da Ferrara e in cui il sapore emiliano, tra Mazzolino, Maineri e Aspertini dei due santi, si sposa ad una eco lontana, nella Madonna, della pala di S. Cassiano di Antonello.

C'è, a rigore, una terza opera, ed è il « trittico » nei depositi del Museo Civico di Udine; anche questo, probabilmente frammento di un complesso più ampio, è in cattive condizioni e forse opera di bottega: ma la ripresa puntuale della figura di S. Giuseppe da quella del Duomo di Udine ci permette di inserirlo nell'orbita del nostro pittore, mentre il S. Pietro, ispirato evidentemente all'Aristotele della « Scuola d'Atene » di Raffaello, ci fornisce un terminus post quem nel 1511. Le tre opere succitate e le notizie d'archivio, lettere, testimonianze di vario genere sull'attività svolta da Pellegrino a Ferrara tra la fine del 1503 ed il 1513⁽¹⁰⁾, fanno apparire estremamente stridente lo spostamento alla fine del periodo ferrarese dei quadri di Gemona e di Strasburgo, giustificato dal Lucco con presunti echi costeschi, aspertiniani, de robertiani in queste opere, secondo quel modo di ricostruire la storia della pittura nel Nord Italia che ha fatto di Ferrara e di Bologna i centri in cui tutti gli artisti veneziani sarebbero andati a formarsi, mentre è vero il contrario.

Non voglio dilungarmi troppo su questo argomento, perché a volte mi sembra incredibile che si debba ancora ribadire il fatto che senza Donatello a Padova non avremmo Cosmé Tura; che bisogna andar molto cauti nel definire « ferrarese » un modo di dipingere, poiché pochi artisti sono in tal senso « ferraresi » quanto Andrea Mantegna e il primo Giovanni Bellini, per non parlare del Parentino e del giovane Bramantino. Legami stretti fra i centri del Nord Italia, da Urbino a Ferrara, a Milano (troppo spesso sottovalutata) a Padova, a Mantova a Venezia; non situa-

(10) cfr. G. CAMPORI, *Pellegrino da S. Daniele*, « Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi », VIII, Modena 1876, pp. 337-350.

zione da città-guida da parte di Ferrara prima e di Bologna poi, fino a mandare a studiare all'ombra della Torre degli Asinelli lo stesso Giorgione.

Torniamo a noi. Ricollochiamo al loro giusto posto i quadri di Gemona e di Strasburgo; lasciamo nel limbo degli anonimi della provincia veneta i quattro esili santi di Baltimore, rilegendoci, nel catalogo dello Zeri, la scheda relativa e quella precedente⁽¹¹⁾, e chiudiamo il discorso sulla proposta del Lucco.

* * *

Iniziamo la nostra visita agli affreschi di Sant'Antonio abate. Entrando nella chiesa tardo-gotica, si è subito colpiti dalla vivacità cromatica e dalla suggestiva, equilibratissima spartizione della parete dell'arcone che costituisce uno dei complessi pittorici, e non sono il primo a dirlo, di più alta qualità del Rinascimento in Friuli. Il ciclo di affreschi fu condotto, come tutti sanno, in due fasi ben distinte cronologicamente e stilisticamente⁽¹²⁾. Tra il 1497 ed il 1498 Pellegrino dipinge le vele della volta del coro e le mezze figure di sante nel sottarco che separa il coro dal presbiterio. Nel raffigurare Cristo tra gli Evangelisti e due profeti, attorniate da angioletti e cherubini, nelle vele, e dieci sante nel sottarco (fig. 1), Pellegrino si rifà ad uno schema iconologico estremamente consueto nella pittura italiana fino dal Medioevo; ciò appare ancora più chiaro se consideriamo la volta del presbiterio e il sottarco che separa quest'ultimo dalla navata della chiesa, dove Pellegrino raffigurerà, alla ripresa dei lavori dopo la lunga interruzione, i quattro Padri della Chiesa e una serie di busti di profeti. E' il tipico repertorio di figure che si trova nelle volte di innumerevoli chiese e cappelle in tutte le regioni, combinato in varî modi a seconda delle caratteristiche architettoniche dei singoli edifici.

Appare un po' strano, perciò, che l'amica Caterina Furlan possa considerare, come ha fatto recentemente⁽¹³⁾, Pellegrino

⁽¹¹⁾ cfr. nota 6.

⁽¹²⁾ V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 12, 15 s., 19 s., 22, 35, 41 s.

⁽¹³⁾ C. FURLAN, *Voci del Rinascimento nel territorio di Aviano*,

un innovatore che avrebbe introdotto un simile impianto programmatico nel Friuli di allora; non stabiliamo frontiere inesistenti, ma anche rimanendo nei limiti della « piccola patria », sappiamo benissimo, per non citare che gli esempi più importanti, che il Maestro dei Padiglioni, oltre un secolo prima, nel coro del Duomo di Spilimbergo, colloca in ognuna delle quattro vele una formella trilobata ospitante un Evangelista ed un Padre della Chiesa; Gianfrancesco da Tolmezzo a Barbeano prima del 1489, a S. Lorenzo presso Forni di Sotto nel 1492, a Socchieve nel 1493 e a Provesano nel 1496, per non citare che i cicli da lui eseguiti prima dell'inizio di quello di San Daniele, ci ha lasciato lo stesso repertorio di Evangelisti, Padri della Chiesa, Profeti e Sante variamente disposti secondo la struttura architettonica delle chiese; dopo di lui, fino al secondo decennio del '500, Pietro Fuluto, il vero seguace, modesto ma simpatico di Gianfrancesco, ripeterà questi schemi, complicandoli proprio perché indottovi dall'organizzazione più complessa delle volte, nei suoi cicli decorativi che costituiscono un eccezionale patrimonio d'arte nella Val Degano e nella Val Pesarina.

L'impianto compositivo delle volte di San Daniele sarà ripreso poco dopo da Pietro da San Vito nella chiesetta dei SS. Pietro e Paolo a Dignano, consacrata nel 1504, secondo un'iscrizione che vi si trova ancora e che mi fu segnalata anni fa dall'amico Giuseppe Bergamini. Questi affreschi furono un tempo attribuiti allo stesso Pellegrino⁽¹⁴⁾, mentre derivano dalla sua

« Avian », Numero unico della Società Filologica Friulana, Udine 1975, pp. 86 e 90; Idem, *Presenze toscane in Friuli: Antonio da Firenze*, « Paragone », n. 321 (1976), pp. 52 e 54.

