

Giovanni Antonio de'Sacchis, "Il Pordenone"

La modernità di un artista

di Fulvio Dell'Agnese

Pictor modernus.

Perchè, da un certo momento della sua carriera, Giovanni Antonio de'Sacchis si guadagnò un simile appellativo? Una piccola *promenade* lungo la navata centrale della Cattedrale di Cremona può valere a spiegarlo.

Alzando lo sguardo al di sopra delle arcate meridionali, ci si vede scorrere di fronte una narrazione ad affresco tutt'altro che convenzionale delle tappe della *Passione* di Cristo. Chiamato a decidere della sorte del Nazareno, Pilato quasi si ritrae, nel compiere la sua consueta abluzione delle mani, di fronte al movimento convulso del centurione che – inguainato in un paio di braghe gialle e blu ad esaltare glutei e quadricipiti michelangioidi – incalza Gesù, già afferrato da un altro personaggio in poderosa torsione; sulla destra, un secondo centurione a cavallo tiene a bada una folla in tumulto che intuiamo dall'ondeggiante panoplia di lance e roncole sullo sfondo, quasi una premonizione dei *Difensori delle fabbriche* di Armando Pizzinato.

Che succede lì sopra? pare chiedersi il profeta che dall'imposta dell'arcone si torce, sporgendosi dall'oculo che gli dovrebbe fare da ordinata cornice, per entrare nello spazio fisico della navata e condividere il nostro ruolo di spettatori.

E la rappresentazione continua con toni altrettanto dinamici nella *Salita al Calvario*, che un altro profeta addita dal basso alla nostra attenzione, e soprattutto nel *Cristo inchiodato alla croce*, in cui il *coupe de théâtre* è costituito dalla base del sacro legno che invade prospetticamente lo spazio dell'aula ecclesiale, mentre panneggi debordano sul pennacchio dell'arco sottostante e un personaggio aggrappato alla cornice del dipinto pare lottare per non essere precipitato giù dalla parete.

Tutto mira a rendere il fruitore partecipe dei fatti che il pennello dell'artista fa accadere sull'intonaco. E, come in un dramma di Pirandello, lo spettatore non ha più modo di sentirsi pacificamente estraneo a quanto avviene sulla scena, priva di diaframmi rispetto al mondo reale.

Un simile tipo di coinvolgimento emotivo era probabilmente quel che cercavano i massari della Fabbrica del Duomo di Cremona quando, nel 1520, sottoscrissero con il Pordenone il contratto che lo chiamava a concludere una decorazione fino ad allora condotta da Girolamo Romanino.

E tutto sarebbe culminato nel 1521 con la grandiosa *Crocifissione* in controfacciata, che l'armigero al centro del proscenio presenta alla nostra attenzione con le braccia spalancate in una diagonale che fa da innesco alle infinite torsioni pronte a esplodere alle sue spalle: i ladroni sulle croci, cavalli e cavalieri, lo strazio delle Marie... Fino all'avvitarsi in fuga precipitosa di un ragazzo che, mentre la terra gli si squarcia sotto i piedi, persino col suo ciuffo scomposto sa amplificare la terribilità del momento.

Simili tratti di originalità espressiva, decisamente anticlassica, erano difficilmente prevedibili agli inizi dell'attività dell'artista.

Il Trittico di Valeriano del 1506 ci parla infatti di un Pordenone poco più che ventenne ancora saldamente ancorato ai modi della scuola tolmezzina, col suo stile grafico di stretta osservanza mantegnesca: ombre tratteggiate, volumi chiusi nelle linee di contorno e personaggi

disciplinatamente disposti entro arcate che ne ritmano la sequenza fuori da ogni reciproco dialogo.

I primi segnali di modernità non avrebbero tuttavia tardato a manifestarsi. La capacità dell'artista di aggiornarsi sugli esiti della pittura veneziana del tempo – già profilatasi nel ciclo di Vacile – è pienamente percepibile negli affreschi di Villanova di Pordenone del 1514, con figure come il profeta Geremia che emergono da uno spumoso divenire di toni dell'ocra ormai privo di supporto grafico. Luce e colore si assumono l'intera responsabilità di costruzione dei volumi.

E, subito dopo, la *Madonna della Misericordia* (1515-1516) nel Duomo di Pordenone esibisce, insieme all'ariosa fusione di fronde, nubi e architetture del suo giorgionesco paesaggio, un San Cristoforo il cui fisico colossale pare ormai innervato da esplicite suggestioni dell'inquieto plasticismo di Michelangelo.

L'intreccio delle due componenti – il soffuso colorismo veneziano e l'exasperata corporeità di matrice toscano-romana, teatralmente declinata – è il segreto del successo di Giovanni Antonio nel decennio successivo. Un successo dimostrato dalla citata impresa cremonese, ma attestato anche dai documenti, che tra 1523 e 1529 parlano di ripetuti acquisti di terreni e immobili da parte di Giovanni Antonio e della moglie, evidentemente indaffarati a investire i proventi di un'attività ricca di soddisfazioni.

Nel terzo decennio del secolo, nonostante le numerose commesse da Mantova, Venezia e altrove, il Pordenone ritorna più spesso nel Friuli occidentale, dove – accanto a *Madonne col Bambino* che si portano ancora addosso un sentore di compostezza tolmezzina, come a Pinzano e Valeriano – non rinuncia a proporre nuove soluzioni compositive per iconografie ben radicate. È il caso della *Conversione di Saulo* di Spilimbergo o del *Martirio di San Paolo* a Travesio, dove l'artista fa ritorno per terminare la decorazione della parrocchiale, iniziata dieci anni prima.

