

Premio "Piero Gazzola" 2018 per il restauro
del patrimonio monumentale piacentino

La cupola del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza



FAI
Delegazione di Piacenza

Associazione Dimore
Storiche Italiane

Associazione Palazzi Storici
di Piacenza

Premio "Piero Gazzola" 2018 per il restauro
del patrimonio monumentale piacentino

La cupola del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza



Promosso da:

Associazione Dimore Storiche Italiane, Delegazione di Piacenza

Associazione Palazzi Storici di Piacenza

FAI - Fondo Ambiente Italiano, Delegazione di Piacenza

Con il contributo di:



Comitato scientifico del Premio Gazzola:

Presidente onorario Anna Maria Matteucci, emerito di storia dell'arte medievale e moderna e di storia dell'architettura dell'Università di Bologna

Presidente Domenico Ferrari Cesena, emerito della University of California at Berkeley, già ordinario Politecnico di Milano e Università Cattolica del Sacro Cuore, Piacenza, già capo delegazione FAI Piacenza

Gian Paolo Bulla, direttore Archivio di Stato, Piacenza

Manuel Ferrari, direttore Ufficio per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Marco Horak, presidente Associazione Palazzi Storici di Piacenza

Carlo Emanuele Manfredi, delegato per Piacenza Associazione Dimore Storiche Italiane già direttore della Biblioteca Comunale "Passerini Landi", Piacenza

Susanna Pighi, conservatore beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Valeria Poli, Liceo artistico "B. Cassinari", Piacenza

Anna Riva, archivista, Archivio di Stato, Piacenza

A cura di: Domenico Ferrari Cesena

Fotografie di:

Comune di Piacenza

Bruno Zanardi

Immagini di copertina, frontespizio e pag. 16 di Marco Stucchi - www.marcostucchi.com

Stampa a cura di: Ticom Piacenza, 2018

Santa Maria di Campagna, progettazione e costruzione
Valeria Poli

Il Pordenone a Piacenza ovvero il manierismo in area padana
Edoardo Villata

Il Pordenone in Santa Maria di Campagna, il cantiere della cupola
Bruno Zanardi

Santa Maria di Campagna, progettazione e costruzione

Valeria Poli



Fig. 1 - Cesare Cesariano, Mausoleo di Alicarnasso. Da: De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de latino in Vulgare, affigurati, commentati..., Como, Gottardo da Ponte, 1521. Carta 41v.

La prima notizia documentaria relativa alla chiesa di Santa Maria, detta di Campagnola, è dell'anno 1030 in occasione del passaggio di proprietà al monastero benedettino di S. Savino¹.

Fin dai primi riscontri documentari, è evidente l'importanza di essere inserita nel panorama dei percorsi di devozione su grande scala per la presenza delle reliquie dei testimoni della fede, ma soprattutto per il loro riconosciuto potere terapeutico-taumaturgico che si presenta in forma miracolosa. Il riconoscimento della forza di attrazione del santuario è sicuramente il Concilio, tenutosi nella primavera del 1095, "*ubi antiqua et celebris B.M.V. Ecclesia Campaniae dicta passio innumerabilium sanctorum Martyrum [...] in campo peregrinorum extra urbem*"².

La crisi del pellegrinaggio, che determina la soppressione degli ospizi per pellegrini (1471), e la nuova concezione del rapporto tra città e cittadini, che determina la demonizzazione di chi è senza fissa dimora, è testimoniata da una devozione mariana limitata al contesto locale. La decisione di ricostruire il santuario, non a caso,

comporterà la scelta di orientarlo verso la città.

Il 27 dicembre 1521 si costituisce la *Compagnia dei Fabbricieri*, approvata dal vescovo e dal pontefice, a capo dello stato pontificio del quale Piacenza faceva parte come legazione, che "ha il compito di prendere possesso del terreno attiguo per ampliare e decorare la chiesa come sarà più conveniente ferma restando e intatta la prima cappella"³. Lo statuto entra in vigore il 3 marzo 1522 fissando le modalità per l'elezione di dieci Rettori e Governatori della Fabbrica in carica per un anno, definendo i compiti di questa commissione edile riassumibili nell'amministrazione delle offerte e delle elemosine per la fabbrica del tempio⁴.

Si deve alle ricerche documentarie, pubblicate da padre Andrea Corna nel 1908, la scoperta delle convenzioni per la fabbrica, stipulate il 3 aprile 1522, tra la *Compagnia dei Fabbricieri* e "mastro Alesio Tramello architecto de Piasenza"⁵ che ha permesso di ricostruirne il catalogo costituito da fabbriche precedentemente attribuite a Donato Bramante⁶. Nel contratto vengono definiti i lavori, su disegno del Tramello, e pattuiti i prezzi indicando i nomi dei collaboratori: il figlio Fredenzio e il nipote Sisto⁷. Le indicazioni dei Fabbricieri sono molto precise riguardo la fabbrica della chiesa e la sua ornamentazione: prescrivono, "su la fogia de la giesia de Sancto Sepulcro", di "murare dicta giesia in cercho in cercho con li soj cantoni de dentro incornisati", "fare tuti li cornisoni piccoli con li soj architravi che serano de dentro", "item per li cornisoni grossi", "item per la cornixe sgreza che andera fora soto li copi", "item per fare li quatro pilastri maystri in mezo la giesia". La stabilitura anche all'esterno è stata considerata una prova del fatto che fosse prevista l'intonacatura. I fondi furono tutti versati da privati, compreso "mastro Alessio" che si disse disposto ad uno sconto "per elemosina per amor de la Madona"⁸.

Dopo aver posto la prima pietra dell'edificio, il 13 aprile 1522⁹, i Fabbricieri sigg. Nicolò Banduco da Fontana, Nicolò de Burla, Tommaso di Roncarolo e Pier Antonio Rollieri concludono gli accordi per la fornitura dei materiali. Ordinano, il 2 marzo 1523, 100.000 quadrelli (mattoni) ai fornai Antonio e Bartolomeo da Ozola padre e



Fig. 3 (a sinistra) - S. Maria di Campagna. Sezione. Da: P. Gazzola, 1935.

Fig. 4 (sotto) - S. Maria di Campagna. Prospetto. Da: P. Gazzola, 1935.



figlio che, il giorno 11 maggio 1523, si impegnano a fornire anche 50 carri di calce. Il 1 marzo 1527 acquistano i materiali dai fratelli Bartolomeo e Agostino de Ozola che dovevano servire per le modanature arrivando al tamburo della cupola¹⁰. Il 27 aprile 1524 vengono ordinati i quattro piloni di crociera per la cupola precisando, ai maestri picapreda Giovanni delli Primi, Francesco da Monte e Francesco delli Medici di cavare la pietra a Momeliano. Il 16 novembre 1527 vengono commissionate a maestro Sebastian da Castello, "milanese picapreda" residente a Pavia, 16 colonne grandi "de sarice miarole" e 8 piccole per il tamburo della cupola¹¹. Bruno Adorni ritiene probabile che non siano suoi i capitelli dorici con anelli dei pilastri d'imposta della cupola, troppo maturi, probabilmente fatti o rifatti da Giulio Mazzoni¹². La fabbrica, dopo sei anni di lavoro, è conclusa nel 1528. Secondo Leopoldo Cerri "da principio il coro della chiesa non fu

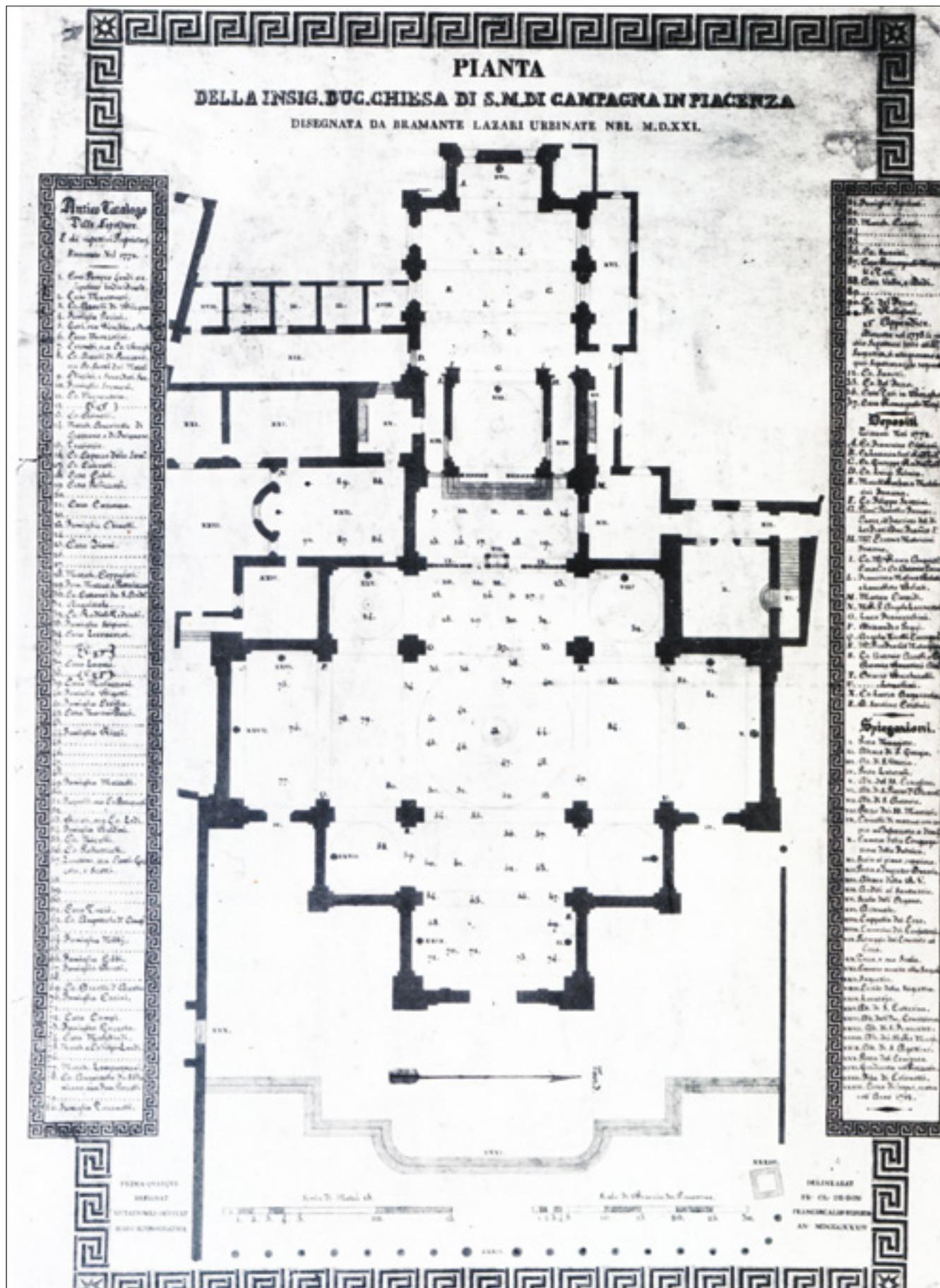


Fig. 5 - Planimetria con evidenziate tracce dell'antica cappella e indicati i numeri delle sepolture. Santa Maria di Campagna, Frate Claudio da Bologna, Planimetria, 1834.

Larghezza interna, misurata nel braccio trasversal-	m. 34.40
Quadrato centrale e larghezza dei bracci . . .	m. 10.36
Quadrato delle cappelle (ambulacri)	m. 4.50
Altezza totale dell'ordine dorico (pilastri e tra-	
beazione)	m. 12.90
	m. 12.90
Monta delle volte a botte	m. 5.40
Altezza del tamburo cilindrico	m. 3.55
Altezza del tamburo ottagonale + cupola	m. 11.80
Altezza totale dal pavimento all'aper-	
tura della lanterna	m. 33,65
Altezza della lanterna, m. 7.50	
Dal pavimento alla base su cui poggia la lanterna	m. 34.40 =
= larghezza interna della chiesa.	

Fig. 6 - Dimensioni della chiesa di Santa Maria di Campagna. A. Pettorelli, *La chiesa di Santa Maria di Campagna*, cit.

che la vecchia cappella di Santa Maria di Campagna, o Campagnola, tenuto per muro di fondo quello della facciata¹². La cappella medioevale rimane in piedi sino al 1555, quando i monaci eressero al posto della cappella un coro e lo collegarono alla costruzione del Tramello, concludendolo nel 1557 e consacrandolo il 19 aprile 1561. Le tracce della primitiva cappella scompaiono quando, nel 1791, i monaci decisero di abbattere il coro e aggiungere alla costruzione a pianta centrale un presbiterio, opera di Lotario Tomba, che venne consacrato il 16 novembre 1794¹⁴.

Nel 1547 la chiesa viene assegnata ai Frati Minori Osservanti di Santa Maria di Nazareth, in seguito alla distruzione del convento resasi necessaria per la realizzazione delle fortificazioni¹⁵, determinando la necessità di costruire una nuova struttura conventuale. Nel 1625 i frati Minori Osservanti sono sostituiti dai Minori Riformati¹⁶. Nel 1635 i Farnese trasformarono il santuario in Chiesa di Corte utilizzandolo per importanti cerimonie di Stato e sepolture¹⁷ dichiarandola, nel 1664, chiesa Palatina¹⁸ come la Steccata di Parma. Nel 1810 l'ordine religioso viene soppresso seguito, nel 1811, dalla soppressione della Fabbriceria. Il convento entra a far parte dell'ospedale civile; mentre, nel 1865, i frati vengono richiamati e, tra il 1897 e il 1905, costruiscono l'attuale convento¹⁹.

La riscoperta di Alessio Tramello

I primi studi monografici dedicati ad Alessio Tramello sono di Leopoldo Cerri, Francesco Picco e padre Andrea Corna²⁰. Particolare interesse è riscontrabile anche nell'attività scientifica di Pietro Gazzola. Dopo la laurea in architettura conseguita al Politecnico di Milano nel 1932, Gazzola si laurea in Lettere all'Università Statale di Milano con una tesi su "Alessio Tramello architetto piacentino" (1934). Alla produzione di Alessio Tramello, nel 1935, dedica una cartella di 22 disegni dei tre edifici religiosi di paternità certa²¹ senza indulgere in giudizi stilistici particolarmente innovativi. Gli dedica però la voce biografica, nel 1937, sull'enciclopedia Treccani affermando che "più che castigato nella decorazione, egli creò opere di inconfondibile originalità, che, pur rientrando nell'alone della grande arte bramantesca, hanno schietto sapore regionale"²². Gli studi di Giorgio Fiori, pubblicati nel 1966²³, concludono la prima fase dell'interesse per la ricerca documentaria rivolta alla ricostruzione della vicenda biografica e professionale e, soprattutto, alla ricostruzione del catalogo delle opere. È a partire dal 1968 che, in occasione della tesi di dottorato di Jürg Ganz pubblicata poi nel 1983, si assiste ad una inversione di tendenza nell'approccio storiografico. La pubblicazione di Romano editore focalizza l'attenzione sulle tre chiese autografe facendo il punto della precedente ricerca documentaria e ricostruendo il contesto culturale e artistico uscendo dal rigido limite del contesto locale²⁴. Si tratta, a pieno titolo, della prima vera e propria monografia dedicata all'architetto piacentino che troverà una vera e propria consacrazione nella più recente, pubblicata nel 1998 dalla casa editrice Electa, firmata dal prof. Bruno Adorni al quale si deve la prima vera e propria aggiornata lettura stilistica²⁵.



Fig. 7 - S. Maria di Campagna. Prospetto



Fig. 8 - S. Maria di Campagna. Articolazione dei volumi della cupola e delle cappelle

Scelte tipologico stilistiche di Alessio Tramello

L'assegnazione della fabbriche tramelliane all'attività di Bramante trova spiegazione nei debiti culturali contratti con il professionista urbinato attivo nella capitale del ducato. Per la formazione bramantesca di Alessio Tramello, allo stato attuale delle conoscenze, potrebbe non essere stato necessario il trasferimento nella città lombarda in considerazione della presenza di professionisti e maestranze provenienti da Milano come Lazzaro Palazzi, Giovanni Battagio da Lodi e alcuni professionisti della famiglia Solari, ma anche delle botteghe di lapicidi lombardi (Bernardino Riccardi di Angera, Gregorio Primi di Milano e Donato Mandelli di Milano)²⁶.

Bruno Adorni, ricostruendo la cronologia dell'attività professionale di Alessio Tramello, ipotizza anche una sua presenza a Milano nel 1497 o nel 1498, in occasione della quale avrebbe avuto contatti diretti con Bramante²⁷. Ne sarebbe eloquente testimonianza l'adozione dei caratteri distributivi del monastero di S. Sepolcro, risultato di una conoscenza diretta del monastero bramantesco di Sant' Ambrogio a Milano iniziato nel 1498²⁸; e la soluzione del transetto con i doppi tempietti a pianta centrale in S. Sisto, con cupola su baldacchino, risultato di una conoscenza diretta del progetto della cappella di S. Teodoro formulato da Bramante per S. Maria presso S. Satiro (1497-1498)²⁹.