⁽¹⁴⁾ cfr. S. BETTINI, *La Pittura friulana del Rinascimento e Giovanni Antonio da Pordenone*, «Le Arti», I, 5, 1939, p. 467, che fraintende il Fiocco imputandogli l'attribuzione degli affreschi a Pellegrino; equivoco ripreso da C. MUTINELLI, *Pellegrino da S. Daniele*, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine», S. VI, vol. X, Udine 1952, p. 249, che rimane incerto sulla paternità. Il problema era stato chiarito da CROWE & CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, London 1871, II, p. 181, nota 1 (IDEM, London 1912, III, p. 73, nota 1 di p. 72). Il

opera: la data ante 1504 per Dignano ci può dimostrare che il programma decorativo delle volte a San Daniele deve esser stato stabilito al momento del contratto iniziale, anche se eseguito in due fasi, separate da un intervallo di circa 15 anni. Lo stesso Pordenone, nei suoi affreschi di Vacile, che lo Schwarzweller⁽¹⁵⁾ aveva a loro volta spostato nell'orbita di Pellegrino, proprio per le loro affinità compositive con questi di San Daniele, sembra appunto ispirarvisi, lasciandoci però, nel ciclo così rovinato dal sisma, uno dei suoi capolavori giovanili, che lo pongono, ancora più di Pellegrino, come il primo pittore friulano interessato fin dai suoi inizi a ciò che si produce in campo artistico già molto al di là dell'area veneta.

Tornando agli affreschi di San Daniele, non ci rimane, per questa prima fase, che rilevarne l'identità lessicale con la pala di Osoppo, l'unico quadro, tra quelli giunti fino a noi, eseguito dall'artista sicuramente prima di queste pitture⁽¹⁶⁾; benché negli affreschi il programma, prefissato probabilmente dai committenti, freni notevolmente la fantasia del pittore, impedendogli di fornirci un secondo exploit del suo gusto eclettico pari a quello che si rileva nella grande tempera. Ma se noi ipotizziamo che in questa prima fase dei lavori Pellegrino abbia almeno ideato la grande Crocifissione che copre le tre pareti di fondo del coro e che egli eseguirà solo alla ripresa dell'opera, cioè a partire dal 1513, potremmo anche supporre che il pittore, il cui rapporto con gli architetti, intagliatori e lapicidi lombardi operosi allora in Friuli è ampiamente documentato, abbia avuto modo, già prima della fine del secolo, di ispirarsi ad un modello milanese,

Fiocco ha rovesciato a favore del Sanvitese il rapporto dei due pittori (cfr. G. FIOCCO, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Udine 1939, p. 17). Rimette le cose a posto R. MARINI, *La Scuola di Tolmezzo*, Padova 1942, p. 70, seguito da G. Bergamini, nelle sue note a G.B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, Vicenza 1973, p. 130, n. 48, dove conferma esplicitamente la mia tesi.

⁽¹⁵⁾ K. SCHWARZWELLER, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Göttingen 1935, p. 160.

⁽¹⁶⁾ cfr. V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 11, 14, 30 s., 33.

cioè alla Crocifissione affrescata da Donato da Montorfano proprio immediatamente prima, nel 1495, nel Refettorio di S. Maria delle Grazie, sulla parete di fronte a quella sulla quale contemporaneamente Leonardo dipingeva il suo celeberrimo Cenacolo.

La spartizione del muro, l'utilizzazione dei tre archi per collocare in ognuno una croce, la sistemazione dei personaggi che assistono al dramma, tutto ciò credo ci permetta di avanzare l'ipotesi di un rapporto indiretto tra queste due opere, avvenuto, come la conoscenza dell'incisione del Prevedari, proprio tramite uno degli artefici lombardi che in quegli anni si trapiantavano in Friuli. Ma ricordiamo che l'esecuzione del grande affresco di Pellegrino fa parte della seconda fase dei lavori, successiva al lungo soggiorno a Ferrara. Perché nel 1498 Pellegrino interrompe i lavori e firma la prima parte degli affreschi nello sgancio della finestra del coro, la cui decorazione però egli deve aver ripreso tra il secondo e il terzo decennio del '500, quando condusse a termine il ciclo?

Nel 1497 egli aveva sposato Elena Portonieri da San Daniele, progettando con lei una specie di viaggio di nozze ante litteram a Roma, in vista del quale entrambi gli sposi redassero un testamento⁽¹⁷⁾; il viaggio non si fece, forse perché sopravvenne nello stesso tempo la commissione degli affreschi o perché il pittore si era già impegnato ad eseguirli; l'interruzione del ciclo pittorico nell'anno seguente può essere intervenuta per un complesso di cause: forse difficoltà economiche della Confraternita bloccarono i lavori; forse le prime avvisaglie dell'ultima invasione turca, che nel 1499 devastò il Friuli fin oltre Pordecone⁽¹⁸⁾, indussero il pittore a riparare ad Udine, allora cinta di solide mura che ne facevano un rifugio sicuro. Quel che è certo, è che dovremo attendere il 1513 perché i lavori di decorazione della chiesa riprendano.

Nel dicembre del 1522 la Confraternita di Sant'Antonio

(17) Ibidem, pp. 12, 15, 33 s.

(18) cfr. G. F. PALLADIO DEGLI OLIVI, *Historie della Provincia del Friuli*, Udine 1660, p. II, l. I, pp. 79 s.

abate fa stimare gli affreschi eseguiti da Pellegrino, esclusi quelli del 1497-98. I periti nominati dai committenti li valutano 700 ducati; i rappresentanti del pittore, 750. Purtroppo, il documento della stima, come il contratto del 26 luglio 1513, è mutilo⁽¹⁹⁾; è pertanto impossibile sapere con certezza quale programma iconologico doveva realizzare il pittore e se la stima del 1522 si riferisce a tutto il complesso che vediamo oggi.

Da questa circostanza hanno avuto origine le ipotesi avanzate da vari studiosi, colpiti dalle evidenti diversità stilistiche tra le varie parti e talora poco disposti a far credito ad un pittore provinciale ed eclettico. Si è voluto così sostenere un intervento di Marcello Fogolino⁽²⁰⁾, che secondo alcuni sarebbe stato attivo a San Daniele entro il 1522; cosa storicamente possibile, poiché egli aveva ultimato gli affreschi di Rorai Grande, lasciati incompiuti dal Pordenone e stimati, per conto del pittore, dallo stesso Pellegrino il 3 agosto 1521⁽²¹⁾. Ma una presenza preponderante del Fogolino entro il 1522 a San Daniele è insostenibile per ragioni stilistiche, poiché egli, a quella data, è ancora legato alla civiltà vicentina montagnesca, per la quale Venezia ha significato soprattutto Giovanni Bellini e il Carpaccio; nessuna assimilazione del giorgionismo, in lui, fino ad allora; egli trasformerà il suo linguaggio solo completando, a Trento, l'opera del Dosso e del Romanino negli affreschi del Castello del Buonconsiglio.

Ma gli studiosi che, partendo da una suggestiva ipotesi del Fiocco⁽²²⁾, che non pretendeva affatto di porsi come prova incon-

⁽¹⁹⁾ cfr. V. JOPPI, op. cit., a nota 9, pp. 12, 19, 22, 41 s.

⁽²⁰⁾ P. ZAMPETTI, *Affreschi inediti di Marcello Fogolino*, « Arte Veneta », 1947, p. 222; G. FIOCCO, *Cento antichi Disegni veneziani*, Venezia 1955, pp. 13 s.; V. QUERINI, *Pomponio Amalteo nel 450° Anniversario della sua Nascita*, « Il Noncello », n. 4 (1955), p. 51 (che però riprende l'attribuzione dubitativamente); R. MARINI, *Sebastiano Florigero*, Udine 1956, pp. 58-61.

