

# POMPONIO AMALTEO A BASEGLIA

## Cultura figurativa e drammatizzazione scenica

ANGELO BERTANI

*L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse pervengono a leggibilità solo in un'epoca determinata.*

Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, n. 3, 1

La chiesa di Santa Croce a Baseglia è stata riedificata all'inizio del Cinquecento sulle fondamenta di un piccolo edificio di culto di origine più antica<sup>1</sup>. Il borgo apparteneva alla giurisdizione dei signori di Spilimbergo<sup>2</sup>, i quali controllavano anche la fluitazione dei legnami e i guadi sul Tagliamento situati in una vasta asta del fiume:<sup>3</sup> due di questi mettevano in comunicazione i borghi di Baseglia e di Gaio con quelli di Carpacco, Vidulis e Albazzana posti sulla riva sinistra e lambiti dalla strada d'Alemagna percorsa da mercanti e da 'romei': ad Albazzana, in posizione rilevata e in bella vista sulla riva del Tagliamento, sta ancor oggi l'antica chiesetta dedicata a San Giacomo, patrono dei pellegrini. D'altro canto l'affresco cinquecentesco raffigurante San Cristoforo, collocato all'esterno sul lato sud della chiesa di Santa Croce a Baseglia, e i mascheroni apotropaici posti sui quattro lati del vicino campanile rincuoravano proprio coloro che percorrevano, in un senso o nell'altro, la strada che fiancheg-

giava la riva destra del Tagliamento e dunque ancora oggi stanno a ricordarci che quell'edificio sacro non era certo marginale rispetto a una delle principali vie di comunicazione del territorio<sup>4</sup>: la porta d'accesso privilegiata, segnalata da due guglie (forse cinquecentesche) e caratterizzata dalle decorazioni scolpite sugli stipiti e sull'architrave, era proprio quella posta sul lato sud, prospiciente la strada dei 'romei'. Sullo stipite esterno sinistro del sobrio portale compare la parola IESUS e su quello interno, dal convergere dei bracci di croce greca inscritta in un cerchio, scaturiscono otto boccioli; dirimpetto, sullo stipite interno destro è scolpito un simbolo solare e su quello esterno il fiore della vita (con dodici petali, riferimento agli apostoli). A completare il semplice ma efficace apparato simbolico stanno poi i capitelli in cui, nel mezzo di classicheggianti foglie di acanto, si intravedono alcuni altri boccioli, rappresentati qui nelle fasi progressive del loro dischiudersi. Nel complesso l'accostamento tra la croce, il sole («sorgerà con raggi benefici il sole di giustizia»: Malachia 3, 20) e il rinnovato sbocciare della vita (a cui alludono anche i fiori stilizzati di acanto significanti la rinascita) fa evidentemente riferimento alla passione e morte di Cristo oltre che alla speranza della salvezza, il tutto

Spilimberc, XCIX Congrès, Spilimberc, ai 2 di Otubar dal 2022, par cure di Gianni Colledani e Marco Attilio Salvadori, Udine, Società Filologica Friulana, 2022. ISBN 978-88-7636-381-8

in linea con la dedizione della chiesa. Sul piano dello stile tale decorazione scultorea con echi classici risente sicuramente dell'influenza dell'opera di Giovanni Antonio Pilacorte, autore a Spilimbergo di lavori significativi non privi di rimandi colti, tuttavia potrebbe appartenere piuttosto a Donato Casella, suo allievo e genero (notizie dal 1506 al 1560), a cui si deve la scultura raffigurante la *Madonna con Bambino* conservata proprio all'interno dello stesso edificio sacro e ascrivibile alla prima metà del XVI secolo<sup>5</sup>. E allo stesso scultore dovrebbero essere assegnati, per riscontri stilistici con altre sue opere, anche i *Telamoni* in pietra (antichi orientali dagli occhi chiusi, non ancora illuminati dalla fede) su cui simbolicamente poggiano le vele del coro<sup>6</sup> popolate da sibille, profeti e padri della Chiesa.