Fig. 9 - Il presunto ritratto di Tramello. Sullo sfondo la basilica di S. Maria di Campagna. Piacenza, Santa Maria di Campagna, Pordenone, cappella di S. Caterina, *Disputa di S. Caterina*, (1530-1532) (part.)

Alessio Tramello, dopo aver adottato la pianta a croce greca absidata, di derivazione bramantesca, adotta quella a terminazione rettilinea in S. Maria di Campagna (1522) a ulteriore conferma del carattere civico del santuario. Tale planimetria trova la sua consacrazione nel trattato di Cesare Cesariano (Milano, 1475-1543), attivo a Piacenza nel 1512³⁰, che la identifica con la planimetria del Mausoleo di Alicarnasso³¹. Cesariano, come tipico nella trattatistica coeva, ha una interpretazione del testo di Vitruvio non filologica avvalendosi, quindi, di riferimenti iconografici indifferentemente classici, medioevali e rinascimentali³² senza alcuna pretesa di tipo archeologico.

La scelta planimetrica di S. Maria di Campagna è legata alla committenza "civica" che, a differenza del caso analogo della Steccata di Parma, santuario mariano commissionato da una Fabbriceria, non nasce, come ricorda Bruno Adorni, da un contrasto tra Comunità cittadina e vescovo. Il caso piacentino, invece, è il risultato della collaborazione con il mondo ecclesiastico secolare e regolare (benedettini, canonici lateranensi di Sant'Agostino, domenicani e francescani), ma anche con le maggiori corporazioni cittadine³³. In S. Maria di Campagna Tramello amplia la scala di realizzazione della tipologia a pianta centrale cupolata con piloni laterali cavi, già affrontata in S. Sepolcro³⁴.

Una soluzione al problema della definizione della tipologia della facciata dell'edificio religioso, nelle due varianti in relazione all'articolazione planimetrica, è fornita da Alessio Tramello che, eliminando gli elementi del lessico architettonico, risolve a livello proporzionale l'adesione tra forma e funzione. La posizione dell'architetto piacentino si configura, quindi, come l'adesione ai principi classici dell'architettura, di ascendenza vitruviana, utilizzandone i criteri proporzionali e dimostrando, allo stesso tempo, la possibilità di realizzare un'architettura classica moderna senza, necessariamente, l'apporto degli elementi formali dell'antico³⁵.

- ¹ P. M. Campi, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza....*, Piacenza, Giovanni Bazachi, 1651 (I parte), p. 317, p. 506
- ² P. M. Campi, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza....*, 1651 (I parte), pp. 365-372. Si vedano a questo proposito i contributi in: P. Racine (a cura di), *Piacenza e la prima crociata*, Banca di Piacenza, 1995
- ³ A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, pp. 60-66
- ⁴ V. Poli, *Il Santuario di Santa Maria di Campagna*, in: *Pordenone e la maniera padana*, Milano, Skira, 2018.
- ⁵ Archivio Santa Maria Di Campagna, Instrumenti, fasc. A. 3 aprile 1522: convenzioni tra i Fabbri e mastro Alessio Tramello architetto. A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, 1908, p. 68.
- ⁶ V. Poli, *Alessio Tramello architetto di Piacenza 1470-1529*, Piacenza, Lir, 2018.
- ⁷ V. Poli, *Rinascimento nell'architettura a Piacenza (1447-1545)*, Piacenza, Tip. Le. Co., 2007. Si vedano le schede biografiche in appendice
- ⁸ A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, 1908, pp. 69-70
- ⁹ Iacopo Bernono, Notaro, et Cancelliere dello Episcopale Palacio. Uno dei Rettori, Niccolò Banduchi da Fontana, ne parla nella sua Cronaca citata da Cristoforo Poggiali, *Memorie storiche di Piacenza*, 1760, vol. VIII, pp. 341-342. A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, 1908, pp. 71-72. La data è graffita alla sommità del pilastro della prima cappella a destra dell'ingresso.
- ¹⁰ A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, 1908, pp. 75-76. Padre Andrea Corna indica i fornaciai de Ozola "della Fornace dello Spedale Grande"
- ¹¹ A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, 1908, p. 76. Sebastiano da Castello promette di trasportare a sue spese le colonne "conduce al posto da Po de Piasentia et più appresso a la città dove potera venir la nave"
- ¹² B. Adorni, *Alessio Tramello*, Milano, Electa, 1998, p. 124.
- ¹³ L. Cerri, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908, p. 112
- ¹⁴ F. Arisi, R. Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, 1984, pp. 125-139
- ¹⁵ *Chronica Civitatis Placentiae*, Parma, Fiacadori, 1862, p. 106. La chiesa di Santa Maria di Nazareth si trovava nella zona dell'attuale Ospedale Militare in via Palmerio. V. Poli, *La città di Piacenza e l'architettura religiosa scomparsa*, Piacenza, Lir edizioni, 2015, p. 215
- ¹⁶ A. Pettorelli, *La chiesa di Santa Maria di Campagna*, Piacenza, Porta, 1940, p. 16.
- ¹⁷ Dietro l'altare due lapidi ricordano la sepoltura di Isabella Farnese (1718) e del cuore del fratello Francesco (1727).
- ¹⁸ A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna*, 1908, p. 202.
- ¹⁹ A. Pettorelli, *La chiesa di Santa Maria di Campagna*, 1940, p. 16.
- ²⁰ L. Cerri, *Tramello e l'opera sua in Piacenza (sec. XV-XVI)*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», Nuova serie, X, 1910, pp. 2-33. F. Picco, *Arte retrospettiva: Alessio Tramello. Architetto da Piacenza*, «Emporium», 1910, Vol. XXXI, n. 181, pp. 39-58. A. Corna, *Brevi cenni storici artistici sull'architetto Alessio Tramello*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910. A. Corna, *Profili di illustri piacentini*, 1914, pp. 144-152.
- ²¹ P. Gazzola, *Opere di Alessio Tramello, architetto piacentino*, Roma, Ist. Poligr. dello Stato, Libreria, 1935
- ²² *Tramello Alessio di Pietro Gazzola - Enciclopedia Italiana Treccani*, (1937). Sul rapporto tra Pietro Gazzola e l'architettura del Cinquecento, si veda: A. Coccioli Mastroviti, *L'architettura del Rinascimento a Piacenza e il tema della scala*, in: *Pietro Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Verona, 2009, p. 167-171. A. Coccioli Mastroviti, *Piero Gazzola storico dell'architettura, Piacenza: accento sull'architettura del Rinascimento*, «Piacenza Musei», dicembre 2010, pp. 18-20.
- ²³ G. Fiori, *Ricerche biografiche su Alessio Tramello, Giacomo degli Agostini e altri artisti piacentini del Cinquecento e del Seicento*, «Bollettino Storico Piacentino», 1966.
- ²⁴ J. Ganz, *Alessio Tramello. Drei Sakralbauten in Piacenza und oberitalienische Architektur um 1500*. Satz, Druk und Einband von Huber e Co. AG, Frauenfeld, 1968. J. Ganz, *Alessio Tramello: tre chiese a Piacenza e l'architettura dell'Italia Settentrionale intorno al 1500*, edizione italiana a cura di A. Radovan e E. Vesco, Piacenza, Romano editore, 1983.
- ²⁵ B. Adorni, *Alessio Tramello*, Milano, Electa, 1998. Si veda, in appendice, *la breve introduzione bibliografica*, pp. 164-165.
- ²⁶ Per l'attività di progettisti e maestranze, si vedano schede biografiche in: V. Poli, *Rinascimento nell'architettura a Piacenza (1447-1545)*, Piacenza, Tip. Le.Co., 2007. M. Facchi, *La scultura a Piacenza in età sforzesca*, Volume I. Testi, Tutor: ch.mo prof. Aldo Galli, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, XXVII ciclo (2012-2014)
- ²⁷ B. Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento*, in: *Storia di Piacenza dalla Signoria Viscontea al Principato Farnesiano (1313-1545)*, Piacenza, Tip. Le. Co., 1997, p. 10
- ²⁸ B. Adorni, *Alessio Tramello*, 1998, p. 81.
- ²⁹ B. Adorni, *Alessio Tramello*, 1998, p. 53.
- ³⁰ Si tratta della *Madonna con Bambino tra Sant'Eufemia, Sant'Agnes e due santi guerrieri* (1512) conservata nella navata destra della chiesa di S. Eufemia. A. C. Quintavalle, *Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza*, in «Paragone», n. 109, 1959, pp. 51-53.
- ³¹ *De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de latino in Vulgare, affigurati, commentati....*, Como, Gottardo da Ponte, 1521. Carta 41v. Cesare Cesariano, *Vitruvio De architectura*, a cura di Alessandro Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. XVII.
- ³² Cesare Cesariano *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*, a cura di Alessandro Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. X.
- ³³ B. Adorni, *Alessio Tramello*, 1998, p. 118.
- ³⁴ V. Poli, *Alessio Tramello architetto di Piacenza 1470-1529*, Piacenza, Lir, 2018.
- ³⁵ V. Poli, *Rinascimento nell'architettura a Piacenza....*, 2007, p. XXXIV.

Il Pordenone a Piacenza ovvero il manierismo in area padana

Edoardo Villata

Il primo contatto documentato tra il Pordenone e i rettori della basilica civica di Santa Maria di Campagna avviene il 15 febbraio 1530 (stile moderno), allorché si pattuisce la decorazione del tiburio. Un ulteriore documento in data 11 marzo 1532, nel quale il pittore chiede un permesso di due o tre mesi per recarsi a Venezia, ci informa che la decorazione del tiburio non era ancora terminata, ma che nel frattempo il pittore aveva decorato anche la cappella di Santa Caterina, su incarico di uno dei rettori della chiesa, Francesco Pavaro. Nella cappella si trova la lapide sepolcrale della moglie di quest'ultimo, Caterina Storti, il cui nome di battesimo fu evidentemente decisivo nella scelta dell'intitolazione.

Credo che l'esercizio più utile sia quello di capire, almeno per sommi capi, chi era il Pordenone chiamato a Piacenza, e se e in che misura il biennio dedicato a Santa Maria di Campagna abbia rappresentato per lui una esperienza significativa o semplicemente, per così dire, una nobile routine.

A inizio 1530 Giovanni Antonio era reduce da un decennio di sbalorditiva intensità, che lo aveva visto diventare, da dotato ma titubante pittore provinciale, uno dei protagonisti maggiormente innovativi del periodo di più sfrenata inventività che la storia dell'arte italiana abbia mai conosciuto.

Possiamo ritenere più che plausibile che il Pordenone, sul finire del secondo decennio (probabilmente nel 1518) abbia avuto l'opportunità, tramite Pantasilea Baglioni, di compiere un viaggio in Italia centrale. Ne rimangono eloquente testimonianza le decorazioni del Palazzo Orsini ad Aliviano, e soprattutto l'affresco nella parrocchiale della medesima località, caratterizzato da una cultura figurativa che, senza dimenticare le caute aperture giorgionesche e tizianesche esibite nelle pale del Duomo di Pordenone e di Susegana, le arricchisce con la meditazione di prima mano del Raffaello romano entro la Sala di Eliodoro e la Madonna di Foligno: cioè a dire il Raffaello più attento alla tradizione veneziana, e quindi più facilmente comprensibile al pittore friulano.

Ma soprattutto l'improvvisa esplosione inventiva ed espressiva che deflagra negli affreschi della Cappella Malchiostro nel Duomo di Treviso, datati 1520 (Fig. 1), non è concepibile senza presupporre una conoscenza diretta,



Fig. 1 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Padre Eterno e angeli, 1520. Treviso, Duomo, Cappella Malchiostro.



Fig. 2 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Cristo condotto al Calvario, 1520. Cremona, Duomo



Fig. 3 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Compianto su Cristo morto, 1521. Cremona, Duomo

e soprattutto una piena comprensione, della fase conclusiva della michelangelolesca volta sistina e del Raffaello dinamico e illusivo della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Queste sconvolgenti esperienze offrono al Pordenone una chiave di lettura per un altro testo centrale della maniera moderna: la pala dell'Assunta dipinta nel 1518 da Tiziano per la Basilica dei Frari a Venezia. La crescita monumentale, l'esibizione di muscolature e primi piani, la rinuncia alla prospettiva tradizionale a favore di una nuova, spettacolare illusività stereometrica, corre in parallelo – senza incontrarle, per il momento – con le imprese del Correggio a Parma (cupola di San Giovanni Evangelista) e di Gaudenzio Ferrari a Varallo (fase conclusiva della cappella del Calvario al Sacro Monte), che rappresentano diverse – ma altrettanto geniali – reazioni ai medesimi stimoli raffaelleschi e michelangeloleschi. Lo sviluppo, di inaudita violenza espressiva, è rappresentato dagli affreschi che concludono il ciclo cristologico nella Cattedrale di Cremona (1520-1521) (Fig. 2).

Se però si guarda a questo straordinario raggiungimento in modo appena più sottile di quanto sia consueto, ci si rende conto che già nell'affresco con il Compianto, nella parte bassa della controfacciata cremonese (Fig. 3), e nella pala Schizzi (oggi collocata nella navata destra), Pordenone sembra uscire dalla fase concitata e, verrebbe quasi da dire, estatica del biennio precedente per riprendere un pacato colloquio con la realtà artistica circostante e più in generale con la pittura lombarda. Alla foga riversata sulla navata e nella Crocifissione in controfacciata del Duomo di Cremona succede una fase in cui torna importante la prospettiva classica, anche se utilizzata in modo assai originale; la monumentalità delle figure si traduce ora in gesti non più frenetici e teatrali, bensì quieti e solenni; lo scaraventare i personaggi in primo piano, sotto una luce omogenea, lascia il posto a una mai vista delicatezza di transizioni chiaroscurali, in cui le ombre sono dolci e mobili, le carni respiranti, l'atmosfera quasi palpabile.

Vediamo gli esiti di questo nuovo approccio, per certo caratterizzati da un dialogo fittissimo con le opere parmensi del Correggio, nella pala di Torre, poco oltre il 1520, di ineguagliata, maestosa dolcezza, e soprattutto negli affreschi della chiesa dell'Annunciata a Cortemaggiore (Fig. 4), decorata su probabile incarico di Gian Ludovico Il Pallavicino: impresa non documentata (sarebbe utile una esplorazione negli archivi della Famiglia Pallavicino) ma facilmente databile entro gli estremi di maggio e ottobre 1525, da annoverare tra i maggiori raggiungimenti di Giovanni Antonio e del Cinquecento italiano, e nella pala per la confraternita di San Gottardo a Pordenone, commissionata nell'ottobre 1525 e vicinissima per stile agli affreschi di Cortemaggiore (Fig. 5).

Di mezzo c'erano stati gli importanti episodi del San Francesco di Galatina, che con la sua data *ante* 1523 (brillantemente indicata da Marco Tanzi) testimonia l'inizio dell'aggiornamento da parte del Pordenone, attivo tra



Fig. 4 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Cappella dell'Immacolata Concezione, 1525. Cortemaggiore, Chiesa dell'Annunciata



Fig. 5 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, I Santi Gottardo, Sebastiano e Rocco, 1526. Pordenone, Museo Civico Ricchieri

Cremona e Mantova a inizio anni Venti, sulle ultime novità padane; e delle ante d'organo del Duomo di Spilimbergo (1524), in cui una gestualità nobilmente retorica si lega ancora agli affreschi cremonesi (pur abbandonandone la violenza, forse anche grazie a una rinnovata riflessione su Tiziano), ma trova prepotente spazio il virtuosismo prospettico.

La continua tensione sperimentale del pittore lo spinge però a non accomodarsi su questa pur altissima formula; la ripresa di contatti con il Friuli e soprattutto con Venezia lo porta alla fine del decennio a esplorare strade ancora diverse, informate a una narrativa più sciolta e a un nuovo, scintillante cromatismo. Se la magnifica pala di Moriago e forse anche la Natività nella chiesa dei Battuti di Valeriano ci rivelano l'attenzione a Lorenzo Lotto, le opere in San Rocco a Venezia (meno limitate di quanto si dica: oltre alle ante degli armadi delle reliquie, gli spettano sicuramente il disegno dell'altar maggiore e tutta la decorazione affrescata dell'abside, a eccezione del catino absidale rifatto nel Settecento ma che sembra comunque seguire, foss'anche solo a memoria, la traccia della sua precedente opera) e gli affreschi in San Pietro a Travesio si pongono come precedenti ineludibili rispettivamente per Tintoretto, nei feroci sbattimenti di luce e nella spettacolarità delle pose, e per Paolo Veronese, nella tavolozza di colpo schiarita e nella straordinaria invenzione dei personaggi reali che vivono l'architettura dipinta, entrando nello spazio dell'osservatore e facendo cadere le barriere tra la storia sacra e la quotidianità.