⁽²¹⁾ V. JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla Storia dell'Arte nel Friuli...*, Venezia 1894, pp. 28, 80 s.

⁽²²⁾ G. FIOCCO, *Giovanni Antonio da Pordenone*, II ed., Padova 1943, p. 131.

futabile, hanno voluto, a tutti i costi, vedere il Fogolino a San Daniele, sono arrivati anche ad ipotizzare un suo intervento nel 1536⁽²³⁾, gettandosi nella pura fantascienza, poiché nessun documento sostiene una tale teoria, mentre fatti storici si oppongono ad essa: il pagamento di ben 700 ducati in base alla stima del 1522 non può riferirsi ad un ciclo incompleto; Pellegrino è presente a San Daniele negli anni successivi: tra l'altro è cameraro di Sant'Antonio nel 1530⁽²⁴⁾ ed è testimone al pagamento di un acconto al Pordenone per la « Trinità » del Duomo nel 1535⁽²⁵⁾; la mano di uno stesso maestro, ed è un dato non indifferente, è presente, come vedremo, in ogni parte del ciclo. Scartato il Fogolino, si è insistito, soprattutto da parte del compianto Remigio Marini, sulla paternità del Florigerio per la maggior parte degli affreschi eseguiti a partire dal 1513⁽²⁶⁾; ma anche in questo caso si cerca di risolvere un problema creandone un altro. Sebastiano Florigerio nel 1525, probabilmente molto giovane, si fida con Aurelia, figlia di Pellegrino, impegnandosi a convivere con il futuro suocero ed a lavorare gratis, come pittore, per lui, che è il suo maestro; il matrimonio dovrebbe aver luogo due anni dopo, poiché la fanciulla è troppo giovane per le nozze⁽²⁷⁾. Questo contratto nuziale non ha avuto seguito; anche senza voler seguire la malinconica ipotesi dello Joppi, che parla di una scomparsa prematura della fidanzata⁽²⁸⁾, dobbiamo pensare che qualcosa sia intervenuto se nel 1529 il Florigerio può dipingere come maestro autonomo la pala di S. Giorgio per l'omonima chiesa udinese⁽²⁹⁾.

(23) P. ZAMPETTI, *Precisazione sull'Attività trentina di Marcello Fogolino*, « Bollettino d'Arte », 1949, pp. 220 s.; L. PUPPI, *Marcello Fogolino Pittore e Incisore*, Trento 1966, p. 46.

(24) G. BAMPO, *Contributo quinto alla Storia dell'Arte in Friuli*, Udine 1962, pp. 212 s.

(25) V. JOPPI, *Di alcune Opere d'Arte in San Daniele del Friuli*, « Archivio Veneto », a. XVI, t. XXXI (1886), pp. 472 s.

(26) R. MARINI, op. cit. a nota 20, pp. 58-68.

(27) V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 13, 23, 67 s., 70-72.

(28) *Ibidem*, pp. 13 e 67.

(29) *Ibidem*, pp. 67 s., 72 s.

Comunque si voglia risolvere il problema a livello di eventi familiari, risulta per lo meno temerario assegnare al Florigerio, del quale sappiamo solo che si trovava, trattato come un figlio fino al 1525, nella bottega di Pellegrino, la maggior parte degli affreschi di San Daniele già finiti nel 1522; soprattutto considerando che nel 1529 egli si mostra più un farraginoso pordenese che non un allievo di Pellegrino.

Tralasciamo le illazioni sull'autografia ed osserviamo gli affreschi; prima di esaminare le singole scene, soffermiamoci un attimo sull'organizzazione generale della parete dell'arco trionfale. Il pittore ha costruito una finta architettura individuata da quattro pilastri decorati a candelabre al di sopra dei quali, su colonne che presentano un anello decorativo a ghirlande, secondo un modo già reperibile nel Mantegna, oltre che nella pala di Gemona del nostro artista, e diffuso a Venezia negli edifici del Codussi e dello Scarpagnino, sono collocate le finte statue di David, Adamo, Eva e Giuditta. I quattro pilastri, oltre ad inquadrare l'arco di accesso al presbiterio, ne individuano ancora due, dipinti ai lati, entro i quali si collocano, su ordini sovrapposti, finti altari e scene dipinte. Osservando questo impianto architettonico, viene naturale porsi il problema della fonte a cui l'autore si è ispirato per inquadrare le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento ivi rappresentate; ricordiamo che Pellegrino, dopo aver mostrato fin dalle sue prime opere interesse per gli sfondi e le quinte architettoniche, apparendo, dalla pala di Osoppo al polittico di Aquileia, sempre più capace di realizzare scorci di edifici abitabili, nel decennio ferrarese ha potuto mettere a frutto le sue esperienze precedenti realizzando una scena teatrale.

Egli deve esser entrato in rapporto con gli architetti allora attivi a Ferrara e, soprattutto, aver avuto sott'occhio i numerosi libri di schizzi, che con le stampe erano notevoli strumenti di diffusione delle idee dei maggiori artisti. Se noi consideriamo uno di questi libretti, quello già Rothschild e oggi al Louvre, che raccoglie una serie di progetti architettonici e potremmo dire urbanistici, alcuni dei quali sicuramente destinati al teatro e caratterizzati da una fusione di idee sulle soluzioni architettoniche



Fig. 1 - San Daniele del Friuli, Sant'Antonio Abate - Pellegrino da S.D.
La Crocefissione.