Nella grande tela per l'organo del duomo di Spilimbergo, con lo zoccolo del cavallo che deborda dalla cornice ingaggiando un confronto visivo con chi sta a naso in su nella navata, il pittore sembra affermare che la storia del soldato convertito continuerà fuori dal dipinto; ne tiene conto anche Franco Dugo nel suo *Omaggio al Pordenone* del 1984, in cui proprio la crescente dinamica delle figure, culminante nella sfida al discrimine fra dimensione pittorica e spazio reale, viene individuata quale elemento espressivo saliente. Della storia terrena di Paolo l'affresco di Travesio racconta poi la fine: una decapitazione il cui primo attore è un carnefice splendidamente vestito, con una giubba dalle gialle cangianze di seta, ma di cui anche noi siamo protagonisti, come chi si affaccia ai poggioli degli edifici sullo sfondo, o come il vecchio ed il bimbo che intimoriti si sporgono a guardare da dietro un illusionistico pilastro. Ognuno di loro e di noi, nell'intreccio di costruzione scenografica e spazio fisico del coro ecclesiale, è ormai spettatore indispensabile; uno spettatore che ora *non solo completa, come oggetto, il soggetto dell'opera d'arte [...], ma che diventa anche corresponsabile del suo funzionamento estetico*¹.

È forte di questa concezione coinvolgente e spettacolare della pittura che Giovanni Antonio si sposta di nuovo in terra padana: nel 1529-1530 è a Cortemaggiore, dove gli affreschi della cappella Pallavicino nella chiesa dei Francescani propongono una versione verticale del reticolo di sguardi appena considerato, che lega stavolta il Padre Eterno – in volo con una brulicante pattuglia di angioletti alla sommità dell'ambiente –, i santi, profeti e sibille sulle pareti, la tela originariamente sovrastante la mensa eucaristica e – ovviamente – il fedele contemplante in una vera e propria riflessione teologica sulla Immacolata Concezione, la cui

iconografia è scissa, ma con una compiuta continuità drammatica, fra la cupola e la pala d'altare².

Il meccanismo, i cui antecedenti immediati sono costituiti da nomi del calibro di Raffaello e Pontormo, viene riproposto nel 1530-1532 a Piacenza, nella cupola di Santa Maria di Campagna, i cui affreschi risultano tuttavia meno evidentemente connessi – a causa della considerevole altezza a cui si trovano – ai dipinti delle cappelle nel braccio settentrionale della croce greca (Cappella dei Magi, Cappella di Santa Caterina), compiuti entro la metà del decennio. Il che non impedisce di pensare che il *Sant'Agostino* realizzato sulla parete a sinistra dell'ingresso stia con le braccia aperte e le mani distese sulle pagine dei volumi come a fermarle da un forte vento che spira su di lui, lo stesso che gli gonfia la veste e spettina i putti. Il vento che [nella lanterna in cima alla cupola] avvolge la fulminea discesa di Dio Padre dal cielo a giudicare i vivi e i morti, lo stesso vento che nelle vele fa vorticare i volumi sacri dei Profeti e i cartigli con le profezie delle Sibille, ma che non riesce a scompaginare le pagine del *De Civitate Dei* che Agostino tiene bloccate. Il vento malvagio della Riforma³.

Lassù, in 250 metri quadri dipinti, il Pordenone fa intendere di avere aggiunto Correggio alla lista dei pittori alla cui lezione attingere e in quasi 150 giornate d'intonaco sciorina una magistrale antologia delle varianti tecniche della pittura a buon fresco (compreso l'utilizzo di grate per il riporto del disegno e fondi azzurri stesi a smalto)⁴, mentre a raccordare le figure in grande scala allo spazio architettonico è una turbinante frotta di putti immersi nelle nubi, arrampicati lungo i costoloni o radunati in circolare corteo sulle cornici.

Osservarli da vicino, come può accadere grazie all'indiscreto obiettivo di grandi fotografi quali Elio e Stefano Ciol, induce ad ascoltarne la visibile, complice voce: *I nostri compagni di terra vivono sulla tela, sono attori abituati ad avere il pubblico a due passi e curano anche i cordoncini e lo sbuffo della camicia. Noi, invece, ci possiamo permettere di stare nudi, di goderci sulla pelle ogni carezza della luce, di scegliere il fresco di tutte le ombre o di strusciare il riflesso caldo della foglia d'oro insieme a qualche fauno. Anche fossero riusciti davvero a vederci, dal basso della navata, nel Cinquecento nessuno si sarebbe scandalizzato. Pagano e cristiano nell'arte di allora si fondevano come la musica si scioglie nell'aria*⁵.

Ridiscesa a terra, la pittura del Pordenone avrebbe continuato a mietere successi per tutto il quarto decennio del secolo. E pare uno scherzo del destino che il primo grande anticlassico del nord est – *Pictor modernus* – sia andato a morire, nel gennaio 1539, proprio a Ferrara, che nel secondo '400 aveva ospitato i più visionari e sorprendenti fra i protagonisti dell'arte del primo Rinascimento.

NOTE

- 1 J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book, 1995 [1992], p. 56.
- 2 J. SHEARMAN, *Funzione e illusione*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 129.
- 3 B. ZANARDI, *Il Pordenone in Santa Maria di Campagna, il cantiere della cupola*, in "Premio Gazzola. Quaderno 2018", pp. 19-32.
- 4 Cfr. ibidem.
- 5 F. DELL'AGNESE, *Un annuolato abbraccio dello sguardo*, in *Elio Ciol. I putti del Pordenone*, catalogo della mostra alla Galleria Due Piani, Pordenone, 2017.