Cade a questo punto l'inizio dell'impresa piacentina. Per certo non erano queste ultime opere che i rettori avevano in mente, quand'anche, come ipotizza Caterina Furlan, la scelta sia caduta su Pordenone grazie ai buoni uffici dell'umanista e diplomatico Gerolamo Rorario, commissario pontificio e amico del pittore, oppure a quelli di Barnaba dal Pozzo, già – forse – luogotenente del podestà di Cremona; semmai quelle di Cremona (oltre al Duomo, anche i perduti affreschi commissionati nel 1521 per il convento di Sant'Agostino), di Mantova (la decorazione della facciata di casa Ceresara, rimasta incompiuta e non pervenutaci) e di Cortemaggiore. Tuttavia il Pordenone che mette piede in Santa Maria di Campagna è ormai un pittore diverso, che, reduce dagli ultimi exploits veneziani e friulani, non mette tempo in mezzo a riprendere il filo con gli accadimenti più rilevanti dell'area padana.

Secondo la tradizione il primo affresco realizzato dal Pordenone, come prova in vista del definitivo affidamento dei lavori, fu il Sant'Agostino che si trova oggi, staccato e sciupatissimo, alla sinistra dell'ingresso in chiesa. Le sofferte condizioni conservative impediscono di valutarlo appieno; esso sembra comunque legarsi ancora alle esperienze appena richiamate, nel quasi violento movimento del santo che si volge a noi, come disturbato nelle sue meditazioni dal nostro ingresso, nel raccolto spazio coronato dall'absidiola decorata a mosaico (elemento ricorrente assai spesso nell'opera del de Sacchis), nelle respiranti carni dei putti. Forse anche grazie alla facile accessibilità, l'affresco ebbe in sorte di risultare una delle opere più copiate del Pordenone: esiste infatti una nutrita serie di repliche, per lo più fedeli e di qualità alle volte non scarsa, sulle quali sta lavorando Laura Putti con alacrità ed entusiasmo.

Quasi certamente i lavori iniziarono dalla cappella di Santa Caterina. Gli affreschi con Storie della santa si pongono tutto sommato in continuità con quelli appena citati di Valeriano e Travesio, anche se informati a una più solenne retorica (Fig. 6). Le bellissime decorazioni dei pilastri riprendono, con esuberante fantasia, tipologie già esplorate a Cortemaggiore, Venezia e Travesio. Dove davvero inizia a vibrare una corda diversa è nella pala d'altare, quasi una summa ambiziosissima di cultura figurativa (Fig. 7). La collocazione non centrale della Madonna, insieme alla prevalenza di toni freddi, conferisce una certa voluta dissonanza al dipinto, che già solo per questo fatto dichiara tutta la sua distanza dalle pale, di impostazione così nobilmente classica, di Torre, Pordenone o Moriago, e ponendosi semmai come precedente immediato di quella, incompiuta, all'altar maggiore del Duomo di Pordenone. Il volto di san Paolo sembra rimeditare memorie



Fig. 6 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, *Disputa di santa Caterina*. Piacenza, Santa Maria di Campagna



Fig. 7 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, *Sposalizio mistico di santa Caterina e Santi*. Piacenza, Santa Maria di Campagna.



Fig. 8 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Affreschi del tiburio (particolare). Piacenza, Santa Maria di Campagna

leonardesche, giunte magari per la mediazione di Alberto Piazza o di Cesare da Sesto; mentre la figura di santa Caterina, elegantemente innaturale, pare inaugurare un confronto col mondo cerebralmente raffinato del Parmigianino.

Un confronto che diventa clamoroso negli affreschi del tiburio: i profeti, le sibille, gli eroi dell'Antico Testamento e dell'Antichità esibiscono proporzioni allungate, pose ricercate e contorte, che inequivocabilmente fanno di "questo" Pordenone un parallelo del Mazzola (Fig. 8). La conferma, se mai ce ne fosse bisogno, viene da un magnifico disegno del Département des Arts Graphiques del Louvre, raffigurante Davide e Golia (Fig. 9), vicinissimo per concezione ai tondi monocromi della cupola piacentina: la scena è vista come in uno specchio concavo, con ricercatissime deformazioni ottiche che inevitabilmente richiamano alla memoria l'Autoritratto del Parmigianino oggi a Vienna.

Del resto il confronto con i disegni preparatori per la decorazione degli spicchi del tiburio piacentino sono tali da togliere ogni dubbio in merito.

Questa svolta esplicitamente manierista (non già nel senso che Pordenone si adatti a una moda promossa da altri, bensì che lui stesso, insieme a un manipolo di pochi colleghi dispersi in area padana, come Parmigianino a Parma o Giulio Romano a Mantova, la crea), che lascia indietro in qualche misura le finesse luministiche a favore di una lucidissima ricerca disegnativa, quasi spietata nel suo virtuosismo, non può essere considerata separatamente da un altro fatto.

A differenza di quanto fatto nelle precedenti occasioni in cui aveva avuto da decorare cupole o tiburii (per quanto di scala minore rispetto a quello di Piacenza), Giovanni Antonio non cerca questa volta di annullare lo spazio, creando nel riguardante l'illusione di un effettivo squarcio nel cielo e di una spiazzante collocazione in un continuum mobile, ma al contrario sottolinea a fini compositivi le strutture architettoniche (Fig. 10). Lesene, costoloni, marcapiano sono decorati in modo da enfatizzarne la presenza; lo spazio avvolgente e indefinito di Treviso e Cortemaggiore, abitato da una umanità poderosa e fremente, selvaggia e dolcissima, che crea essa stessa lo spazio col proprio movimento, diventa una struttura preziosa e artificiale, decoratissima e distante. Ciò vale in modo particolare per il tiburio, ma già nella cappella di Santa Caterina lo sconvolgente impatto emotivo e sensoriale di Treviso, Cremona



Fig. 9 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, David e Golia, circa 1530-1532. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



Fig. 10 - Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Decorazione di tiburio. Piacenza, Santa Maria di Campagna



Fig. 11 . Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Adorazione dei Magi. Piacenza, Santa Maria di Campagna

e Cortemaggiore ha lasciato il posto a una sostenuta pittura di "storia", ricca di dettagli di magnifica evidenza cromatica e tattile ma ormai distanziata rispetto al fedele da una sicura e consapevole abilità retorica.

Si potrebbe dire che dopo tutto Pordenone disponeva di un modello di cupola organizzato in modo non troppo dissimile in Piacenza stessa: la decorazione di Bernardino Zacchetta, già aiuto di Michelangelo, in San Sisto (1515-1517). Ma se Zacchetta aveva tentato una improbabile sintesi eclettica tra la lettera del progetto di Raffaello per la Cappella Chigi e il gigantismo delle figure michelangiolesche, Pordenone, che quella sintesi aveva saputo reinventare con inconfondibile genialità, riprende ora quasi con ironia l'idea di Zacchetta come mero involucro, per farla diventare qualcosa d'altro e di decisivo per le sorti della pittura di metà Cinquecento in area padana. In un certo senso si tratta di un "ritorno all'ordine", dopo che per oltre un decennio qualunque sperimentazione, qualunque azzardo era parso lecito e possibile: da Venezia a Parma, da Vercelli a Mantova. La riprova la si ha constatando che in perfetta contemporaneità anche Gaudenzio Ferrari, decorando il tiburio del Santuario della Madonna dei Miracoli di Saronno, abbandona la felice anarchia della parte conclusiva della cappella del Calvario di Varallo, a favore di una impostazione di più lineare – ancorché felicissima – geometricità.

Rimane non completamente chiara la cronologia della decorazione della Cappella della Madonna, commissionata da un altro rettore, Pietro Antonio Rollieri, che un documento del 31 luglio 1535 indica come non ancora conclusa (Pordenone è nel frattempo rimasto a Venezia – a parte la non fortunatissima trasferta genovese, al servizio di Andrea Doria, nel 1532 -, e se ne reclama il ritorno a Piacenza): non è escluso che proprio questo lavoro, non previsto dalla prima convenzione del 1530, sia stata una delle cause del ritardo nella conclusione degli affreschi del tiburio, destinati a rimanere incompiuti e venire poi terminati (abbastanza felicemente, va detto) da Bernardino Gatti detto il Soiaro.

In questa cappella Pordenone prosegue la linea inaugurata con l'antistante cappella di Santa Caterina, ma si legge il portato del nuovo soggiorno a Venezia in una maggiore brillantezza e densità del colore, nella preziosità di una materia che (specie nella ben conservata Adorazione dei Magi) sembra dipinta su tavola piuttosto che ad affresco (Fig. 11), nel gusto per il paesaggio, che non si vedeva così presente nelle opere desacchiane dai tempi della giovanile pala per il Duomo di Pordenone (circa 1515).

Il 31 luglio 1535 è lo stesso Consiglio dei Dieci di Venezia a chiedere ai rettori una proroga fino al marzo successivo per il ritorno del Pordenone, impegnato in Palazzo Ducale, a Piacenza. Tuttavia il pittore non rispetterà l'impegno, come dimostrano l'incompiutezza dei lavori al tiburio e i pagamenti ricevuti in Venezia il 3 luglio 1536, nel marzo e nell'agosto 1537, e ancora il 27 marzo 1538.

Bibliografia essenziale

- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648
- M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. a cura di R. Pallucchini, Venezia e Roma 1966
- J. Schulz, *Pordenone's Cupolas*, in *Studies in Renaissance and baroque Art Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday*, London e New York 1967, pp. 44-50
- C. Poggiali, *Memorie storiche di Piacenza*, Piacenza 1760
- C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974, vol. II, 1970
- A. Corna, *Storia e arte in santa Maria di Campagna*, Bergamo 1908
- G. Fiocco, *Il Pordenone*, Venezia 1943 (nuova ed. Venezia 1968, 2 voll.)
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. VI, Firenze 1976, pp. 424-437
- G. Pantaleoni, *Affreschi e dipinti del Pordenone a Piacenza e Cortemaggiore*, Piacenza 1978
- Giornata di studio per il Pordenone (Piacenza, 26 settembre 1981)*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma s. d. (ma 1981)
- F. e B. Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1984
- Il Pordenone, catalogo della mostra di Passariano e Pordenone*, a cura di C. Furlan, Milano 1984
- M. Genesi, *La lesena "musicale" del Pordenone nella Basilica di Santa Maria di Campagna in Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXX, 2, 1985, pp. 214.-221
- Il Pordenone, atti del convegno internazionale (Pordenone, 23-25 agosto 1984)*, a cura di C. Furlan, Pordenone 1985
- C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988
- J. Biscontin, *Il fregio del Pordenone in S. Maria di Campagna a Piacenza*, in "Prospettiva", 20, 1989, pp. 38-69
- Ch. E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone between language and dialect*, 2 voll., Cambridge 1996
- Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca a Piacenza*, a cura di M. Giuffridi, Reggio Emilia 1997
- E. Villata, *Minimalismo della "terribilità". I disegni del Pordenone in Ambrosiana*, Roma 2016
- M. Tanzi, *Fogolino in Friuli: pittore, assassino, spia*, in *Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra di Trento a cura di G. C. F. Villa, L. Da Prò e M. Botteri, Trento 2017, pp. 142-153
- E. Villata, voce *Sacchis Giovanni Antonio de' detto il Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 502-510
- Pordenone e la maniera moderna*, a cura di V. Poli, Milano 2018

Il Pordenone in Santa Maria di Campagna, il cantiere della cupola*

Bruno Zanardi

1. L'organizzazione del lavoro nel cantiere della cupola

Tra il 1530 e il 1532, il Pordenone affresca con figure di Profeti e Sibille la cupola della chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza¹. Cupola che ha una circonferenza di circa trentadue metri, un'altezza in verticale dal suo imposto di circa sette metri ed è suddivisa in otto vele separate tra loro da altrettanti costoloni. Subito sopra la cupola è la lanterna con affrescata la figura di Dio Padre che impera sugli uomini, mentre subito sotto al suo imposto corre un tamburo alto circa un metro e mezzo affrescato con otto scene mitologiche, distinte da altrettanti risalti architettonici quadrati in cui sono affrescate, entro un clipeo contornato da una *doratura a foglia* applicata a *missione*, scene monocrome che narrano per episodi esemplari il percorso dell'umanità verso Dio nell'antichità: il mondo pagano della carne superato da Sant'Agostino (Fig. 1). Il tutto per una superficie affrescata di circa duecentocinquanta metri quadrati.

Dunque un lavoro con una dimensione impegnativa, quello nella cupola della chiesa di Campagna, per la cui esecuzione il Pordenone ha certamente dovuto allestire un cantiere dove altrettanto certamente ha chiamato a lavorare con lui alcuni aiuti. L'assenza di documenti d'archivio di specie consente tuttavia solo di immaginare come quella squadra poteva essere organizzata. Un quesito a cui si può rispondere, prima esaminando con attenzione il fondamentale "documento scritto" che è l'opera stessa, quindi i modi della costituzione materiale degli affreschi della cupola, *giornate* nell'intonaco, tecniche di trasporto del disegno, modi di esecuzione degli incarnati e quant'altro; poi confrontando i dati sulle tecniche di esecuzione raccolti con documenti che riguardano altri cantieri più o meno coevi e con quanto dice sul lavoro della pittura a fresco la trattatistica tecnica storica, finendo così per costruire un piccolo "Atlante delle tecniche di esecuzione"². Ultra-millennaria è infatti l'inerzia delle tecniche artistiche, quindi anche dell'organizzazione del lavoro a queste relativo. Tanto che ancora oggi, chi voglia dipingere a fresco deve farlo secondo una prassi che è ancora quella dei pittori dell'antica Grecia piuttosto che di Pompei³. Usare come supporto un *intonaco* appunto "fresco" perché costituito da una *malta* di calce e sabbia ancora umida su cui andava riportato un disegno reso al vero in sagome, i cosiddetti *patroni*, ossia in *cartoni*, ovvero ancora utilizzando, come fa il Pordenone, la *grata* e impiegando come colori la *calce*, alias il "*bianco sangiovanni*", sostanza inorganica che ha la facoltà di essere insieme un bianco e un legante, mentre i pigmenti erano "tutti di terre", come scrive Vasari al cap. XIX della sua introduzione alle "Vite" dedicato alla pittura a fresco⁴.

Ciò premesso, va subito dopo aggiunto che il Pordenone è un pittore di grande abilità esecutiva, quella che le fonti contemporanee confermano dicendoci della sua proverbiale velocità nel dipingere, dato questo peraltro confermato da quanto si osserva nella materia degli affreschi della cupola, e ancor più nel sottostante fregio, realizzati completamente a fresco, compresi gli azzurri per i quali il pittore friulano usa lo *smalto* come pigmento, una novità tecnica in quel momento. Né mancando di dire che le finiture a secco, comuni nel medioevo, a Piacenza sono pochissime, cioè limitate a alcune correzioni dei manti, ossia all'uso dei *neri* (Figg. 2, 3)⁵. Né va inteso come un arcaismo il più che probabile uso da parte del Pordenone di sagome di "*carta lucida*", dette nei documenti medievali "*patroni*", ma anche descritte dall'Armenini nel 1586; le stesse che venivano applicate sull'intonaco fresco seguendone poi il profilo con uno strumento tagliente, oppure con un pennello intriso di colore, così da ritrovarsi con il profilo del disegno sull'intonaco. Quel che consente di poter mettere in rapporto il cantiere della cupola di Santa Maria di Campagna con la lettera inviata nel 1572 da Giorgio Vasari a Cosimo I di Toscana in cui l'artista aretino descrive in dettaglio composizione e compiti della squadra di persone che gli serve per affrescare la cupola di Santa Maria del Fiore, a Firenze:⁶



Fig. 1 - Fregio sotto la cupola. Risalto architettonico tra terza e quarta vela, "La clemenza di Traiano". Sul fondo del clipeo, la doratura a foglia (casualmente sono in vista qui e là i confini tra foglia e foglia segnati dal bruno della missione applicata sul fondo) e i punti di massima luce delle figure realizzati con oro a conchiglia.

* Grazie a Domenico Ferrari Cesena, Carlo Emanuele Manfredi e Corrado Sforza Fogliani. E grazie a Cecilia Arata per il solito e prezioso lavoro che ha compiuto anche in questo testo.

Avverto che tutti termini tecnici scritti in corsivo nel testo sono tali perché hanno un corrispettivo nel "Glossario dei termini tecnici" qui pubblicato in calce. Infine chiarisco che il restauro è stato da me eseguito quando facevo parte del gruppo romano di restauratori "Conservazione dei beni culturali" (CBC). Sulla cupola c'erano con me Takao Ono, Simone Colalucci, Alessandra De Vita, Barbara Ramasco, Giuseppina Suardi, Lucia Bravi, Margherita Frera; Direttore dei lavori, dott.sa Paola Ceschi Lavagetto, Soprintendenza di Parma e Piacenza.