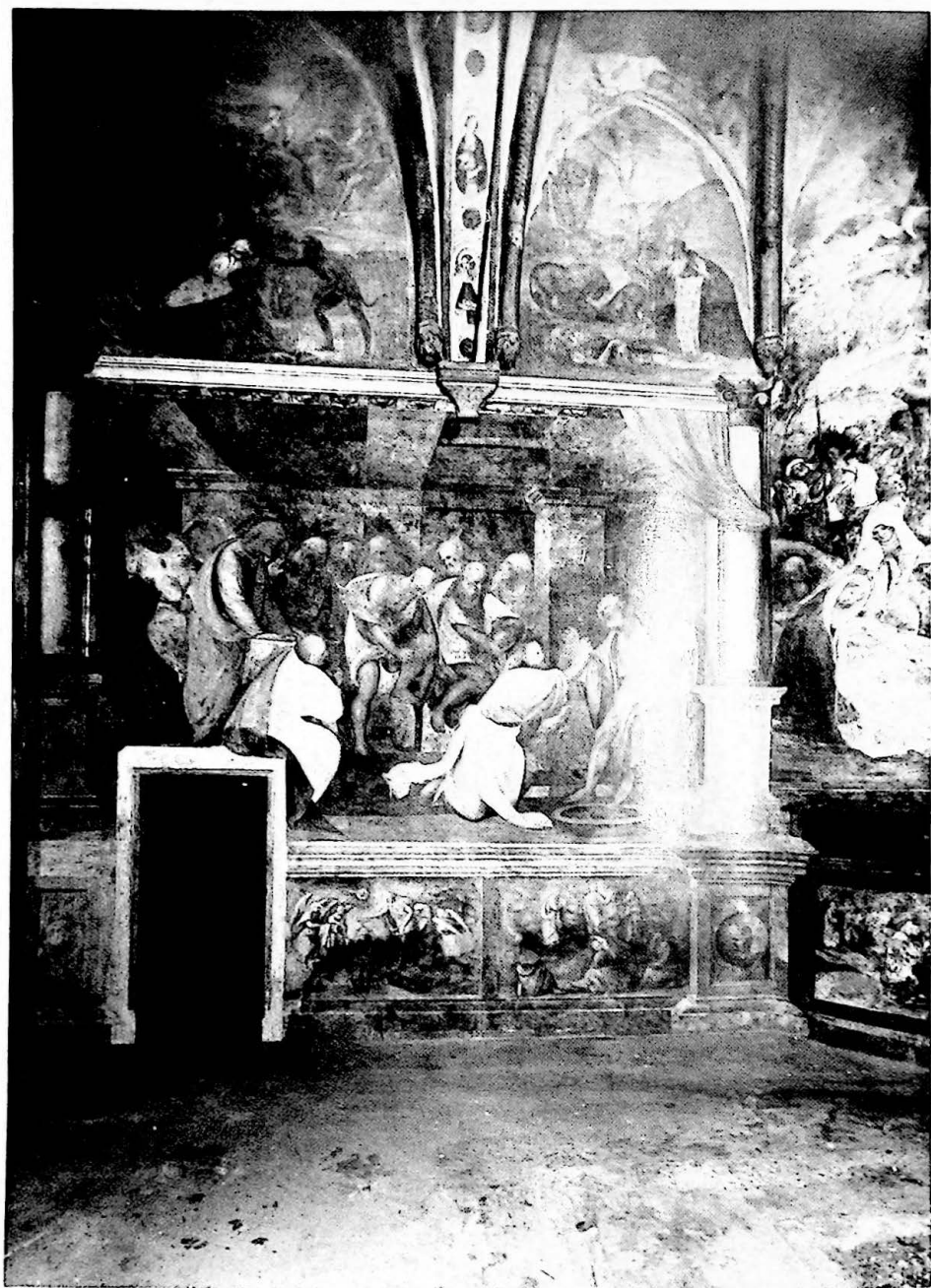


Fig. 2 - Sant'Antonio Abate - Storie di Sant'Antonio. Lavanda dei piedi.



Fig. 3 - Sant'Antonio Abate . Parete a sinistra del presbiterio.

3

Fig. 4 - Sant'Antonio Abate . Tre santi sulla parete a destra del presbiterio.



4



Fig. 5 - Sant'Antonio Abate - Il Santo benedice i fedeli.

dal Filarete al Bramante, vi troveremo dei fogli che potrebbero esser serviti da primo modello a Pellegrino nell'ideare la parete di San Daniele; ci convinceremo anche di come certe idee avessero una larga circolazione: qualcosa di molto simile, nel 1524, lo realizzerà il Falconetto nell'Odeon Cornaro.

Entrando nel presbiterio e nel coro, riprendiamo adesso la lettura degli affreschi, cercando di ricostruirne il programma e di osservar le singole scene in ordine cronologico e con riferimento alle diverse mani talora individuabili.

Il programma iconologico è molto omogeneo, articolandosi in sezioni ben precise e fuse tra di loro nelle varie parti della chiesa: abbiamo, a grisaille, talora illeggibili, scene del Vecchio Testamento; episodi della vita di Cristo; storie di S. Antonio abate e di S. Antonio da Padova, oltre ad una galleria di profeti, santi e sante.

Al di sotto delle vele del coro, su tre dei cinque lati della parete, si vede la Crocefissione (fig. 1), alla quale l'artista e i suoi collaboratori hanno lavorato in un arco di tempo che deve essere andato dalla ripresa alla conclusione dei lavori. In questa grande composizione, la mano del maestro si può distinguere bene da quelle degli aiuti provinciali.

A Pellegrino sono da assegnare il Cristo e i due ladroni, per i quali egli sembra ispirarsi ancora, nel gusto nordicizzante degli angeli che raccolgono il sangue del Redentore, all'affresco di Gianfrancesco da Tolmezzo a Provesano, al quale ci rimanda anche la posizione del buon ladrone, a sinistra, con la testa rovesciata in avanti e tutto il corpo che, col suo peso, sembra staccarsi dalla croce; il cattivo ladrone è invece colto nell'ultimo guizzo, mentre un diavolo gli strappa l'animula dalla bocca.

Nel complesso, in questi nudi, sul piano stilistico, prevale ancora la lezione del Carpaccio, dalla cui bottega escono, negli stessi anni, opere come i « Diecimila martiri » dell'Accademia di Venezia, che hanno brani puntualmente ripresi qui da Pellegrino.

Un mondo diverso vive invece nella parte inferiore dell'affresco: i due gruppi di armigeri, disordinati e caotici, sono tra gli esempi più tipici della poetica di Pellegrino nel momento in

cui, rientrato in patria, cerca di esprimere tutto ciò che ha veduto a Ferrara, a Venezia, a Padova, a Verona. Soprattutto per queste figure, non del tutto autografe ma delle quali egli potrebbe aver fornito il disegno, saremmo tentati di inserirlo in quella congerie di artisti che nel secondo decennio portano al suo punto di completa rottura la crisi del classicismo rinascimentale, secondo l'acuta ricostruzione del Longhi; ma a ben guardare, questi gruppi di armati richiamano, più che la nuova generazione, le figurine ritagliate sul fondo dell'affresco del Santo che appare a Luca Belludi, eseguito da Filippo da Verona nel 1510 nella Scuola del Santo di Padova⁽³⁰⁾. In alcuni di questi soldati rileviamo uno stile che non è quello di Pellegrino: le teste piccole e tornite, il gusto per i costumi e i pennacchi di piume, da dossesco di provincia, il contorno molto segnato dei volti, quasi alla Pietro da San Vito, ci fanno avanzare l'ipotesi di un intervento di Gaspare Negro, i cui rapporti con Pellegrino sono ampiamente documentati e che mostra un fare piuttosto simile ancora nei suoi affreschi di Castions di Strada databili al 1534, come chiarisce il Bergamini, cioè due anni prima del presunto intervento del Fogolino a San Daniele⁽³¹⁾.

Nel gruppo delle Marie, nella Maddalena che si aggrappa alla Croce e nel S. Giovanni bloccato sulla destra, in netto contrasto con la folla episodica che si accalca dietro, si avverte invece la mano del maestro maturo, con la sua idea precisa e semplice della composizione, dalla quale rimangono esclusi coloro che non sono protagonisti. Le tre croci vengono a formare un tutto unico con le figure che sono alle loro basi; si ha la netta impressione di due mondi distinti: quello della tragedia divina e quello della piccola fauna umana che sembra ispirata ai bivacchi militari, ben noti agli uomini di quei tempi difficili, in cui si erano appena concluse le guerre della lega di Cambrai e della lega santa.

⁽³⁰⁾ cfr. L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 60-63, fig. 14.

⁽³¹⁾ G. BERGAMINI, *Gaspare Negro Pittore Architetto*, Trieste 1969, pp. 12, 25-31, 48, figg. 30, 31, 36, 39-48.

Nel gruppo delle pie donne, evidenti ricordi di Amico Aspertini si fondono col vecchio schema compositivo di Gianfrancesco da Tolmezzo e con le soluzioni adottate nello stesso tempo dal Pordenone.

Il problema di una partecipazione di Gaspare Negro agli affreschi di San Daniele si pone di nuovo se noi osserviamo le due lunette in alto a sinistra, al di sopra della grande scena con la Lavanda dei piedi (fig. 2), e che raffigurano le Tentazioni di S. Antonio abate e quest'ultimo davanti al cadavere di Paolo l'Eremita, mentre i leoni ne scavano la fossa; qui non siamo sicuramente di fronte all'opera di Pellegrino: avevo, anni fa, pensato all'autore degli affreschi con storie degli stessi santi nella chiesetta di S. Antonio in Val Venzonassa, rivelati per primo da Ferruccio Gellini⁽³²⁾ e attribuiti dal Bergamini a Gaspare Negro⁽³³⁾. Se accettiamo quest'ultima proposta, l'ipotesi della presenza del pittore-architetto nella chiesa a fianco di Pellegrino prende maggior consistenza.

Sulla parete destra del presbiterio, in alto, al di sopra della Discesa di Cristo al Limbo, Pellegrino ha realizzato una composizione che fu già molto ammirata da Crowe & Cavalcaselle⁽³⁴⁾: il Miracolo di S. Antonio da Padova che risuscita un bambino.

Quasi interamente caduta e perciò mal giudicabile la parte sinistra della scena, mentre sulla destra il pittore ci ha lasciato uno dei brani più felici dell'intero ciclo nelle figure femminili raccolte in assorta preghiera dietro la madre che implora il miracolo, inginocchiata a terra, con la veste che si allarga in primo piano, descrivendo un'elegante curva, come il mantello della Maddalena nella Crocifissione. Il pittore esprime qui un ideale di bellezza e di armonia che appare una sua personale interpretazione del giorgionismo, completamente diversa da quella degli

(32) F. GELLINI, *La chiesetta di Sant'Antonio abate sopra Venzona*, « Sot la Nape », dicembre 1956, p. 9.

(33) G. BERGAMINI, op. cit. a nota 31, pp. 35-37, figg. 49 e 50.

(34) J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, London 1871, II, p. 201; Idem, London 1912, III, p. 93.

« irregolari », Dosso in testa, che in quel tempo tengono il campo in Emilia e in Lombardia, e con i quali il nostro artista è stato più volte collegato.

Noi crediamo che, se pure egli ha guardato a quella civiltà, non l'abbia mai veramente assimilata, oltre tutto perché ormai troppo maturo per ricominciare ex-novo. Forse la sua più peculiare caratteristica, in questa fase della sua attività, è proprio questa: di temperare tutti gli slanci e tutti gli impeti di rottura dei pittori che pure egli vede e osserva: il Pordenone, il Romanino, Dosso, probabilmente Lorenzo Lotto. In questa sua operazione, a parte il Florigerio, è arduo dire in che misura possano essere intervenuti i suoi più probabili collaboratori a San Daniele: Luca Monverde e Giovanni Greco⁽³⁵⁾.

Nel sottarco che separa il presbiterio dalla navata vediamo otto profeti a mezza figura nei quali Pellegrino, mentre si rifà ad uno schema iconografico consueto alla pittura friulana dei decenni precedenti e reperibile anche nelle decorazioni plastiche lombardesche (si pensi alla chiesa di S. Giobbe a Venezia, per la quale si deve risalire al 1470), ci lascia alcuni ritratti tra i più caratterizzati e vivi dell'intera sua opera. Tra questi, a parte l'Isaia, per il quale esiste nel Kupferstichkabinett di Berlino un disegno scoperto dal Berenson⁽³⁶⁾, noterei quello al sommo dell'arco, sulla destra, che nel volger della testa e nel largo berretto, mentre anticipa altre figure del ciclo, sembra riecheggiare ritratti

(35) Luca Monverde è documentato in casa di Pellegrino a Udine nel 1521; era minorenni nel 1515, pittore nel 1519; nel 1522 firma il suo unico quadro rimastoci, nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Udine; è già morto il 21 gennaio 1526: cfr. V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 76-80; G. BAMPO, op. cit. a nota 24, pp. 186-192. Di Giovanni Greco non conosciamo alcuna opera: sappiamo che nel 1518 lavorava con Giovanni Martini a Udine; nel 1521 è scelto, con Giovanni Martini, per stimare, per conto del Comune, le portelle dipinte da Pellegrino per l'organo del Duomo di Udine; è collaboratore di Pellegrino nel polittico dei Battuti di Cividale: cfr. V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 83 s.

(36) B. BERENSON, *Una Testa di Pellegrino da San Daniele nel Gabinetto delle Stampe a Berlino*, « Rassegna d'Arte antica e moderna », a. XIII, n. XVI, pp. 275-279.

coevi, come quello del Museo di Budapest, assegnato in passato al Lotto e al Moretto da Brescia, ma rivendicato poi a Bartolomeo Montagna⁽³⁷⁾.

Tra i Padri della Chiesa dipinti nella volta del presbiterio, il S. Girolamo ripete lo schema di quello del polittico di Aquileia, che ritroveremo nelle portelle d'organo per il Duomo di Udine: il volto e la barba incorniciati, come in un cappuccio, dal mantello rosso; stilema belliniano passato nel giovane Lotto.

I due Padri raffigurati nei riquadri più grandi presentano lo stesso panneggio pesante, gonfio ed opaco che si notava già nella pala di S. Rocco e che tornerà in varie opere future.

L'Annunciazione al sommo della parete, sopra l'arco trionfale, deve datarsi verso il 1519, poiché è molto simile a quella dipinta in base al contratto del 15 luglio di quell'anno, per la Confraternita dei Calzolari di Udine⁽³⁸⁾; il pittore aveva già eseguito, per la stessa Confraternita, un'altra perduta Annunciazione su portelle d'organo⁽³⁹⁾.

Quella del Museo di Udine, spesso bistrattata dalla critica, prima che recentissimamente Maria Walcher Casotti ne desse un'equa quanto sobria lettura⁽⁴⁰⁾, è singolare anche perché in essa Pellegrino, oltre alla firma e alla data, ci ha lasciato quel monogramma delle due P maiuscole intrecciate, che ritroviamo nel graffito da lui tracciato nel 1534 su una parete esterna della

(37) cfr. L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, p. 99, fig. 160.

(38) cfr. V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 21, 44 s.