Fig. 2 - Vela quarta, part. del busto della Sibilla Cimmerica con il braccio destro alzato a indicare il Dio Padre nel sommo della volta. In evidenza, i ritocchi a secco che correggono la dimensione della manica e della testa, divenuti entrambi nerastrì, così avverando quanto dice Giorgio Vasari: "vengono i colori apannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spazio di tempo diventano neri".



Fig. 3 - Vela quarta. Nella vela appena vista della Sibilla Cimmerica, anche profilo della testa del Profeta che la affianca è stato corretto a secco con un colore divenuto nerastro.



Fig. 4 - Vela seconda, part. del viso della Sibilla. In evidenza il modo d'esecuzione degli incarnati per sovrapposizioni di più velature sottili dei colori d'incarnazione nei loro gradi dal più chiaro al più scuro sul sottostante disegno esecutivo in chiaroscuro.

Vorrà manovali et muratori per gli arricciati et intonacati, et per mutare palchi a ogni ora | Vole un maestro d'importanza, pittore pratico, che stia sempre sull'opera, massime quando io starò a terra a far cartoni o a far altre cose, e che guidi tutti gli altri | Vorrà tre maestri pratici a lavorare a fresco, che inponghino e molte cose finischino | Vorrà tre altri maestri pittori per far panni, arie, paesi et modelli di cera et di terra | Vorrà dua maestri pittori per far ornamenti, canpi, nuvoli et calcare i cartoni et l'altre cose | Vorrà dua che tuti macinano colori.

Cinque cose da osservare in questa lettera di Vasari:

1. il fondamentale ruolo del disegno nel cantiere, tanto che Vasari lascia a dipingere nella cupola i suoi aiuti, affidando il ruolo "capomaestro supplente" a un artefice diverso da lui, pur se "pittore pratico";
 - e qui si può aggiungere, circa la centralità del disegno nella produzione artistica, che Lorenzo Ghiberti scrive nei suoi "Commentarii" (ca 1450) che uno dei suoi lavori era fare disegni per conto terzi: "Ancora a molti pictori e scultori e statuarii ò fatto [io Ghiberti] grandissimi honori ne' loro lavorii, fatto moltissimi provvedimenti [cioè modelli?] di cera e di creta et a' pittori disegnato moltissime cose. Etiandio chi avesse avuto a fare figure grandi, fuori de la naturale forma, dato le regole a condurle con perfetta misura [...]. Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra che non sieno state disegnate et ordinate di mia mano"⁸. Così da doversi chiedere quanti possano essere stati nei secoli i maestri che hanno prodotto disegni e modelli al di fuori della propria attività, ossia all'interno di cantieri condotti da più capomaestri, rilanciando così gli avvertimenti dati mezzo secolo fa da Max J. Friedländer nel suo *Von Kunst und Kennerschaft* sulla labilità della nozione di "autografia di mano" nella produzione artistica, nozione che andrebbe più correttamente spostata su quella di "autografia di cantiere", ossia "di bottega";
 - e si può anche aggiungere che nel contratto con Correggio per la decorazione della cupola del Duomo di Parma è documentata la richiesta del pittore di avere "camerone o cappella, per preparare disegni, modelli, studi, cartoni"⁹.
2. il ruolo di "secondo progettista" esercitato dai tre maestri "pratici" cui è deputato il compito di "imporre", cioè di realizzare sull'intonaco l'abbozzo di quanto doveva essere dipinto a fresco: e non mi stupirei che questi abbozzi fossero la trasposizione sul muro dei disegni di modello, cioè i *cartoni* perfettamente chiaroscurati che man mano Vasari preparava ai piedi della cupola. È infatti su di un qualcosa in qualche modo ancora allo stato di progetto, appunto un abbozzo, che i "pittori semplici" dovranno in un secondo tempo intervenire per portare a compimento l'opera, sempre tuttavia con l'ancora di salvezza delle eventuali rifiniture finali del loro lavoro eseguite, quando servissero, dai soliti tre maestri "pratici", già autori degli abbozzi;

3. l'assoluta normalità di questa prassi di lavoro. È lo stesso Vasari, infatti, a specificare che per il "maestro d'importanza, pittore pratico" si possono pagare 30 danari al mese: "che così ò dato et a Roma et qui per le Nozze [del principe Francesco con Giovanna d'Austria]";
4. la straordinaria rapidità con cui tutte le operazioni descritte da Vasari dovevano essere eseguite: nelle poche ore in cui un intonaco rimane "fresco", cioè umido. E ciò impone un assoluto coordinamento tra i vari uomini al lavoro;
5. la già citata inerzia nei secoli delle tecniche artistiche, specie quella della pittura murale, e dei loro modelli operativi. Così da poter affermare che non molto diversa da quella descritta da Vasari doveva essere l'organizzazione dei cantieri della pittura murale: dall'antica Grecia, a Pompei, Giotto, fino a Pordenone e Vasari, per fermarsi agli inizi del Cinquecento, ma potendo tranquillamente proseguire fino all'oggi, ad esempio, di Pietro Annigoni.

Dunque una organizzazione del cantiere, questa prevista da Vasari, che per tutte le ragioni dette sopra credo possa essere tranquillamente chiamata standard, quindi senz'altro simile a quella adottata dal Pordenone. Di là dall'intonaco "fresco", i colori "tutti di terre", eccetera, anche il maestro friulano, dovendo realizzare figure collocate in una cupola, che perciò si vedevano dal basso, cioè "in scorcio", sicuramente s'era dotato dei "modelli di cera et di terra" di cui parla Vasari (ma la cosa si legge in tutti i trattati dal Cinquecento in poi), cioè statuette di corpi nudi in creta o in cera da eventualmente pannelleggiare, per poi appenderle in alto, così poter disegnare delle figure, appunto, in scorcio con proporzioni credibili¹⁰; e qui va forse aggiunto che Armenini cita in diversi luoghi del suo trattato le opere del Pordenone, in particolare quelle da lui viste a Piacenza, i "terribilissimi scurzi" della cupola di Santa Maria di Campagna, e i dipinti eseguiti dal friulano per il giardino e la casa di Messer Barnaba dal Pozzo¹¹. Né meno certo è che il friulano, per mantenere una assoluta omogeneità dei colori nelle figure, avesse provveduto a far preparare a terra le tinte da usare nella cupola, visto che nella pittura a fresco nulla può essere realizzato componendo i colori direttamente all'impronta, perché, così operando, diveniva impossibile controllare i risultati finali del lavoro che si faceva. Ciò perché la pittura a fresco cambia moltissimo di valore tonale nel passaggio dall'intonaco umido ("fresco"), a quando questo, dopo alcuni giorni, sia divenuto "secco". Un problema tecnico sempre in agguato come sintetizza Vasari con un bel paradosso: "perché [nella pittura a fresco] l'occhio non vede i colori veri insino a che la calcina [l'intonaco] non è ben secca, né la mano vi può aver giudizio altro che del molle o secco; di maniera che, chi lo dicesse lavorare al buio o con occhiali di colori diversi dal vero, non credo che errasse di molto"¹². Inoltre problema ulteriormente aggravato dal fatto che quella tecnica non tollera errori. L'unico modo per correggerla è infatti scalcinare la zona d'intonaco dove si è sbagliato, poi risarcirla con una pezzatura di intonaco, che così viene a essere una nuova giornata, per infine dipingere sempre a fresco la nuova giornata. E questo perché, cercando di correggere gli errori dipingendo a secco "vengono i colori apannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spazio di tempo diventano neri", come avverte Vasari¹³.

Con due forti differenze, tuttavia, tra quei cantieri. La prima, le dimensioni delle due cupole. Oltre tremila metri quadrati per Santa Maria del Fiore, circa duecento cinquanta per Santa Maria di Campagna, così da dover pensare che se undici sono gli aiuti previsti dall'artista aretino per sé, al massimo due o tre potevano essere quelli usati dal pittore friulano. La seconda, che Vasari realizza gli affreschi facendo usare ai propri aiuti i disegni esecutivi in proporzione al vero che realizzava lui stesso in forma di "cartoni", mentre Pordenone usa la tecnica della *grata* con cui, partendo da un piccolo disegno, lo si può poi ingrandire nella dimensione che uno vuole. Una tecnica ottenuta con la *battitura dei fili*, operazione condotta direttamente sull'intonaco, e di cui restano tracce sui cieli delle vele laddove sia caduta la campitura azzurra finale a fresco dipinta con lo *smalto* (Fig. 5). E qui credo vada aggiunto che la tecnica della *grata* per quanto si riesce a vedere, non era stata usata dal Pordenone tracciando linee ortogonali in tutta la vela, ma solo dove serviva, quindi solo negli spazi delle figure, ciò per non perdere tempo in una operazione che sulla scala dell'intera vela non serviva. Ipotesi peraltro confermata dal trattato dell'Armenini che prescrive di riportare la *grata* sul cartone in grandezza dell'opera da dipingere "col numero de' quadri, che prima egli aveva fatto sopra il disegno picciolo, che vorrà imitar su quello", ma aggiungendo subito dopo il trattatista e pittore faentino¹⁴:

che niuno si voglia confidar tanto su quelle linee primiere e su i contorni di quelle posti col mezzo di questa grata, che egli lasci da parte il suo giudizio, il qual è quello che fa rimutar molti di quei segni, col ridurli e di novo riportarli ai suoi propri luoghi, per dove il bisogno si vede; conciosiacosaché, ci è manifesto per le prove che ne i disegni piccioli vi stanno

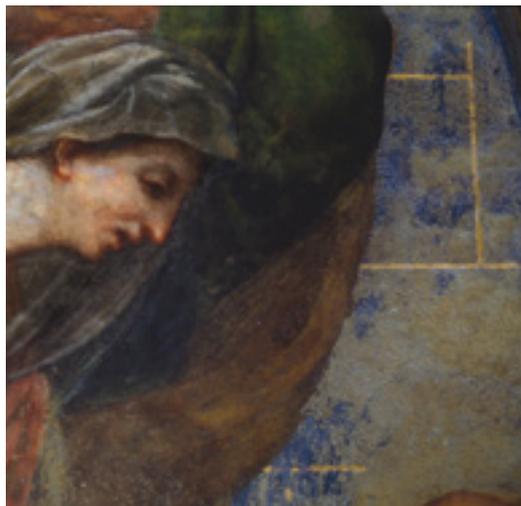


Fig. 5 - Vela prima, part. del cielo su cui si staglia la Sibilla Frigia. La caduta della pellicola pittorica del cielo ha reso possibile leggere alcune linee ortogonali della grata in terra gialla che serviva per ingrandire nella scala voluta il disegno di progetto.

ascosi i gran difetti e ne i grandi ogni minimo errore che vi sia, vien conosciuto, sì che da per tutto è di bisogno novo ricercamento, per rimutare i segni cattivi, senza guardare più a termini che gli erano mostri per la grata e riformarne di buoni; e questi sono i modi ch'io ho veduti e considerati più volte sopra a i disegni e ne i cartoni di Raffaelle, di Perino, di Giulio, di Danielle e di Tadeo Zucaro, e de gli altri che ci sono vivi, essi ancor valenti, i quali tutti affermano quel che si è detto essere verissimo.

Circa invece i modi di esecuzione degli incarnati adottati dal Pordenone, questi usa le tinte applicandole in successive velature sul disegno di abbozzo in chiaroscuro prima condotto sull'intonaco per infine rifinire il tutto con alcuni tocchi di massimi chiari e di massimi scuri, questi ultimi realizzati con una specie di "pointillisme". Così da poter pensare che in Santa Maria di Campagna il Pordenone avesse riassunto in sé ("vasarianamente parlando") quattro diversi ruoli. Essere il capomaestro che «guida tutti gli altri», poi essere l'autore dei disegni esecutivi, inoltre essere il "pittore pratico" che abbozza sull'intonaco in chiaroscuro la figura da rappresentare, infine essere chi finisce l'abbozzo portando al compimento finale l'opera. Tutto ciò affidando a uno o due al massimo «pittori semplici» il compito di realizzare le appena dette piccole statue da cui prendere i disegni in scorcio, di dipingere i partiti decorativi modulari, le campiture generali («canpi»¹⁵), i cieli («nuvoli»), le dorature e quant'altro lavoro accessorio. Ad esempio, preparare anche le tinte, prima macinando i pigmenti, poi componendoli nei modi detti sopra, cioè in proporzioni che dovevano essere tassativamente sempre uguali per la necessaria omogeneità cromatica nelle figure di cui ho detto, né dimenticando come la preparazione dei colori fosse un'arte, visto che macinandoli più o meno si ottenevano valori tonali diversi tra loro¹⁶. Colori che il Pordenone faceva comperare a Mantova, probabilmente perché in quegli anni la città dei Gonzaga era un grande cantiere di pittura, quindi ne doveva essere molto ben fornita come lui stesso aveva potuto vedere quando aveva affrescato il palazzo di Paride Ceresara, uno dei molti e finora poco studiati umanisti che gravitavano nella corte di Isabella d'Este¹⁷. Mantova, città dove certamente Pordenone aveva anche visto gli affreschi lì lasciati da Correggio nel primo decennio del Cinquecento, ad esempio quelli nella cappella funeraria di Andrea Mantegna in Sant'Andrea. Vedendo in tal modo come l'Allegri dipingeva, ivi compresi i modi di esecuzione degli incarnati che molto somigliano a quelli del friulano, in particolare quelli adottati dall'Allegri nella cupola della chiesa abbaziale di San Giovanni, a Parma, pointillisme compreso"; ciò senza poter escludere, e anzi pensando probabile, che l'evidente correngismo di Pordenone nella cupola derivi da una conoscenza diretta da parte del friulano anche di questi affreschi.

2. Le giornate

Partendo dal fregio circolare sotto la lanterna con il corteo dei puttini e escludendo la stessa lanterna con il Dio Padre, le giornate di esecuzione contate nella cupola fino alla base delle vele, cioè fatto salvo il sottostante fregio, sono 146. Affermazione che faccio sottolineando come le giornate dell'affresco siano riconoscibili osservando il loro sovrapporsi nei bordi: la prima sulla seconda, la seconda sulla terza e così via. Sovrapposizioni visibili solo tramite una attenta osservazione visiva (e talvolta tattile) con una luce radente che riveli i dislivelli tra le giunzioni degli intonaci, non essendoci all'oggi (2018) strumenti scientifici con cui sostituire quelle osservazioni (Figg. 6, 7, 8, 9). Il che significa che le 146 giornate sono quelle da me rilevate nel 1983 dei restauri, un numero che può non essere esattissimo, ma che deve comunque ritenersi molto vicino al vero.

Restando alle 146 giornate, norma comune è far coincidere il loro numero col tempo impiegato dall'artista per realizzare l'opera, quindi per affrescare la cupola sarebbero occorsi cinque mesi di lavoro. Difficile è dire se questo sia vero. Quei giorni infatti aumentano aggiungendovi, in ipotesi, un fermo causato dal freddo dei mesi invernali, ovvero causato da un mancato arrivo di materiali quali sabbia, calce, pigmenti, legnami per i ponti, eccetera. Ma ancor più aumentano considerando il tempo della progettazione in disegno dell'opera, ovviamente discusso lungamente con la committenza. Ma anche numero di giorni che viceversa può diminuire se si pensa come fosse normale che nel cantiere della pittura a fresco i ponteggi venissero organizzati per far lavorare più persone nello stesso momento, quindi dipingere insieme più giornate. Quel che io stesso ho potuto stabilire per il cantiere delle "Storie di San Francesco" nella Basilica superiore di Assisi; cantiere, è vero, di tre secoli prima, ma cronologia che non rileva rispetto alla legge non scritta per la quale, a problemi simili sempre si danno soluzioni simili: uno su tutti: onorare la costante richiesta della committenza di condurre a termine i lavori con la maggior rapidità possibile¹⁸.



Fig. 6 - Vela seconda. Part. a luce radente dei bordi della giornata che segue perfettamente il profilo del viso del giovane Profeta (giornata n. 32).



Fig. 7 - Vela seconda, part. a luce radente della piccola giornata (n. 46) con la quale si è aggiunto, a fresco e non "a secco" per evitarne l'inscurimento, l'ondulazione del nastro che lega l'acconciatura della Sibilla. Giornata aggiunta forse valutando che il fondo scuro del cielo avrebbe reso illeggibile la guancia della figura.



Fig. 8 - Vela quarta, part. del cartiglio srotolato dal Profeta: la foto a luce radente mette in evidenza la correzione con la quale il pittore ha prolungato l'angolo cartiglio (giornata n. 20).



Fig. 9 - Vela seconda, part. della mano destra del Profeta con l'indice teso verso il Dio Padre nel sommo della volta. Poco più in alto compare lo stesso disegno inciso direttamente sull'azzurro. Difficile dire se si tratta d'un cambiamento che si voleva fare e mai realizzato, ossia se il cambiamento sia stato nell'abbassare la posizione della mano (giornata n. 42).