(39) Ibidem, pp. 20 s., dove lo Joppi identifica le portelle con quelle appartenenti all'Accademia di Venezia, che ancora il Berenson assegnava a Pellegrino; passate al Museo Civico di Treviso, si trovano oggi in quello di Conegliano: cfr., per le vicende attributive e storiche, S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'Arte dei Secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 119 s.; L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e Sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1963, pp. 31-34.

(40) M. WALCHER, *In margine alla Mostra Capolavori d'Arte in Friuli*, « Arte in Friuli Arte a Trieste », 2, Udine 1976, pp. 188 s.

Porziuncola di Assisi (la destra, guardando dalla facciata) ⁽⁴¹⁾ e che gli ha valso, in passato, l'attribuzione delle incisioni contraddistinte dalla stessa sigla ⁽⁴²⁾. Una almeno di queste egli deve averla avuta tra le mani, non solo per riprenderne il monogramma, ma anche, forse, per ricordarsene nell'ideare le statue dipinte al sommo della parete; si tratta del cosiddetto « Trionfo della Luna », di cui si conoscono varie prove, una delle quali conservata agli Uffizi, ancora sotto il nome di Pellegrino.

Le finte statue al sommo dell'architettura dipinta che ab-

⁽⁴¹⁾ cfr. G. CRISTOFANI, *Una Data sicura nella Vita di Pellegrino da San Daniele*, « L'Arte », XV, 1912, pp. 200 s.; articolo ignorato negli interventi successivi: W. FAGLIONI, *Un Autografo del « Pellegrino da S. Daniele » su una Parete della Porziuncola?*, « Quaderni della FACE » n. 4 (1954), p. 14; p. B., *Pellegrino in pellegrinaggio*, « Sor la Nape », 1962, n. 3, pp. 15 s., che legge la data « 1536 »; G. BATINI, *L'Italia sui Muri*, Firenze 1968, pp. 154 s., che legge pure « 1536 ».

⁽⁴²⁾ cfr. E. HARZEN, *Martino da Udine, der Meister mit dem Monogram*, « Deutsches Kunstblatt », IV (1853), pp. 210, 244 s.; J. D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Leipsic 1864, V, pp. 140-145; G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1871, IV, pp. 939-941; R. FISHER, *Introduction to a Catalogue of the early Italian Prints in the British Museum*, London 1886, pp. 284-288; F. LIPPMANN, *Der Kupferstich*, Berlin 1893, p. 69; Idem, Berlin 1905, pp. 76 s. (che però mostra una certa cautela); H. DELABORDE, *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, Paris et London s.d. (XIX sec.), p. 143; GERSPACH, *La Collection Carrand*, « Les Arts », luglio-agosto 1904, pp. 9-13; A. DEL VITA, *Le Maioliche della Collezione Carrand*, « Bollettino d'Arte », 1924, pp. 439 s.; M. PITTALUGA, *L'Incisione Italiana nel Cinquecento*, Milano 1929, p. 228; G. FIOCCO, *Il primo Bramante*, « La Critica d'Arte », 1936, pp. 111 s., che però nel 1939, op. cit. a nota 14, pp. 27 e 35, si orienta verso un artista ferrarese vicino ad Ercole de Roberti; A. DE WITT, *La Collezione delle Stampe, R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1938, p. 2; A. PETRUCCI, *Panorama della Incisione Italiana. Il Cinquecento*, Roma 1964, pp. 58, 88 s.; P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1905, p. 191, che assegna a Pellegrino il secondo stato delle incisioni; T. BORENIUS, ad vocem in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVI, Leipzig 1932, pp. 363 s., secondo cui Pellegrino avrebbe veduto le incisioni a Ferrara e ne avrebbe copiato il monogramma: mi sembra la tesi più convincente.

biamo già veduta nel suo insieme ci riportano pure ad un'opera udinese di Pellegrino: le portelle d'organo per il Duomo di Udine, oggi nel Museo Civico: nelle ante interne egli ha raffigurato i Padri della Chiesa; in quelle esterne, S. Pietro che consegna il pastorale a S. Ermacora; esse furono eseguite tra il 6 novembre 1519 e il 3 novembre 1521 (⁴³).

Il tema delle statue a sommo di pilastri, già reperibile nel Mantegna e non alieno al Pordenone, non ha in sé motivo di speciale interesse; ci piace qui soffermarci sul fatto che Pellegrino lo ripete a Udine dopo averlo ideato a San Daniele. Questo ritornare degli stessi motivi negli affreschi di S. Antonio abate e nelle opere condotte a Udine dal pittore negli stessi anni è una riprova del fatto che, a parte l'esecuzione materiale di singoli brani, l'ideazione del ciclo di San Daniele e la realizzazione delle scene più importanti debbono assegnarsi a Pellegrino, il quale si pone perciò, con il complesso della sua opera, come il maggior pittore friulano prima del Pordenone; il fatto che egli non abbia seguaci veri e propri, poiché tutti i pittori che vengono dopo sono imitatori del Sacchiense, si deve al suo carattere eclettico ed al suo collocarsi a cavallo dei due secoli, come un artista che rimane fundamentalmente ancorato a moduli quattrocenteschi, anche se formalmente si aggiorna fino a divenire giorgionesco e raffaellesco, quasi un manierista.

Anche nelle portelle udinesi, al di là dei panneggi e dei tendaggi rigonfi, che si vedevano già nell'Annunciazione e ritroviamo a San Daniele, egli deve essersi ricordato di prototipi visti da giovane: di fronte alla profonda volta che fa da sfondo al dialogo tra S. Pietro e S. Ermacora, viene in mente l'Arco Foscari nel Palazzo Ducale di Venezia, dove egli aveva potuto vedere anche le statue di Adamo ed Eva di Antonio Rizzo, mentre, per la composizione in generale, può aver avuto ancora in mente cose vicentine, come la « Presentazione al Tempio » di Bartolomeo Montagna, del Museo Civico di Vicenza, che si data

(⁴³) V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 21 s., 47.

di solito al secondo decennio del secolo (**); al di là dei pordeonismi e degli inserti cinquecenteschi, Pellegrino è ancora un uomo del '400.

Negli archi compresi tra le finte statue troviamo inquadrata l'Adorazione dei pastori e quella dei Magi nelle quali il livello qualitativo scade, l'ispirazione si affievolisce; il pittore riprende schemi convenzionali dall'Emilia e dall'Umbria, creando due composizioni tra le più banali dell'intero suo catalogo.

Sotto, vediamo i due finti altari, riscoperti soltanto nel 1823 (**). Quello di sinistra (fig. 3), al di sopra dello zoccolo la cui decorazione è del tutto caduta, si articola in due ordini; in basso, due angeli adoranti su basi sorrette da putti-telamoni, reminiscenze della Sistina, ai lati di una finta nicchia, spartita in specchi marmorei come nei monumenti funebri quattrocenteschi e il cui catino è dipinto a finto mosaico con un bordo a motivi vegetali e due angeli volanti che reggono un cartiglio; figure, queste, di estrema eleganza e di origine chiaramente raffaellesca.