Il cantiere della cupola

Discuto adesso il progredire del cantiere della cupola, in primis sottolineando che il Dio Padre nella soffittatura piatta della lanterna è l'unica figura a recare *incisioni dirette da cartone*. E qui può essere interessante notare che una figura molto simile, se non la stessa, si trova nella pala dell'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano (1537-1538), una delle ultime opere del pittore friulano. Ciò a conferma della generale abitudine degli artisti di ricalcare su una *carta lucida* un'opera, ovvero sue parti, e poi di riprodurle non solo all'interno di un loro dipinto o di uno stesso ciclo di affreschi (a Piacenza basta pensare ai mille putti che popolano i costoloni), ma anche in opere dipinte in luoghi e tempi tra loro lontani, ovviamente portando qualche elemento di diversità dal disegno di partenza. Ne fa fede Giovan Battista Armenini che nel suo trattato del 1586 scrive¹⁹.

Conciosiacosaché qualunque figura, per poca mutazione d'alcuni membri, si leva assai dalla sua prima forma, perciò che, col rivoltarle o con mutarli un poco la testa o alzarli un braccio, torli via un panno o giungerne in altra parte o in altro modo, o rivoltar quel disegno, ovvero ungerlo per minor fatica [cioè, oliando la carta per renderla trasparente in modo da poter copiare il disegno anche al suo contrario] o pur con l'immaginarselo che sia tondo di rilievo, pare che non sia più quello

Ciò detto, circa l'ordine delle giornate premetto un dato d'interesse generale. La loro stesura ha avuto una prima stazione che ha reso indipendente da tutto il resto della decorazione la parte sommitale della cupola. Pordenone ha infatti affrescato per prima cosa l'insieme dell'anello con i puttini sotto la lanterna e un metro o poco più della sottostante zona del cielo, ivi compresi i segmenti iniziali dei costoloni, vale a dire che ha isolato dal resto le zone della cupola più specieose da dipingere, perché collocate nella parte più alta e più stretta dell'architettura. Una soluzione presa probabilmente dal maestro friulano anche per eliminare la parte più alta e più complessa del ponteggio, così da avere più luce per dipingere e poter rendere le vele come altrettante scene a sé stanti. Vele che sono state dipinte in quattro distinte stazioni, in ognuna delle quali ogni volta ne sono state realizzate due. Un modo di procedere che è uguale per il fregio sottostante la cupola, anche questo dipinto due sezioni corrispondenti ogni volta alle due vele sopra di esso, quindi in quattro stazioni, per un totale di quindici giornate²⁰.

Ed è proprio su due di queste otto vele, quelle che raffigurano il profeta David e la Sibilla Frigia, quindi su una delle quattro sezioni in cui la cupola è stata affrescata, che in particolare mi soffermo, rimandando la discussione di tutte le giornate della cupola al "Grafico delle giornate" qui allegato e alla didascalia che reca. Due vele, che col mostrare alcune singolarità esecutive rispetto a tutte le altre suggeriscono, se non direttamente dicono, che è quello il punto d'inizio della decorazione della cupola: non ultima singolarità, essere le due sottostanti

scene del fregio le prime a essere state affrescate, come dimostrano le sovrapposizioni degli intonaci delle loro giornate di esecuzione. E nemmeno escludendo in tutto questo che le due vele del David e della Sibilla Frigia non siano l'inizio dei lavori, ma il saggio che i Rettori della chiesa chiedono al Pordenone di produrre prima di iniziare i lavori. Una ipotesi resa verosimile dal suo essere in continuità con quanto era accaduto nel 1520 per il Duomo di Cremona. L'obbligo che i Massari della Cattedrale fanno al Pordenone di poter iniziare i lavori solo dopo che abbia realizzato i cartoni ("Chartoni") sui quali ci sia, definito in dettaglio, il disegno ("schizo") di quanto vuole dipingere in controcappata e negli arconi della navata; disegni da cui, dopo che loro li avranno accettati, egli dovrà trarre un saggio al vero in pittura, esercitando così i Massari un doppio controllo sul suo lavoro: prima nel disegno al vero, poi in pittura. Ciò a riprova, lo aggiungo di passaggio, che il mito del pittore maledetto che crea da solo all'impronta le scene è narrazione popolare destituita di ogni fondamento storico e tecnico, ancor più quando ci si dovesse misurare con il problema di un cantiere, né dicendo del verticale aumento di problemi che insorgeva quando si dovesse affrontare l'ortodossia di una immagine realizzata al tempo (e quello lo era) della Riforma.

Nel caso di Piacenza, molte ragioni suggeriscono che il lavoro sia iniziato dalle due vele del David e della Sibilla Frigia. Innanzitutto il loro essere situate in asse all'altar maggiore e perciò la prima cosa della cupola che vede chi entra in chiesa. Ma è anche un dato iconografico a suggerire l'ipotesi che quelle due vele segnino l'inizio della decorazione. Premesso che il programma simbolico della cupola è ancora oggi abbastanza oscuro, un fatto è che nella tradizione cristiana fosse stato Dio a giurare al profeta David l'eternità della sua discendenza, perché da essa sarebbe nato Gesù Cristo, che la Sibilla Frigia sia stata chi, in Ancira, aveva vaticinato la morte e la resurrezione di Cristo; mentre gli ovati monocromi sui costoloni a destra e a sinistra di David, col loro raffigurare, uno, la *Creazione di Adamo*, l'altro *Noè e la colomba*, sono altrettante allusioni alla salvezza dal peccato originale e alla rinascita in Dio. Né credo possa essere un caso che i costoloni che inquadrano la vela con David siano gli unici a recare ai propri margini due fasce bianche, forse simbolicamente intese come il punto di massima luce nella cupola, essendo invece tutte le altre fasce una biancastra e l'altra grigia scura, cioè una in luce, l'altra in ombra²¹. Ma ancor meno credo un caso che le prime quattro giornate di esecuzione del fregio subito sottostante la cupola, e con loro anche i primi due medaglioni monocromi su fondo oro, siano proprio quelle sottostanti le due vele. Altro dato tecnico che distingue le due vele da tutte le altre è il maggior numero di giornate in cui sono state dipinte, molte delle quali "pentimenti", ossia "correzioni", e il loro essere state le prime a venir concluse.

Dopodiché, se davvero, come credo possa dirsi certo, le due vele del David e della Sibilla Frigia sono il punto di partenza della "grande decorazione" della cupola, cioè la lanterna e le otto vele (sottostante fregio compreso), si potrebbe tranquillamente sostenere che il Pordenone, in accordo con i Fabbri, abbia fin da subito organizzato il proprio lavoro per lasciare in vista quella zona della cupola così da dar prova ai fedeli dell'onore che si stava rendendo alla Madonna di Campagna, santuario antichissimo e molto venerato non solo in città. Onore dato, prima con la costruzione della nuova chiesa, finita di costruire dal Tramello nel 1528 e allora una delle architetture più innovative dell'Italia del nord, poi con il farne realizzare la decorazione da uno dei grandi maestri del tempo, appunto il Pordenone²². Né dovendo pensare che per gli affreschi non fosse praticabile il lasciarne in vista una parte durante i lavori perché la cupola era occupata dal ponteggio necessario per raggiungerla. Rimandando a dopo, in questo stesso scritto, un esame dei ponteggi allora usati (argomento che forse oggi può apparire privo d'importanza, ma che è stato per millenni invece decisivo), lasciare in vista una parte finita della cupola poteva essere ottenuto con facilità attuata usando un ponteggio che serviva ogni volta un quarto della cupola e che veniva innalzato, smontato e reinnalzato alla bisogna, utilizzando come base una platea posta all'altezza del luminosissimo e meraviglioso corridore con le finestre binate posto dal Tramello subito sotto la cupola, quello che sarà poi affrescato da Bernardino Gatti. Così che, lavorando per ogni stazione della decorazione solo su un quarto dell'intero spazio da affrescare, Pordenone poteva giovare della luce che entrava dalla lanterna, ma soprattutto di quella portata dalle grandi finestre del corridore, la stessa che gli consentiva di poter vedere i suoi dipinti in quelle che sarebbero state a lavori finiti, quindi per sempre, le loro condizioni di luce. Ma anche, procedendo in quel modo, egli poteva osservare dal basso quanto aveva dipinto, perciò valutare dal vero la correttezza degli «scorti» dedotti in sede di progettazione, quindi nel chiuso di una stanza, dalle statuette in cera e in creta appositamente realizzate con quella funzione di cui già ho detto supra. Né inconsueto era guardare i lavori dal basso prima di togliere i ponteggi: ad es., il de Dominici racconta che Luca Giordano, dopo aver terminato di affrescare nel 1678 la cupola di Santa Brigida, a Napoli, aveva «fatto togliere alcune tavole del ponte per osservarla et correggerla in caso di bisogno»²³.

3. Il ponteggio

Ogni decorazione d'una cupola ovviamente obbligava all'innalzamento del ponteggio necessario per raggiungerla. Ciò che poneva sempre problemi che potevano essere risolti – dagli antichi egizi fino all'avvento della civiltà delle macchine (e degli snodi e dei tubi "Innocenti") – solo usando pali di legno, cari da acquistare, complessi da trasportare e da dover tagliare ogni volta a misura. Diciamo allora che l'architettura del tiburio della chiesa di Campagna è caratterizzata dal deambulatorio con finestre binate al di sotto della cupola, luogo con mille appoggi a cui assicurare un ponte "volante", cioè lì direttamente appoggiato. Così da poter immaginare che

per raggiungere la cupola fosse stato realizzato un ponteggio simile a quello che rappresenterà due secoli dopo il leggendario "ingegnere" vaticano Nicola Zabaglia nel suo celebre repertorio di "Castelli e ponti". Un ponteggio, quello di Zabaglia, con una struttura ottagonale di grandi pali disposti ad ombrello e sospesi sul vuoto perché agganciati dentro e fuori alla muratura passando per le finestre del tiburio; ottagonale su cui stava una platea di assi che la occupava solo per metà, così da poter avere luce per lavorare²⁴. Mentre per il ponteggio necessario a raggiungere le vele partendo dalla platea, molte sono le notizie documentarie di ponteggi con le ruote o meno, in genere detti "castelli", che venivano spostati alla bisogna. Faccio quattro esempi:

- il contratto stipulato in data 23 maggio 1532 tra i fabbricieri del Duomo di Parma e il capomastro Giovanni Gallani per la costruzione dei ponteggi necessari al Correggio per dipingere la crociera, l'abside e le pareti del coro, documento in cui viene specificato: "li quali ponti siano spicati dal muro con le scale e serrati come riterrà l'arte del pictore e fatti detti ponti sia obligato el conduttore abbassare essi ponti de mano in mano e de tempo in tempo come se pingerà e sarà necessario"²⁵.
- la «Provisione» del Vasari per affrescare la cupola di Santa Maria del Fiore che nel 1572 documenta come i ponteggi venissero spostati continuamente («ogniora») sulla platea posta alla base di quella stessa cupola;
- il contratto del 20 maggio 1575 tra il pittore Antonio Campi e l'Abate del monastero di San Pietro al Po per «li Ponti fatti et far intonegar tutto quello anderà intonegato in detta opera a spese del predetto Monasterio et giornalmente secondo sarà il bisogno far et disfar li Ponti per detta opera»²⁶;
- il ponteggio con le ruote che girava su un perno fatto allestire dal Volterrano per dipingere, tra il 1680 e il 1683, la cupola della Santissima Annunziata, a Firenze; né dimenticando che quel ponteggio non è troppo dissimile da quello raffigurato nella scena "La caduta di Simon Mago" dipinta da Cimabue negli anni '80 del Duecento nella basilica superiore di Assisi, a conferma di come, prima dell'avvento della nostra civiltà, a problemi tecnici simili sempre si siano date soluzioni tecniche simili.

4. Il disegno

Con ogni certezza il Pordenone ha fatto uso per la cupola di diversi tipi di disegno di cui solo alcuni arrivati a noi nelle loro varie redazioni e che quindi si devono indicare presenti in cantiere anche in via di ipotesi:

- il disegno di progetto dell'intera decorazione, la cui esecuzione è quasi sempre citata nei contratti tra committenza e artisti;
- il disegno esecutivo in forma di *cartone*, come dimostrano le caratteristiche tracce stondate da *incisione indiretta* in vista sull'intonaco, il cui uso è leggibile solo per la figura di Dio Padre scortato da tre putti affrescato nella volta piana della lanterna della cupola: singolarità che comunque attesta la conoscenza e l'uso di questa tecnica da parte del Pordenone²⁷;
- i disegni in chiaroscuro "finiti" (Cohen) delle figure nelle vele della cupola che, nel loro comprendere un'intera vela, sono con ogni evidenza disegni finali concordati con la Committenza e infatti quasi sempre del tutto uguali al corrispondente affresco. Una identità che arriva fino a segnare i massimi scuri e i massimi chiari delle figure (Figg. 10 e 11). Disegni di cui sono rimasti solo i quattro che raffigurano le vele con volta a volta i profeti Abacuc, David, un vecchio Profeta all'oggi ignoto con la Sibilla Cimmerica e, nella volta ottagonale della lanterna, il Dio Padre²⁸;
- i disegni esecutivi di teste, busti (panneggiati o meno), braccia, gambe, etc., resi in sagome (nel medioevo dette "*patroni*"), realizzate facendo correre intorno al loro profilo uno strumento appuntito, ovvero tagliente, ossia un pennello intriso di colore, così da essere sicuri di avere disegni di parti di figure con dimensioni (quindi proporzioni), se non sempre tra loro uguali, certamente simili;
- "*patroni*" che, servendo per realizzare i contorni di figure, quelle dei profeti e delle sibille nelle vele, di misure gigantesche hanno probabilmente finito per essere usati come degli speciali "cartoni impuri", cioè un qualcosa che era un po' cartone e un po' sagoma, spiegando in tal modo l'assenza di tracce dell'uso dei cartoni veri e propri nella cupola;
- disegni esecutivi in chiaroscuro (il chiaro era l'intonaco lasciato tal quale secondo la "*pittura al risparmio*") tracciati a pennello sull'intonaco fresco dentro al profilo delle sagome riportate nel modo di cui *supra*, disegni, per quanto si può vedere nelle non molte cadute della



Fig. 10 Vela settima, part. del disegno oggi al British Museum con il profeta seduto ai piedi di Abacuc. I punti di massima luce sono ottenuti con tratti lineari e altrettanto gli scuri, mentre le ombre più profonde, come quelle al di sotto della manica, sono realizzate con un pennello. Nella spalla è anche visibile il frammento d'una linea orizzontale della grata tracciata sul "disegno finito" in vista del suo trasferimento nella dimensione della vela.



Fig. 11 - Vela settima, part. a fresco dello stesso Profeta. Nel dipinto sono riprodotti con assoluta esattezza i chiari e gli scuri del disegno di cui alla precedente illustrazione, a riprova di come quello del British sia uno dei non molti disegni esecutivi arrivati a noi che abbiano un diretto confronto nella loro realizzazione al vero in pittura.



Fig. 12 - Vela sesta, part. del Profeta Daniele. Il profilo del braccio sinistro reso casualmente visibile dalla caduta della pellicola pittorica del cielo è ciò che resta d'un disegno esecutivo non rispettato in fase di realizzazione dell'affresco. Il profilo solo lineare sembra essere stato ottenuto con una sagoma. Nella redazione finale lo stesso braccio è stato affrescato più a sinistra in una distinta giornata (n. 24).



Fig. 13 - Anello sottostante la lanterna, part. del delfino cavalcato dai putti al di sopra del costolone che divide la seconda vela dalla terza. La sua realizzazione è stata al risparmio, cioè lasciando come colore più chiaro l'intonaco.

Fig. 14 - Anello sottostante la lanterna, part. nel costolone che divide la seconda vela dalla terza con un leprotto tenuto da due putti. È anch'esso dipinto al risparmio, ma in questo caso ancora di più, cioè lasciando il tutto allo stato di disegno esecutivo.

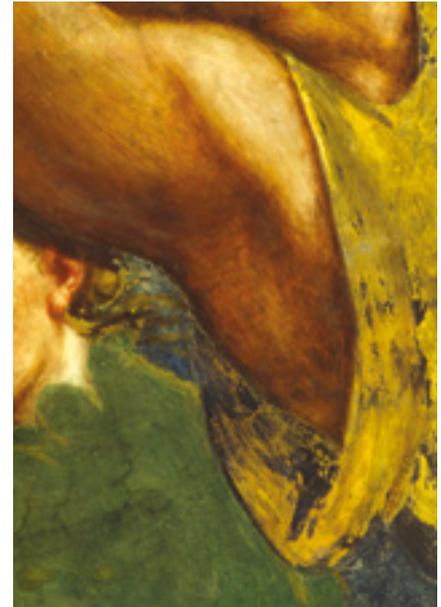


Fig. 15 - Vela quinta, part. del disegno esecutivo della tunica del Profeta Sansone, dipinto a pennello con una terra gialla e reso visibile per la caduta della pellicola pittorica.

- pittura finale a fresco, per lo più sono stati eseguiti con *terra gialla* e *terra rossa* (Figg. 12, 15);
- disegni esecutivi che divenivano parte integrante della pittura finale dipingendo *al risparmio*, modo d'esecuzione peraltro storicamente sempre utilizzato;
 - dove due esempi eclatanti dell'esecuzione del disegno in cui il fondo dell'intonaco interviene come massimo chiaro sono: il delfino nella porzione del fregio circolare al di sopra dello spicchio con David e il leprotto tenuto sulle spalle da due putti nel costolone che divide la 2a vela dalla 3a (Figg. 13 e 14)²⁹;
 - disegni con *incisioni dirette*, cioè praticate direttamente nell'intonaco con uno strumento appuntito, ossia tagliente, presenti nei panneggi, come in alcuni pentimenti e contorni delle giornate (Figg. 6, 8 e 9);
 - le non frequenti cadute dei cieli delle vele dipinti a fresco con smalto consentono di vedere tracce di un disegno a quadri – una “grata” – tracciato a pennello con linee rette tra loro ortogonali in un colore, in genere *terra gialla*, ossia *terra rossa* (Fig. 5);
 - la detta quadrettatura non compare mai sull'intera vela, va perciò indicata come un modo per definire gli spazi della vela in cui, rispetto al disegno “finito”, andavano collocati i cosiddetti (da me) “cartoni impuri”.

5. I modi d'esecuzione degli incarnati

Le figure sono dipinte con un *modo d'esecuzione degli incarnati* che, prima realizza a pennello sull'intonaco un disegno in chiaroscuro per poi sovrapporvi più velature sottili d'un colore di incarnazione che lascia trasparire il sottostante chiaroscuro, per infine rifinire il tutto con alcuni tocchi di massimi chiari e di massimi scuri realizzati con una specie di “pointillisme”. Un modo di esecuzione (fig. 4) non troppo diverso (come già detto prima), da quello usato dal Correggio, in particolare il “pointillisme” dei piccoli tocchi di colori scuri e chiari che segnano la rinuncia anche da parte del Pordenone, come già del Correggio (e di chissà quanti altri artisti di questi anni se solo si fosse mai realizzato un “Atlante delle tecniche di esecuzione”), al lascito medievale – attestato da Cennino (LVII), ma già presente anche nella pittura più antica, a partire da quella bizantina e che si protrae fino a tutto il Quattrocento – dell'uso del *verde di salvia* (spesso scambiato con il *verdaccio*) come tinta base degli incarnati. Una variazione tecnica non di piccolo momento. L'ombra non è più effetto della campitura verde del fondo lasciata in vista per trasparenza, bensì diventa un colore a sé stante, così guadagnando la pittura un grande effetto naturalistico (Figg. 4, 16, 17, 18).

6. Il Sant'Agostino e la cupola

Nella parete di sinistra d'ingresso alla chiesa il Pordenone affresca a altezza d'uomo, quindi *vis à vis* con i fedeli, la figura di Sant'Agostino. Una rappresentazione del Santo di Ippona purtroppo non ben conservata per i tanti, troppi restauri che l'affresco ha subito, ma di cui resta comunque ben leggibile la singolarissima iconografia. Il pittore



Fig. 16 - Vela quinta, part. del viso della Sibilla alle spalle Profeta Sansone. In evidenza il modo d'esecuzione degli incarnati per velature sottili dei colori d'incarnazione, dal più chiaro al più scuro, che lasciano trasparire il sottostante disegno esecutivo. Un modo di dipingere, questo, che limitava la funzione dei colori di incarnazione a rendere rosaceo quel disegno, consentendo in tal modo una più rapida e meno difficile l'esecuzione del dipinto, quel che spiega perché questo modo di procedere fosse usato anche per altre tecniche.



Fig. 17 - Vela quinta, part. del profilo del Profeta Sansone. In evidenza il solito modo d'esecuzione degli incarnati per sovrapposizione di più velature sottili dei colori d'incarnazione, dal più chiaro al più scuro, che lasciano trasparire il sottostante disegno esecutivo in chiaroscuro.



Fig. 18 - Vela quarta, part. del viso del Profeta seduto a destra. In evidenza il solito modo d'esecuzione degli incarnati per sovrapposizione di più velature sottili dei colori d'incarnazione, che lasciano trasparire il disegno esecutivo in chiaroscuro. Né si può tacere del forte correggismo di questo viso.

friulano ha infatti immaginato Agostino seduto in trono in tralce all'interno di una architettura antica con sul fondo una nicchia a mosaico veneziana, circondato da una agitata corte di putti che portano tra le mani e sulla schiena grandi volumi, due dei quali è lo stesso Santo a tenere aperti a forza, fin quasi ingobbendosi per lo sforzo, ma così consentendo a chi entrava nella chiesa di Campagna di leggere, in quello di destra, la pagina iniziale del libro X del suo "De Civitate Dei". Una raffigurazione, ripeto, del tutto singolare che forse si può spiegare ipotizzando che Agostino 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 spetina i putti. Il vento che 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 però a scompaginare le pagine del "De Civitate Dei" che Agostino tiene bloccate³⁰. Il vento malvagio della Riforma. La Riforma come nuovo paganesimo che tenta di produrre una seconda frattura col cristianesimo, ma invano perché quella frattura già è stata per sempre ricomposta e superata dal *Doctor Gratiae* di Ippona nella Chiesa di Pietro, unica e sola a poter guidare gli uomini alla città di Dio e al mondo dello spirito.

In sintesi, una speciale "sacra rappresentazione" quella ordita dal Pordenone (e dai teologi che lo consigliavano), con Sant'Agostino che, dal mondo terreno, testimonia a chi entra nella chiesa di Campagna quanto accade in cielo. Questa la ragione per cui è raffigurato, non illuminato al livello in cui si trova, ma dall'alto, dalla luce di Dio della cupola. Una iconografia in più tempi tuttavia non inedita sul piano concettuale (e teatrale). Lo stesso aveva fatto solo qualche anno prima il Correggio, a Parma, nella cupola della chiesa abbaziale di San Giovanni Evangelista: e della forte probabilità che questo affresco sia stato osservato con molta attenzione dall'artefice friulano, come già ho detto. Dovendo l'Allegri raffigurare il transito di San Giovanni in cielo, egli realizza tre *coups de théâtre* sempre in chiave di sacra rappresentazione. Due riguardano la figura di Cristo che, per chi entra nella chiesa, sembra salire tra gli Apostoli nel cielo abbagliante della luce di Dio, mentre dal coro i monaci vedono la scena vera: Cristo che scende a Patmos con gli Apostoli per prendere con sé Giovanni, il discepolo prediletto, l'ultimo rimasto sulla terra, un vecchissimo Giovanni invisibile da ogni altra parte della chiesa. Il terzo *coup de théâtre* riguarda invece il San Giovanni affrescato dal Correggio secondo la tradizionale figura del giovane biondo nella lunetta sulla porta da cui i monaci escono dal convento per andare in chiesa, ovvero vi rientrano. Giovanni illuminato come Sant'Agostino dalla luce di Dio che viene dall'alto della cupola, e che dalla lunetta antivede la propria assunzione in cielo e la scrive nel suo Vangelo con la penna che l'aquila al suo fianco si sta togliendo col becco da un'ala, l'aquila simbolo di Giovanni perché l'unica a poter guardare senza restare accecata il sole, genitore e custode della vita perché da lui, come da Cristo, provengono lo spirito, il calore e la luce³¹.

Breve glossario dei termini tecnici citati ³²**A calce** (v. *Pittura a c.*)**A fresco** (v. *Pittura a f.*)

Arriccio: È il sostantivo comunemente usato per indicare il primo strato d'intonaco, sopra il quale poi si stende quello definitivo, della *pittura a fresco*. Il termine deriva dalla necessità di lasciare scabra ("arriccata") la superficie, per consentire la miglior adesione possibile al successivo strato di intonaco – quello dell'affresco – che vi si deve sovrapporre.

A secco (v. *Pittura a s.*)

Atlante delle tecniche di esecuzione: Lo speciale "scavo" che è (anche) ogni restauro consente di fare delle opere d'arte altrettante fonti documentarie per acquisire dati materiali di prima mano inerenti le tecniche di esecuzione. Un fatto di grande importanza per gli studi di storia dell'arte tuttavia del tutto molto sottovalutato dalla maggior parte di soprintendenti, professori e restauratori. Tanto che mai l'Amministrazione di tutela ha disposto un protocollo per la raccolta di quei dati e per il successivo farli confluire in un "Atlante delle tecniche di esecuzione della produzione artistica in Italia". Una grande banca dati di cultura materiale che avrebbe potuto tenere, ad esempio, l'Istituto centrale del restauro, a partire dalla quale si potessero stabilire i diversi momenti progettuali e esecutivi delle opere e come questi fossero rifluiti nel lavoro in bottega e nel cantiere. Dal disegno in tutte le sue fasi – di progetto, preparatorio e esecutivo in forma di patroni, spolveri, cartoni, abbozzi, eccetera – ai "modi di esecuzione degli incarnati" (Cennino, LXVII), fino all'uso dei ferri da parte degli scultori nelle fasi del loro lavoro, al tipo di marmo usato, ossia alle diverse essenze del legno – si pensi all'uso deliglio nelle sculture lignee del Quattrocento tedesco studiato da uno dei grandi storici dell'arte (e della cultura) del Novecento, Michael Baxandall ("The Limewood Sculptors of Renaissance Germany", 1980) – fino alle modificazioni del modulo dei mattoni in cortina nelle architetture, oppure al differenziarsi della loro dimensione e del colore e così via documentando queste differenze (ossia identità) in aree geografiche tra loro lontane e in tempi diseguali. Dove non ordinando nelle forme accennate quei dati – ad esempio non leggendo le giornate di esecuzione degli affreschi nella loro possibile successione temporale, né rispetto alla dislocazione dei ponteggi usati dagli artisti, quel che sempre accade nelle relazioni di restauro – si rischia che le documentazioni di restauro, che pure vengono fatte, dimostrino che i pittori usavano il pennello e gli scultori lo scalpello. E anche di dover subire, inermi, la sfilza di analisi scientifiche che spesso accompagnano quelle relazioni. Analisi che quasi sempre sono "di conferma merceologica", nel senso che confermano quanto già descrive con ogni precisione la trattatistica tecnica, ad esempio, circa il

disegno o la natura di pigmenti e leganti, spesso anche descrivendo in dettaglio – la trattatistica, non le analisi – i modi della loro preparazione e del loro uso.

Azzurrite: Pigmento minerale costituito da carbonato basico di rame, $[2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2]$. Veniva preparato prima macinandolo, poi lavandolo ripetutamente in una soluzione alcalina di acqua e lisciva, cioè cenere. Nella pittura murale è di norma applicato a secco su una preparazione a fresco realizzata con un colore rosso-violaceo detto "morello", ossia grigia (Cennino LXXVI). In presenza di umidità si trasforma in malachite, cui in natura è spesso associato, e ne assume la caratteristica colorazione verde. Usato fin dall'antichità la sua produzione s'interruppe in parte per il suo alto costo che lo fece sostituire, dagli inizi del Cinquecento, col più economico "smalto"; in parte perché l'invasione turca dell'Ungheria di metà '600 ne impedì l'approvvigionamento. Era il pigmento in assoluto più costoso dopo il lapislazzuli, sia perché in origine un minerale semiprezioso, sia la necessità di doverlo importare. Si hanno molte notizie di sue contraffazioni.

Azzurro della Magna: È la denominazione data da Cennino Cennini (LX) all'*azzurrite*. La "Magna" è l'attuale Germania: nel medioevo uno dei luoghi d'approvvigionamento del minerale da cui si ricavava appunto l'*azzurrite*.

Battitura dei fili: Pratica consueta in ogni attività artistica o artigianale per ripartire regolarmente una superficie per linee rette. Nel medioevo si impregnava di rosso *sinopia* una cordicella e la si fissa a due punti convenuti della superficie, per poi tenderla e rilasciarla improvvisamente in modo che andasse a sbattere contro il supporto, imprimendovi la propria traccia lineare. Anche oggi si agisce nello stesso modo tuttavia, in genere, facendo scorrere il filo da battere su un pezzo di carbone di legna.

Bianco di calce: È il colore bianco usato nella pittura a fresco e solo in questa. Costituito da calce idrata in pasta ("grassello"), poi un poco diluita, sua qualità singolarissima è di essere insieme un pigmento e un legante.

Bianco sangiovanni: È la denominazione che in area linguistica fiorentina veniva data, almeno fino agli inizi del Quattrocento, a un bianco di calce di particolari qualità. Veniva preparato esponendo dei piccoli blocchetti di calce al sole per un periodo prolungato. Ciò consentiva di far perfettamente sbiancare la calce e, soprattutto, di farne *carbonatare* una parte minoritaria (ca. il 40%). Operazione quest'ultima molto importante, perché diminuiva il potere legante della calce. Ciò evitava alla pellicola pittorica i problemi conservativi di trazione superficiale ("ritiro") comuni a qualsiasi legante troppo concentrato: organici, come colle animali, uovo, ecc.; e inorganici, com'è appunto la calce.

Buca pontaja: È un'apertura praticata nel paramento murario per inserirvi la testa dei pali lignei che formavano la struttura orizzontale del ponteggio. Servivano per dare maggior tenuta statica al ponteggio stesso.

Calce: È un legante inorganico aereo che si ricava da rocce di due diversi tipi: calcaree e dolomitiche. Il calcare di partenza [carbonato di calcio (Ca CO₃)] viene frantumato e poi sottoposto a cottura ("calcinazione") a 800°. Durante la cottura avviene una reazione chimica di tipo endotermico, dove il carbonato di calcio, assorbendo calore, libera anidride carbonica (CO₂) e si trasforma in ossido di calcio (CaO), detto comunemente "calce viva". Dopo la cottura, la calce viva viene ridotta in polvere e poi sottoposta a "spegnimento" per immersione in fosse piene d'acqua (H₂O). L'operazione di spegnitura produce una reazione chimica fortemente esotermica (oltre i 150°), tramite la quale l'ossido di calcio si trasforma in idrossido di calcio [Ca (OH)₂] comunemente detto "calce spenta". Leggendaria, la scoperta della calce vien fatta risalire alla regina babilonese Semiramide.

Carbonatazione: È la reazione chimica per la quale una soluzione acquosa di calce idrata (calce s.v.) si trasforma in carbonato di calcio [Ca (OH)₂ + CO₂ → Ca CO₃ + H₂O]. A reazione avvenuta, il neofornato reticolo cristallino del carbonato di calcio ingloba solidamente in sé la carica con cui è stata mescolata la calce di partenza: pigmenti, per la pittura a fresco, ovvero sabbia aggiunta o meno di polvere di marmo o di cariche idrauliche naturali (s.v. *pozzolana*) per gli *intonaci*.

Carta lucida: Carta trasparente che serve per l'esecuzione di copie in disegno: copie di opere d'arte, ma anche di disegni. Il fatto che Cennino Cennini dedichi ben tre capitoli del suo trattato (XXIV - XXVI) alla fabbricazione di molti e diversi tipi di carte lucide, ne dimostra una utilizzazione molto diffusa. Per renderla trasparente si ungeva con olio di seme di lino o cera. Una c.l. artificiale (XXV) veniva creata stendendo con un pennello un sottile strato di colla animale (ottenuta dalla cottura in acqua dei tessuti connettivi di erbivori ovvero delle vesciche natatorie di alcuni pesci) su una lastra di marmo perfettamente liscia e unta con olio di oliva; una volta asciutto, lo strato di colla veniva staccato con attenzione dalla lastra in forma di foglio di c.l.

Cartone: Disegno esecutivo realizzato su una carta spessa e durevole che ampliava al vero il piccolo disegno di progetto. Il che suggerisce che nel passaggio tra piccolo disegno di progetto e cartone venissero eseguiti altri disegni che si potrebbero definire "di passaggio", ovvero "di graduale precisazione", fino a arrivare al disegno al vero e da questo alla fase realizzativa vera e propria. Sul piano tecnico, nella pittura murale, il trasporto del disegno dal cartone sull'intonaco da dipingere avveniva, prima

appoggiando sulla malta "fresca" il cartone disegnato, poi ricalcando il profilo del disegno con una punta metallica sfondata. Si produceva così sull'intonaco una traccia lineare dai bordi rotondeggianti, tipici di questa tecnica di trasporto del disegno. Da tutto quanto appena detto – il dover appoggiare il cartone su un intonaco umido e il doverlo poi ricalcare – si comprende perché "cartone" sia allusione a un disegno grande, ma anche a una carta spessa e robusta. Infine, rari sono i cartoni arrivati a noi, sia perché, in particolare per la pittura murale, le figure da dipingere erano in grande dimensione, quindi non venivano quasi mai usati interi, ma in pezzi, sia perché l'uso che se ne faceva il "rovinava", quindi rendendoli non appetibili sul piano estetico. Sottolineo infine che il cartone era usato come tale, ossia in forma di spolveri, sagome, eccetera, per qualsiasi supporto su cui servisse riportare un disegno di partenza; si legga in proposito quanto dice l'Armenini (1586, II, 6).