Non è stato ancora molto approfondito il problema dei rapporti tra Venezia e l'Urbinate; non stupirà, tuttavia, la presenza di questo motivo a San Daniele, quando si pensi che il Lotto lo diffonde molto presto, che il Fogolino lo riprende, nel quarto decennio, in varie occasioni; che poteva, infine, esser stato introdotto a Venezia da Fra' Bartolomeo in occasione di quel suo soggiorno lagunare del 1508, molto spesso trascurato dagli studiosi, ma invece avvertito chiaramente dai giovani artisti che allora vi compivano il loro apprendistato; un'eco la troviamo subito nella Pietà dipinta dal Romanino nel 1510 per S. Lorenzo di Brescia ed oggi all'Accademia di Venezia. E proprio il Romanino è il pittore che Pellegrino ha in mente quando realizza questo affresco; ma non il Romanino di Cremona o di

(**) cfr. L. PUPPI, op. cit. a nota 37, pag. 138 e fig. 178.

(**) cfr. F. DI MANIAGO, *D'un Dipinto di Pellegrino da San Daniele da ultimo scoperto*, « Giornale sulle Scienze e Lettere delle Provincie Venete », n. XXVI, 6 luglio 1823.

Trento, quello cioè che il Fogolino avrebbe dovuto avere negli occhi se nel 1536 avesse lavorato a San Daniele, bensì quello della Pala di S. Giustina a Padova, del 1513. E' soprattutto la cromia accesa, giorgionesca, che Pellegrino qui esprime per la prima volta, riprendendola dal grande quadro del Romanino, dal quale deriva direttamente la Pietà nella finta cornice di marmo che corona la nicchia; al di sopra, vescovi e diaconi, realizzati con le forme piene e i colori vivi che il pittore ha ormai acquisito.

L'altro altare, a d., è costruito in modo diverso: due ordini della stessa altezza; in basso, una nicchia col catino pure dipinto a finto mosaico con una grottesca; ai lati i SS. Giacomo minore e Leonardo, purtroppo mal conservati, spiccano sul fondo a finte tessere dorate, mentre quelli dell'ordine superiore sono collocati, come i loro corrispondenti di sinistra, in una sorta di esedra. I tre santi in alto, i protettori contro la peste⁽⁴⁶⁾, sono stati i più lodati dalla letteratura ottocentesca, soprattutto il S. Sebastiano, un esempio di nudo che mostra ancora una volta come Pellegrino si sia inserito formalmente nella nuova epoca (fig. 4).

Il classicismo dei decenni precedenti affiora nella purezza della forma, rotta però da un movimento che, mentre vuole esprimere il dolore del martirio, è insieme ricerca di un atteggiarsi nuovo della figura; in una parola, Pellegrino si accosta a modo suo al manierismo, in questa come nell'altra figura, il san Rocco, realizzato con una libertà nuova, nel rosso mantello che si gonfia sopra la spalla sinistra, per il muoversi del braccio ad indicare la piaga sulla coscia scoperta dalla calza bianca che si rovescia sullo stivale, mentre il bastone si trasforma in un perno intorno a cui il santo sembra voler ruotare in una danza che lo rende fratello del David affrescato in alto, dalla parte opposta

(46) In seguito al terremoto del 1511, la peste provocò migliaia di vittime a Udine, come si apprende anche dal Palladio degli Olivi. Ma l'epidemia risparmiò San Daniele, probabilmente per la sua posizione in collina ed il clima salubre (prof. Paolo Tremoli cortese comunicazione orale); probabilmente il terzetto di santi fu inserito come ringraziamento per lo scampato pericolo.

della parete. E' stato pensando a questo San Rocco e a figure come il David che ho proposto di attribuire a Pellegrino un disegno un tempo, non a caso, riferito al Romanino, poi caduto nell'anonimato, emerso durante le mie ricerche nel Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi (⁴⁷). Al centro San Giobbe, sorta di Caronte, con quel bastone che pare un remo, la barba e i radi capelli canuti, il profilo aggrondato come certi vecchi del Romanino e del Mazzolino.

La consonanza con nudi che rovesciano il braccio dietro la testa negli affreschi trentini del Fogolino, ha costituito per alcuni studiosi la prova schiacciante della paternità di quel pittore per questi affreschi, con particolare riferimento al S. Sebastiano; c'è da chiedersi se quei signori non vogliano assegnare al simpatico quanto discontinuo e sfuggente loro artista anche il « Prigione morente » del Louvre che Michelangelo aveva scolpito intorno al 1513.

Nelle quattro figure di santi dipinte sui pilastri al di sotto dell'arco trionfale, o almeno nelle tre che si possono ancora giudicare (essendo il vescovo del registro inferiore destro pressoché illeggibile), ciascuna inserita in una nicchia, secondo un modulo adottato anche dal Pordenone a Pinzano nel 1526, appare di nuovo il giorgionesco di terraferma che abbiamo incontrato nei due altari dipinti. La derivazione del santo guerriero dal S. Liberale della pala di Castelfranco di Giorgione e l'appartenenza della S. Colomba ad un repertorio convenzionale, tra il Romanino e Palma il Vecchio, sono state fin troppo messe in luce.

La figura del grande arcangelo, avvolto nell'ampia pianeta da diacono, simile, nel tipo di tessuto opaco e pesante, ai panneggi già veduti nelle opere coeve del pittore, con quelle ali appena tratteggiate, i ciuffi dei capelli che spiovano ai lati del volto, tutta la grande massa che trabocca dalla nicchia, lasciando appena affacciarsi Tobiolo, è una delle creazioni più interessanti

(⁴⁷) A. TEMPESTINI, *Proposte per due disegni anonimi degli Uffizi*, « Antichità Viva », 1975, n. 6, pp. 9-11.

di Pellegrino in questi anni, degna di figurare nel catalogo del Pordenone.

Rientrando nel presbiterio, troviamo sulle pareti i due grandi riquadri raffiguranti la Lavanda dei piedi e la Discesa al Limbo. Nel primo dei due, Pellegrino organizza la scena in modo simile a quanto abbiamo visto nelle portelle esterne di Udine. Due colonne su pilastri, alle quali sono fissati, come le due parti di un sipario, due drappi, individuano una stanza con grandi pilastri sul fondo che sorreggono grosse travi, con un effetto di notevole profondità spaziale. San Pietro si schermisce, mentre Cristo si accinge a lavargli i piedi: attorno, gli altri apostoli, due dei quali sono impegnati a togliersi i calzari, hanno l'aspetto di vecchi patriarchi e sono tra le immagini più pordenonesche che Pellegrino ci abbia lasciato, non senza, nei grandi mantelli avvolgenti e nelle lunghe barbe canute, un sapore tra braman-tesco e gaudenziano.

Il pittore utilizza al massimo lo spazio a sua disposizione, fino a far sedere un apostolo sull'architrave della porta della sacrestia, così come, sulla parete dell'arcone, David poggiava il piede sinistro su una collina dell'Adorazione dei pastori.