Disegno di progetto: È premessa fondamentale per ogni opera d'arte. Nessun lavoro in pittura, come in scultura e in architettura poteva essere realizzato senza prima progettarlo in dettaglio. Né si poteva dare inizio a un lavoro senza che prima il committente ne avesse visto e approvato quanto sarebbe stato realizzato, quindi avesse visto il disegno di progetto.

Disegno esecutivo: Spesso confuso con la sinopia, è in realtà la prima definizione, a fresco e sostanzialmente monocroma, di quanto si dovrà poi completare con i colori. Esso veniva direttamente condotto sull'intonachino della giornata e per la sua realizzazione si utilizza generalmente una terra gialla ossia rossa. Va anche notato che, nel medioevo, Cennino (cap. LXVII), non parla di un disegno preparatorio in terra gialla, ma lo descrive eseguito in tre distinte fasi con due diversi tipi di colori verdi: nella prima, l'abbozzo lineare del viso con il color verdaccio; nella seconda, la definizione delle zone di massima ombra con il verdeferro; nella terza, la ripresa ancora con il color verdaccio dei particolari del viso.

Doratura (in foglia e a conchiglia): S'intende l'applicazione dell'oro in foglia (quasi sempre in lega con piccole quantità di piombo, argento, rame) sulle aureole o motivi decorativi di abiti, edifici, ecc., prima trattati con una vernice oleo-resinosa detta "missione" che aveva la proprietà di mantenersi attaccaticcia per un certo tempo. Altra tecnica era quella della doratura "a conchiglia", realizzata miscelando (appunto in conchiglia) polvere d'oro con un legante, in genere "gomma arabica" (una resina vegetale estratta dalle acacie), per poi usarla a pennello in forma di "massimo chiaro" delle parti in risalto di una figura.

Foglia d'oro: La foglia d'oro veniva ottenuta (Teofilo, I.23) battendo con un martello di legno, a lungo e con moderazione, una piccola quantità di metallo posta tra due interfacce di pelle, dette "pelle

del battiloro". Per risparmiare danaro, al posto delle foglie d'oro in alcuni casi venivano usate lamine di stagno a cui veniva sovrapposta un film d'una vernice gialla. Per fare aderire la foglia d'oro all'intonaco s'impiegava come adesivo ("mordente") una miscela oleo-resinosa, detta "missione". Questa aveva la proprietà di mantenersi attaccaticcia per qualche minuto: cioè il tempo necessario a farvi aderire la foglia d'oro.

Giornata d'esecuzione: È la sezione di intonaco fresco su cui è possibile dipingere nel periodo di tempo (qualche ora) in cui una malta di calce e sabbia si mantiene umida ("fresca"). La sua dimensione dipende molto dal soggetto da rappresentare, mentre il perimetro tende in genere a seguire i contorni del disegno d'un particolare più o meno grande della composizione. Per meglio nascondere le giunzioni tra le varie giornate e favorire l'attacco delle nuove con le vecchie, quando s'era terminato di dipingere si tagliava a angolo ("smusso") lo spessore dell'intonaco.

Grata: Metodo di trasposizione (quasi sempre d'ingrandimento) del disegno che consiste nel tracciare linee ortogonali a distanze stabilite su un piccolo disegno di progetto su carta; e nel riportare in scala voluta le stesse linee ortogonali su muro, tela, tavola o altro supporto destinato ad essere dipinto. Vien detta anche "rete" o "quadrettatura". Si tratta di un sistema di riproduzione del disegno in dimensioni diverse e in genere maggiori usato da sempre, infatti già adottata dagli antichi egizi.

Incisione diretta: Il disegno che viene eseguito incidendo direttamente un intonaco (a volte anche la preparazione, "imprimitura", di tele e tavole) con uno strumento tagliente o una punta molto acuta. Si riconosce per il caratteristico slabbramento dei bordi del taglio, più evidente quando l'intonaco inciso non sia "fresco" ma "secco".

Incisione indiretta: Disegno che viene eseguito intepoendo il foglio di carta col disegno da riportate tra la punta che traccia le linee e il supporto su cui lasciare la traccia. Con questa tecnica si riportavano soprattutto i disegni dei cartoni sulla malta umida degli intonaci della pittura a fresco; ma anche si riportavano i normali disegni quando il supporto avesse una preparazione ("imprimitura") cedevole, come quelle a gesso e colla di tele e tavole. Si riconosce per il caratteristico arrotondamento dei bordi delle sue tracce.

Intonaco: Strato di "malta" costituita da calce e sabbia di fiume che crea una superficie di rivestimento di pareti, soffitti o volte.

Lapislazzulo: Pigmento minerale estratto dal lapislazzuli, una roccia composta da diversi minerali tra i quali il lazulite che ne determina il caratteristico colore blu. Chimicamente il lapislazzuli è un silico alluminato di sodio $[3Na_2O \times 3Al_2O_3 \times 6SiO_2 \times 2Na_2S]$. È

detto anche "azzurro oltremare" perché secondo Plinio originario della Persia (XXXVII.39). Era il pigmento in assoluto più costoso, non solo perché ottenuto macinando una pietra semipreziosa, ma anche perché avendo un indice di rifrazione molto basso per essere usato in pittura, in particolare per quella a fresco, ne occorrevano grandi quantità, inoltre era soggetto a un lungo e complicato procedimento di preparazione. Frequenti sono le notizie di sue adulterazioni, fino a quando, agli inizi dell'Ottocento, non si è trovato il modo di produrlo artificialmente col nome di blu oltremare.

Malta: È una miscela composta di un legante inorganico aggiunto di un inerte finemente suddiviso impastati tra loro con acqua. La loro proporzione è, in genere, di una parte di legante e tre di inerte, ossia, a volte due. Nelle malte tradizionali, il legante è calce o anche pozzolana, mentre l'inerte è sabbia di fiume, ma anche polvere di marmo. Il processo di carbonatazione della calce consente di fare della malta uno strato di rivestimento, com'è per gli intonaci; ovvero un legante, come accade per pietre e mattoni delle architetture.

Missione: Miscela oleo-resinosa di colore variabile, ma in genere arancio-scuro, con la proprietà di mantenersi attaccaticcia per un certo tempo. È utilizzata come adesivo per l'applicazione su supporti di vario genere (muro, tavola, cuoio, ecc.) dell'oro in foglia e di lamine in stagno. La necessità di colorare la m. deriva dal dover rinforzare la tonalità dell'oro in foglia che, per il suo minimo spessore, mantiene sempre una certa trasparenza.

Modi di esecuzione: È la parte applicativa dei colori con i quali si ottenevano i dipinti. In antico, infatti, le tinte non venivano mai composte all'impronta, ma venivano preparati a terra in piccoli vasetti invetriati, suddividendoli anche nelle loro diverse gradazioni: tinta media, primo e secondo chiaro, primo e secondo scuro. Colori che venivano stesi sempre nello stesso "ordine" e "modo", due parole, queste che sempre ricorrono nella trattatistica tecnica, tanto che così è il titolo del cap. LXVII del "Libro dell'arte" di Cennino Cennini: "Il modo e ordine a lavorare in muro, cioè in fresco, e di colorire o incarnare viso giovanile", capitolo dove il trattatista di Colle Val d'Elsa descrive tre diversi modi con cui stendere i colori per ottenere altrettanti incarnati dipingendo a fresco. Tutto questo per essere certi che i colori, ad esempio, dei visi delle figure o dei loro manti, rimanessero sempre gli stessi in opere di grande impegno e dimensione come affreschi, polittici, eccetera, esigenza, che si faceva ancora più concreta nei cantieri e nelle botteghe, dove di norma più persone lavoravano sulla stessa opera. I colori composti all'impronta sulla tavolozza si cominciano a usare con la diffusione, agli inizi del Cinquecento, nell'intera Europa della pittura a olio, tecnica che non poneva, o quasi, i problemi di cui si è appena detto.

Nero: Pigmento ottenuto carbonizzando ossa, avorio, olii naturali, legno, carte, noccioli di frutta ed altri materiali organici. A seconda del materiale di provenienza i neri si dividono in neri animali (d'avorio e d'ossa), neri fumo (di lampada e fumo), neri vegetali (di carta e di vite).

Patrino: Termine medioevale con il quale si deve intendere una sagoma in carta pecorina, ossia bambagina, resa trasparente e idrorepellente con cera o olio di lino caldo; e resa rigida, perciò più maneggevole, con *bolo armeno*, e *asa fetida*, o altri materiali analoghi. La sua funzione è quella di disegno esecutivo, ossia di mezzo di proporzionamento, ossia di regolo per le misure. Quindi si trattava di un puro strumento di lavoro, privo di qualsiasi valore artistico.

Pentimento: È un termine usato per segnalare un mutamento d'intenzione dell'artista eseguito in corso d'opera. Era pratica poco diffusa perché restava comunque sempre visibile, ma prima ancora perché le opere d'arte venivano sempre progettate in dettaglio, proprio per evitare errori durante la loro esecuzione andando così a diminuire la qualità dell'opera.

Pittura a fresco: È la tecnica usata per far aderire i pigmenti in polvere a un intonaco "fresco", cioè ancora ben umido. Quel che accade grazie al processo di carbonatazione della calce contenuta nella malta dell'intonaco, i pigmenti diluiti in sola acqua si inglobano alla matrice di carbonato di calcio dell'intonaco. La molto maggior durabilità di questa tecnica pittorica rispetto a qualsiasi altra si deve al fatto che, con la carbonatazione, i pigmenti subiscono un processo di "coesione" al supporto. Non di semplice "adesione", com'è nelle tecniche "a secco".

Pittura a secco: È la tecnica usata per far aderire i pigmenti in polvere a un qualsiasi supporto "secco" (muro, tavola, tela, pietra, cuoio, ecc.), per mezzo d'un legante. Quest'ultimi si distinguono tra organici: olio, uovo, cera, colla, ecc.; e inorganici: calce. La pittura a secco "a calce" si esegue su intonaci già da tempo essiccati, cioè non più "freschi". Prima si bagna bene l'intonaco secco con acqua, poi vi si dipinge sopra con pigmenti miscelati con calce (Teofilo, I. 15-16), sfruttando la doppia natura di quest'ultima, insieme di pigmento e di legante che funziona per "carbonatazione". Alcuni leganti organici, come le colle animali e l'uovo, sono detti comunemente detti "tempere": da qui la generale (quanto generica) denominazione di *pittura a tempera* per ogni pittura a s. Altro legante organico è l'olio (di lino, soprattutto, ma anche di noce, papavero, eccetera), universalmente adottato dagli inizi del Cinquecento, che se nei fatti azzerava la pittura su tavola a tempera all'uovo, non riesce a sostituire la pittura a fresco. Infatti, a differenza di quest'ultima che crea una coesione tra i pigmenti e l'intonaco, l'olio funziona per adesione, quindi tende

staccarsi, inoltre ha il difetto, che l'affresco non ha, di inscurirsi nel tempo.

Pozzolana (malte idrauliche): È un tufo basaltico incoerente d'origine vulcanica che si trova in natura in tinte diversissime: dal rosso-violaceo, al giallo-cenere fino al grigio. La composizione della p., (soprattutto silicati multipli d'alluminio, ferro e calcio) fa sì che quando venga impastata con calce funzioni sia da inerte che da "legante idraulico". Si forma così una "malta idraulica" molto più resistente delle tradizionali malte di sola calce e sabbia, e in grado di far presa anche sott'acqua. Molto usata in epoca antico-romana, deve la sua denominazione alle cave di Pozzuoli, presso Napoli: "pulvis puteulanus".

Pittura al risparmio: È un modo di esecuzione della pittura a fresco che riguarda soprattutto gli incarnati. Usato da sempre i vari modi, il Pordenone la usa lasciando tal quale l'intonaco, così reso in un "massimo chiaro. Ne descrive l'uso nel tardo medioevo Cennino Cennini (LXVII). I tre toni rosacei della tinta di incarnazione nel tre-quarti esterno del viso venivano stesi solo nei punti di maggior oggetto, perciò più in luce, con pennellate d'andamento regolare e tondeggianti, tese a sottolineare il rilievo delle guance, seguendo con quelle pennellate il contorno dell'orbita dell'occhio. Nelle altre zone dei visi è direttamente lasciato in vista il *verdetera* col quale s'era ombreggiata la prima tinta di preparazione in verde di *salvia*. Ciò è particolarmente evidente per il quarto interno del viso, la cui campitura è in genere interrotta solo da poche strie d'un colore rosso scuro (forse la «sinopia scura» di Cennino), ottenute con il rapido passaggio d'un pennello quasi asciutto. Questa condizione d'ombra fa sì che, per contrasto, la canna del naso venga a essere il punto di massimo rilievo dei visi. Altro dato caratteristico sono gli sbattimenti di luce, molto netti e assai precisamente tracciati con *Bianco Sangiovanni*, usato puro in pochi punti ben definiti e sempre gli stessi. Operando in questo modo le zone in luce risultano molto nettamente contrastate rispetto a quelle in ombra, aumentando così notevolmente l'evidenza plastica delle forme rappresentate. Le orecchie, ad esempio, appaiono spesso come staccate dal viso da una larga fascia di *verdetera* lasciato in evidenza.

Rete (v. Grata)

Sinopia: Pigmento soprattutto composto da ossidi di ferro e silicati è comunemente detto "ocra rossa" o "terra rossa". Tra la fine del Duecento e la fine del Quattrocento, con questo colore veniva tracciato sull'arriccio (s.v.), ossia direttamente sul muro, il disegno di progetto al vero dell'affresco (s.v.). La consuetudine pressoché universale di questa tecnica ha fatto sì che con s. s'intenda oggi direttamente il disegno preparatorio sull'arriccio. Per Cennino Cennini, esistono anche la s. "chiaro" (XX) e "scuro" (LXVII). Plinio (Nat. hist., XXXV.6) racconta che

prende il nome dall'antica città di Sinope, in Asia Minore, dove questo colore venne trovato per la prima volta.

Smalto: È un pigmento inorganico artificiale, di colore blu (vetro colorato al cobalto: SiO₂, K₂O, Al₂O₃, CoO), conosciuto in Oriente almeno dall'XI-XII secolo, ma diffusosi in tutta l'Europa del Nord e a Venezia a partire dal '500. Dagli inizi del Cinquecento si è cominciato a usarlo "a fresco" sostituendo rapidamente con quel pigmento l'*azzurrite* e del *lapislazzulo*. Quel che accade, non solo perché infinitamente meno costoso dei primi due azzurri citati, oltre a eliminare, potendolo usare direttamente a fresco, la doppia stesura di colore imposta dai soliti due azzurri: stendere prima a fresco un colore di preparazione che poteva essere rosso-violaceo ("morello"), ossia grigio, poi applicarvi sopra l'azzurro. Ma prima ancora perché l'uso a fresco consentiva di dipingere cieli simili a quelli veri e non più le lamine azzurre in finta pittura dei cieli senza tempo della pittura medioevale.

Terre gialle: Pigmenti naturali inorganici costituiti da ossidi di ferro idrati, la cui componente colorata principale è il minerale detto "limonite" [FeO₃·nH₂O]. Sono pigmenti molto stabili. Cotti a alta temperatura, si trasformano da gialli in rossi. Una o.g. di universale impiego è la "Terra di Siena naturale". Se calcinati, assumono per disidratazione un tono rosso: ad esempio, la "Terra di Siena bruciata".

Terre rosse: Pigmenti naturali inorganici costituiti da ossidi di ferro, silicati e altro. Loro caratteristica è di essere molto stabili. Spesso sono ottenuti per calcinazione di un'terra gialla: sono t.r., ad esempio, la "Terra di Pozzuoli", la "Rubrica", la "Sinopia", la "Sanguigna".

Verdaccio: È un colore composto, soprattutto usato per le ombreggiature degli incarnati. Per Cennino Cennini (LXVII) è costituito da una parte maggioritaria di *terra gialla*, un'altra di *bianco sangiovanni* e da una minima quantità di *nero* e di *cinabrese*. Il v. è spesso confuso con il *verdetera*; ma una precisa differenza tra i due colori esiste: il primo è un composto di colori; il secondo è invece un pigmento.

Verde di salvia: È un colore composto da *verdetera* e *bianco sangiovanni*, nella pittura a fresco; ovvero *biacca*, nella pittura su tavola (Cennino, LVII). Si usava come campitura generale da porre sotto gli incarnati nella pittura murale, su tavola, pergamena. Spesso viene equivocato col *verdaccio*.

Verdetera: Pigmento inorganico naturale di color verde spento, composto di due minerali: la glauconite e la celadonite. È un'argilla colorata in verde dalla presenza di silicati idrati di ferro, magnesio, alluminio e potassio. Calcinata assume una colorazione rosso-bruna ("terra verde bruciata"). Nei trattati medioevali la "terra verde" è in genere denominata *prasinus*. È detta oggi "terra verde", o "terra di Verona".

Note di chiusura

- ¹ I documenti relativi all'impresa piacentina del Pordenone sono due: il primo, una minuta di convenzione databile a dopo il 15 febbraio 1530, data quest'ultima della prima convenzione perduta stipulata con i "signori rectori passati" cui questa fa riferimento, allegata al secondo documento, l'atto dell'11 marzo 1532 con cui i "signori Rectori moderni" accordano al Pordenone quattro mesi di sospensione dei lavori perché il pittore possa lavorare Venezia dove era stato richiesto dalla Serenissima. Riproduce parzialmente questi due documenti nella trascrizione di Ferdinando Arisi (1984), correggendone la datazione da considerarsi "ab incarnatione", quindi a iniziare dal 25 marzo di ogni anno, V. Poli, *Le imprese del Pordenone a Cremona, Cortemaggiore e Piacenza, in Pordenone e la maniera padana*, a c. di V. Poli, intr. V. Sgarbi, Skira, Milano 2018, pp. 79-99: 85 sg., 96 n. 1 ("Allegati documentari"), 98 sg.
- ² J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924), ed. it. a c. di O. Kurtz, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- ³ Ho trattato in più luoghi questo argomento. Ne cito tre: B. Zanardi, *Della natura del bianco sangiovanni. Un pigmento e la lettura delle fonti* (in coll. con L. Arcangeli & L. Appolonia), «Ricerche di Storia dell'Arte» 24 (1984), pp. 63-74; Id., *Il cantiere di Giotto*, intr. di F. Zeri, nt. incon. di C. Frugoni, Skira, Milano, 1996; Id., *Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines (Plinio, Hist. Nat. XXXV56). L'uso del disegno nella pittura antica*, in Vitruvio, *disegno e architettura tra l'Antico e il Cinquecento*, Atti della II Giornata di Studi Vitruviani (Fano, Teatro della Fortuna, 7-8 ott. 2011), a c. di P. Clini, Marsilio editore, Venezia 2012, pp. 125-147.
- ⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, "Testo", a c. di R. Bettarini, "Commento secolare", a c. di P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966, I "Testo", "Della Pittura", pp. 111-170 ("Del dipingere in muro, come si fa e perché si chiama lavorare in fresco"): 128 sg.
- ⁵ Lo dice anche P. Ceschi Lavagetto, *Il restauro degli affreschi della Cupola di Santa Maria di Campagna*, in *Il Pordenone*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Pordenone, Sala Convegni della Camera di Commercio, 23-25 agosto 1984), a c. di C. Furlan, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1984, pp. 51-55: 53.
- ⁶ C. Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1857, pp. 144-146 (358, c. – Memoriale di Giorgio Vasari al granduca Cosimo I, sullo spazio e il costo delle pitture.); p. 145 s. Cristina Acidini Luchinat informa, tra l'altro, che i pittori poi effettivamente al lavoro con Vasari non furono 10, ma, "per quanto si sa dai documenti e dalle fonti, un piccolo gruppo: tra questi il fiammingo Pietro Candido, e due pittori dell'Accademia del Disegno, Stefano di Piero Pieri (...) e Cesare (...) da Vinci (...). Ottenne però, in un primo momento, di arruolare un vero 'maestro d'importanza, pittore pratico' come alter ego in cantiere: Lorenzo Sabatini": in *Traccia per la storia delle pitture murali e degli artisti*, in *La cupola di Santa Maria del Fiore. Il cantiere di restauro 1980-1995*, a c. di C. Acidini Luchinat e R. Dalla Negra, Roma, I.P.Z.S., 1995, pp. 63-122: p. 72.
- ⁷ Per il termine "providimento" usato come "progetto" o "modello" (nel caso, "disegno di") vedi, ad es., *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612, s.v. "Provvedimento: Per provvidenza" (p. 661); e s.v. "Provedenza: È provvidenza. Lat. providentia. Com. Dan. Providenza è quella, per la quale si vede alcuna cosa che dee esser innanzi ch'ella sia." (p. 662).
- ⁸ Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, 333)*, Introd. e c. L. Bartoli, Firenze, Giunti, 1998 [= *I Commentarii*], pp. 83-98 (II. "Arte Moderna"): p. 97 (ma cfr. anche l'edizione di J.v. Schlosser *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Wien, verl. v. C. Graeser, 1896 [a cura di J. Végh, Firenze, Le Lettere, 1992], (*Lorenzo Ghibertis Nachrichten Über Die Toscanischen Künstler des Trecento [um 1452]*, pp. 373-384).
- ⁹ L. Fornari Schianchi, *Parmigianino: un inedito esordio sulla [sic] cupola di Correggio*, in *Un miracol d'arte senza esempio*, stampa in occ. della visita ravvicinata agli affreschi sui ponteggi di restauro, apr.-sett. 1990, a c. di Comune di Parma & Camera di commercio I.A.A. di Parma, Tipolitografia Benedettina ed. di Parma, Parma, 1990, pp. 59-81: 64 sg. e 78 n. 2, con bibliografia dei documenti; aggiungo di passaggio che l'idea che governa questo saggio, Parmigianino (Francesco Mazzola) che passa sotto la cupola e Correggio che lo chiama su e gli dice: "Dai Francesco, dipingi anche tu una testa", è più da infantile aneddoto alla Piero Bargellini, che un qualcosa attinente documenti di cantiere e trattatistica tecnica storica, ma così è.
- ¹⁰ La realizzazione di scorci, panneggi eccetera, copiando da statuette appositamente modellate, o agghindate, era molto diffusa. Così lo stesso Vasari, parlando di Michelangelo: "Egli, prima di terra o di cera ha per questo uso fatto i modelli, e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre", *Le Vite*, I. Testo, cit., pp. 122-124 (XVII "De li scòrti delle figure al di sotto in su e di quelli in piano"): 122. Evitando la notevole bibliografia sull'argomento, mi limito poi a citare quanto di nuovo Vasari dice circa l'utilizzazione di questi modelli: "Usano ancora molti maestri, innanzi che facciano la storia nel cartone, fare un modello di terra in su un piano, con situar tonde tutte le figure per vedere gli sbattimenti, cioè l'ombre che da un lume si causano adosso alle figure (...). E di qui ritraendo il tutto della opra, hanno fatto l'ombre che percuotono adosso a l'una e l'altra figura, onde ne vengono i cartoni (...). E per questa cagione i cartoni si fanno per compartire, che l'opra venga giusta e misurata. Assai pittori sono che per l'opre a olio sfuggono ciò, ma per il lavoro in fresco non si può sfuggire ch'è non si faccia. Ma certo chi trovò tal invenzione ebbe buona fantasia atteso ch'è ne' cartoni si vede il giudizio di tutta l'opra insieme, e si acconcia e guasta finché stiano bene; il che nell'opra poi non può farsi": ivi, pp. 117-121 (XVI. "Degli schizzi, disegni, cartoni, et ordine di prospettive; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono"): 120 s.
- ¹¹ Ivi, III 6, pp. 224-227: 225.
- ¹² *Le Vite*, I. Testo, pp. 9-30 ("Proemio di tutta l'opera"): 22.
- ¹³ Ivi, "Della Pittura", p. 130.
- ¹⁴ Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* [Ravenna, 1586], a c. di M. Gorreri, intr. E. Castelnovo, Einaudi, Torino, 1988, II 6, pp. 120-124: 121 sg.;
- ¹⁵ Baldinucci, *Vocabolario Toscano* cit., ss.vv. «Campire e Campo» («Campire. Termine pittoresco; e vale, colorire i campi delle pitture»; «Campo m. Dicesi da' Pittori quello spazio, che circoscrive tutte l'estremità della cosa dipinta»).
- ¹⁶ Faccio in questo senso un esempio dal trattato di Cennino che, per il suo estremismo tecnico, bene sintetizza la questione: "macina il detto negro per spazio di mezza ora, o di una ora, o di quanto tu vuoi; ma sappi, se l' triassi un anno, tanto sarà più negro e miglior colore": pp. 23-24 (XXXVI. "Come di dimostra i colori naturali; e come de' macinare il negro"): p. 24.
- ¹⁷ F.R. De Angelis, *Ceresara, Paride, detto Tricasso*, in *DBI*, XXIII, Roma 1979, p. 720 sg.; G. Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Nino Aragno editore, Torino 2007, pp. 99-106 ("Andrea Mantegna e Paride da Ceresar. Una crittogra, Arte sua" et bara del suo Plazzo sì al luocho como alla excellentisa de uno bono maestro de la Arte sua" et ba. Una crittogafia nello studiolo d'Isabella d'Este"): 100 sg.; parla dei dipinti di Pordenone per la dimora di Ceresara, G. Rebecchini, *Private collectors in Mantua 1500-1630*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002, p. 181; vedi anche E. Villata, *Sacchis (de Corticellis, Regillo), Giovanni Antonio de', detto il Pordenone*, *DBI*, LXXXIX, Roma 2017, pp.???
- ¹⁸ B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, intr. di F. Zeri, nt. icon. Di C. Frugoni, Skira, Milano, 1996.
- ¹⁹ Armenini, *De' veri precetti*, cit., I 9, pp. 87-96: 95.
- ²⁰ Non ho messo nel numero complessivo delle giornate nella cupola anche quelle del fregio. Nel restauro del 1983 – tutti i dati delle giornate sono quelli allora raccolti – ho infatti numerato solo le parti figurate e non quelle delle cornici che ricordano il catino con il fregio sottostante.

- ²¹ "Che l'asse principale sia questo, che passa dalle vele contrapposte con le figure di David a ovest, e Daniele a est, e più in basso dalle scene con l'Assunzione e l'Annunciazione, nel tamburo, è dimostrato dal gioco del colore delle cornici: esse infatti sono tutte e due bianche attorno a questo spicchio soltanto, e invece una scura a sinistra e una chiara a destra per tutti gli altri, così da indirizzare gli sguardi in una sorta di giro da sinistra a destra", Ceschi Lavagetto, *Il restauro degli affreschi*, cit., p. 52. Si deve però osservare in entrambe le cornici che contornano la vela con Daniele è dipinta l'ombra, e da qui in poi la cornice bianca si colloca a sinistra delle vele successive.
- ²² "Finalmente dopo sei anni, circa, d'intenso lavoro, nel 1528 la fabbrica era terminata", Pe. A. Corna, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna (Piacenza)*, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, Bergamo 1908 (rist. anast. a c. della Banca di Piacenza in occasione della Salita al Pordenone, 4 marzo-10 giugno 2018, Piacenza 2018), p. 77. Secondo quanto riportato dal Padre Corna il 19 novembre 1527 (ma 19 novembre 1528 *ab incarnatione*) i fabbricieri di Santa Maria di Campagna si erano accordati con "magistro Alexio Tramello muratore a fare il fiburio de dicta Giesa de S. Maria de Campagna de tuto ponto secondo el designo per luy monstrato in libre due milia duecento de imperiali dandoli per lo dicto maestro Alexio tuto lo aparichiamiento et prometene darli al dicto magistro Alexio a Carnevale proximo libre duecento de imperiali", *ivi*.
- ²³ Bernardo De Dominici, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano Pittore Napoletano*, Per Francesco Ricciardo, In Napoli 1729, p. 24.
- ²⁴ Nella didascalia di Zabaglia: "Il ponte AD, per accomodare la volta della Sagrestia di S. Pietro, la quale è di otto lati, sembra un bel concertato soffitto, più tosto, che un ponte per risarcire la volta", *Castelli e ponti di Maestro Niccolò Zabaglia*, Nella Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini Mercanti Librai, e Stampatori A Pasquino, In Roma 1743, p. 11 ("Tavola XXVIII"). Ai tempi di Zabaglia la Sagrestia di San Pietro era ancora la struttura riadattata attorno al 1575 di Santa Maria della Febbre, una delle due rotonde paleocristiane preesistenti.
- ²⁵ C. Cecchinelli, *Il pittore e i ponteggi: nuovi documenti e nuove date per gli affreschi del Correggio nella cupola della Cattedrale di Parma (1530-1534)*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", 15, 2009 (2010), pp. 135-152
- ²⁶ Secondo il contratto succitato, Antonio Campi avrebbe dovuto dipingere in cinque anni tutta la volta della chiesa la navata centrale dall'ingresso principale fino alla fine del coro compresa la crociera del transetto e la cupola, secondo il suo disegno dato all'Abate, sottoscritto da entrambe le parti, il pittore si impegna a fare tutte le figure che vi saranno e che viene facendo, a fornire tutto il necessario per dipingere, compresi i colori che devono essere e siano "boni et fini", ad eccezione dell'azzurro ultramarino e dell'oro cui dovrà provvedere l'Abate così come l'allestimento dei ponteggi, Sacchi, *Notizie pittoriche*, cit., pp. 238-241 (Antonio Campi, "1575, 20. Maii"): p. 241 sg.
- ²⁷ "Può essere utile notare che l'unica parte del ciclo piacentino in cui appare la traccia continua dell'incisione da cartone è proprio questa, forse a indicare un procedimento tecnico simile a quello descritto da molte fonti e sottolineato dal Vasari, per superare l'evidente condizionamento dell'architettura e di uno spazio estremamente stretto, ove convogliare l'attenzione dello spettatore sulla figura centrale, perno dell'intero significato iconografico. Un tipo di illusionismo che, è stato notato, deriva dal Raffaello della Cappella Chigi: ma qui le figure, con piccolo contorno di nubi, occupano quasi totalmente l'ottagono del cupolino, che misura un diametro di circa sei metri e mezzo: e il moto che domina e organizza le azioni e i gesti è essenzialmente discendente e non ascendente, come è logico nella rappresentazione e nella prefigurazione dell'Incarnazione", Ceschi Lavagetto, *Il restauro degli affreschi*, cit., p. 51.
- ²⁸ I "disegni finiti" per Santa Maria di Campagna sono discussi e riprodotti in C. Cohen, *I disegni del Pordenone: fonti e sviluppo*, in *Il Pordenone*, Catalogo della mostra nel V centenario della nascita (Passariano, Villa Manin, Pordenone, ex convento di San Francesco, 21 luglio - 11 novembre 1984), a c. di C. Furlan, Electa, Milano 1984, pp. 176-194: 190, ill. 74, (vela con Abacuc) e p. 208 cat. nn. 4.15 (vela con la Sibilla Cimmerica), 4.19 (vela con David), 4.20 (Sant'Agostino); il "disegno finito" del Dio Padre e di quello della vela con Abacuc in C. Cohen, *Pordenone's Working Methods in Light of a Group of Copies after Lost Designs*, "Master Drawings", Vol. 34, n. 20 (Summer 1996), pp. 169-191: 170 sg.
- ²⁹ "Se gli incarnati sono particolarmente curati con velature sovrapposte più volte e una ricerca espressiva e di individuazione fisionomica molto accurata, i putti volanti tra le nubi sono resi con una immediatezza e rapidità di straordinaria efficacia, sono resi quasi con un solo colore scurito nei contorni ove l'artista insiste con il pennello, lasciando spesso nei chiari trasparire la preparazione in modo da rendere il volume, il moto, con un procedimento che potrebbe somigliare a un disegno preparatorio a cui siano state aggiunte le ombre e le luci", Ceschi Lavagetto, *Il restauro degli affreschi*, cit., p. 55.
- ³⁰ È Jacqueline Biscontin a mettere in rapporto, credo con molte ragioni, gli affreschi della cupola con il Sant'Agostino, vedendovi un collegamento diretto con il libro XI ??? e sia realizzata la visione celeste della Città di Dio "La compartecipazione dei Profeti e delle Sibille all'azione del Dio Padre avviene allora non con il moto, ma con le posizioni e i gesti: quasi tutte le figure principali indicano verso l'alto, e spesso contemporaneamente verso il basso, ove sono rivolti gli sguardi, con una sola eccezione per Abacuc, con un indubbio significato di tramite e di collegamento", *ivi*, p. 52.
- ³¹ Tutto questo dimostra l'unicità della scena, quindi l'essere stati dipinti cupola e lunetta in un unico momento, il che dice sbagliate tutte le ipotesi che lunetta e cupola, siano state affrescate in tempi tra loro lontani, ma v. B. Zanardi, *Tecniche e modi d'esecuzione degli affreschi del Correggio nella cupola di San Giovanni Evangelista a Parma*, in V. Sgarbi, *Correggio Parmigianino Anselmi nella Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma*, Skira, Milano 2008, pp. 58-79 ("La contemporaneità d'esecuzione tra cupola e lunetta d'ingresso"): 76.
- ³² Per tutte le voci di questo Breve Glossario ho soprattutto consultato: Dimos. *Corso sulla manutenzione di dipinti murali, mosaici, stucchi*, I/1-6. *Tecniche di esecuzione-Materiali costitutivi*, a. c. di G. Urbani, coord. di M. Nimmo, Roma, Ist. centrale del restauro [Centro Stampa], 1978-1980.