Il notevole livello qualitativo, che notiamo ancora nel S. Pietro, come nella figura del Cristo, fratello della Maddalena della Crocifissione, denuncia la mano del maestro che si rifà ad un'iconografia diffusa negli ambienti lombardo-veneti, dalla tavoletta assegnata al Butinone nella Kress, al Francesco Morone del Museo di Castelvecchio a Verona, ad Altobello, nei suoi affreschi del Duomo di Cremona, intorno al 1517.

Il tema sarà ripreso a Castions di Strada da Gaspare Negro che imita Pellegrino usando i mezzi di Pietro da S. Vito, non senza che un ricordo di queste figure si noti negli affreschi di Sant'Antonio in Val Venzonassa.

Nella Discesa al Limbo sulla parete di fronte, Pellegrino sembra aver guardato al quadro di Andrea Previtali allora nel Palazzo Ducale e che Crowe & Cavalcaselle gli attribuivano⁽⁴⁸⁾,

⁽⁴⁸⁾ cfr. I. CHIAPPINI, *Andrea Previtali. Le Opere*, in *I Pittori bergamaschi del Cinquecento*, I, Bergamo 1975, p. 140, n. 77.

mentre si dovrà forse pensare ad un comune archetipo nordico; ma egli crea qui una delle sue composizioni più manieristiche, nell'agitarsi delle anime, nell'Adamo che è il Giobbe del finto altare di destra, nella foga di quel Cristo che ricorda l'Angelo dell'Annunciazione a sommo della parete dell'arcone.

Il buon ladrone con la croce, che nel quadro del Previtali era un inserto lottesco, diventa qui un gigante michelangiolesco, una sorta di Sisifo che, in luogo di sorreggere la sua croce, sembra volerla abbattere. Forse in questa composizione si potrebbe ipotizzare un intervento del Florigerio, che comunque nella pala di S. Giorgio mostrerà di ricordarsene.

Sullo zoccolo a grisaille del coro e del presbiterio, ridotto ad uno stato rovinoso, nelle poche scene ancora leggibili, ci appare un tipico pittore veneto di terraferma della fine del secondo decennio, che ha visto il Pordenone e il Romanino, il Lotto e Palma il Vecchio. Questa sorta di predella, in cui si inserivano anche bei profili di teste, doveva essere un tempo una delle creazioni più gradevoli del pittore, per la facilità del segno e la libera, ingenua poesia che scaturisce da alcune di queste scenette.

Tornando nella navata, sulla parete sinistra (fig. 5), i due santi nelle nicchie del registro superiore ci riportano alle statue dipinte della parete vicina; ancora, nel movimento del S. Michele, l'accento ad una danza, mentre il S. Sebastiano, con la sua anatomia più nervosa, si apparenta ai tre Crocifissi del coro.

Al di sotto, nel gruppo dei membri della Confraternita, ritroviamo quella capacità di ritrarre già rilevata nei profeti del sottarco, mentre alcune teste, in particolare le prime due da destra, richiamano il Cristo della Lavanda dei piedi e la Maddalena della Crocifissione. Questi notabili di campagna, con i grandi cappelli del giorno di festa, ci introducono nel mondo friulano di allora, dove i piccoli nobili locali conducevano una vita modesta.

Si rileva dai documenti l'assenza quasi totale di committenti privati per le opere d'arte, che venivano per lo più ordinate da una comunità; nessun vero esempio di mecenatismo.

Una civiltà, quella friulana del tempo, eminentemente agricola, senza importanti rapporti commerciali con le regioni vicine. Tutto questo traspare dall'opera di un pittore come Pellegrino che, lungi dall'aver tradito le sue origini, come spesso è stato affermato, al contrario torna in Friuli con un bagaglio di esperienze e di appunti che poi adatta alla realtà in cui vive gli ultimi decenni della sua esistenza.

Nel S. Antonio vescovo, Pellegrino ci lascia una figura pienamente riuscita. La nobile testa, i colori ben dosati, caldi, la pennellata leggera e ricca, il ricordo, forse, di idee raffaellesche, come il Gregorio IX che approva le Decretali nella Stanza di Eliodoro, uniti al rispetto di una tradizione personale, rilevabile nella scelta delle tinte, in particolare di quel rosa del piviale, conferiscono a questo santo titolare, benedicente i suoi fedeli al termine della processione, una solennità e insieme una carica umana estremamente efficaci (fig. 5).

Sulla parete di fronte prevale evidentemente la scuola. Il maestro è presente nel S. Floriano del registro superiore, realizzato con una materia pittorica ricca e con un segno maturo. Lo stile che ci ha fatto pensare a Gaspare Negro riaffiora nel S. Cristoforo, mosso ma notevolmente acerbo rispetto ai risultati coevi di Pellegrino. Arduo identificare perfino il tema dell'animata composizione policroma sullo zoccolo, nella quale, forse, il Florigerio si è esercitato.

Autografi i due santi, Lorenzo e Stefano, nello sgancio della finestra della navata: creazioni felici appartenenti probabilmente al momento estremo dell'impresa. Ben poco si può dire del rovinato e scadente S. Antonio che predica di sull'albero, sulla stessa parete, al di là della porta laterale. Forse si può scorgere nell'idea che sta alla base di esso un lontano ricordo di composizioni del genere del S. Vincenzo Ferreri in gloria di Lorenzo Lotto.

Così si chiude la nostra visita alla chiesa di S. Antonio abate, dove si trova il complesso più rappresentativo dell'opera pittorica di Pellegrino da San Daniele, attraverso un arco di venticinque anni. Questa è la sola testimonianza sicuramente auto-

grafa, documentata e giunta fino a noi del Pellegrino frescatore, dopo la perdita del ciclo di Villanova⁽⁴⁹⁾, degli affreschi del Palazzo Arcivescovile di Ferrara⁽⁵⁰⁾ e del complesso di Lestizza, commissionatogli nel 1524⁽⁵¹⁾. Si tratta del testo fondamentale per capire la trasformazione della pittura friulana dal provincialismo quattrocentesco all'acquisizione degli stilemi delle correnti che nel Nord Est dell'Italia aprono la via al linguaggio del pieno Rinascimento e del manierismo.

Il Friuli ha, nel primo Cinquecento, un pittore superiore a Pellegrino: il Pordenone, che però è friulano solo per la sua prima attività e per il gran numero di seguaci che lascerà nella regione; gran parte della sua vicenda di artista si svolge fuori dalla piccola patria.

(49) V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 14, 28 s.

(50) G. CAMPORI, op. cit. a nota 10, p. 347; V. JOPPI, op. cit. a nota 9, p. 19.

(51) V. JOPPI, op. cit. a nota 9, pp. 22, 48 s.; Pellegrino avrebbe dovuto dipingere le storie del Nuovo Testamento dall'entrata in Gerusalemme alla Pentecoste, oltre ad un repertorio numeroso di santi e sante. Purtroppo, abbiamo solo il contratto con il quale il pittore si impegnava, il 25 giugno 1524, ad eseguire, nel giro di tre anni, questi affreschi, che sarebbero stati fondamentali per risolvere tutte le questioni attributive intorno al ciclo di S. Daniele ed al polittico dei Battuti a Cividale.