In realtà la decorazione lapidea è in grado di offrirci, in mancanza di puntuali documenti scritti, qualche indicazione circa il periodo di costruzione della chie-

sa di Santa Croce. Alcune mensole in pietra che all'interno reggono le travi del tetto, esattamente quelle sui due lati in corrispondenza della già ricordata entrata meridionale, esibiscono alcuni contrassegni araldici. Due beccatelli portano scolpito lo stemma dei signori del luogo, gli Spilimbergo, due altri hanno scolpita una Croce, e infine altri due mostrano lo scudo araldico partito tra due stemmi: la mensola del lato sud presenta lo stemma degli Spilimbergo accostato a quello degli Altan; la mensola del lato nord riporta lo stemma degli Spilimbergo accostato a quello dei Porcia. Tali elementi ci inducono a individuare la committenza o almeno il patronato entro la cerchia dei nobili del luogo, appunto gli Spilimbergo, e più precisamente ci orientano verso Odorado di Spilimbergo, del 'ramo di Sopra' di detta famiglia, il quale con i citati stemmi rendeva omaggio sia alla moglie Orsina contessa di Porcia, sia alla madre Leonarda Altan, blasonata sposa di Alvise di Spilimbergo<sup>7</sup>. Considerando che gli affreschi del coro sono stati iniziati nel 1544, l'edificazione della nuova chiesa potrebbe essere dunque avvenuta nel decennio precedente, caratterizzato in vero da una vasta iniziativa edificatoria da parte dei due rami degli Spilimbergo<sup>8</sup> dopo le distruzioni traumatiche causate dalla rivolta del 1511<sup>9</sup>, iniziativa a cui certamente non fu estranea anche la volontà di riaffermazione di autorità e di prestigio, magari a seguito delle rassicurazioni veneziane e delle onorificenze concesse dall'imperatore Carlo V<sup>10</sup>. Indubbiamente l'opera d'arte di maggior rilievo conservata nella Chiesa di Santa Croce è però rappresentata dagli affreschi di Pomponio Amalteo (Motta di Livenza, 1505 - San Vito al Tagliamento, 1588) realizzati tra il 1544 e il 1550<sup>11</sup> e costituenti un insieme organico, rilevante sia dal punto di vista della qualità estetica, sia da quello del progetto iconografico. Già



La chiesa di Santa Croce a Baseglia (Foto Angelo Bertani).



Beccatello con scolpiti gli stemmi Spilimbergo e Altan e, a destra, con scolpiti gli stemmi Spilimbergo e Porcia, chiesa di Santa Croce, Baseglia (Foto Angelo Bertani).

lodato al suo tempo dal Vasari (il quale ricorda che fu creato nobile dal patriarca Marino Grimani per merito della sua arte)<sup>12</sup> in epoca più recente il pittore subì alterne considerazioni, anche perché sempre limitato e sminuito nel confronto con la figura di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone<sup>13</sup>, suo maestro e suocero, con il quale collaborò per un lungo periodo.

Nello specifico riguardo agli affreschi in Santa Croce ancora nel 1980, nell'occasione di una vasta rassegna dedicata all'Amalteo, Luigi Menegazzi sottolineava

che alcune scene erano macchinose e affollate, e inoltre giudicava piuttosto teatrale la tragicità che alcune raffigurazioni vorrebbero sostenere<sup>14</sup>. Studi successivi, meno condizionati da criteri estetici assolutizzanti e più attenti a dati di contesto storico e culturale, hanno finito con il rivalutare, almeno in parte il lavoro dell'artista, non più considerato un mero replicante delle formule pordenoniane<sup>15</sup>. Nello specifico Giuseppe Bergamini ha messo in luce che il grandioso ciclo di affreschi nel coro della chiesa di Santa Croce a Baseglia rappresenta

uno dei lavori in cui meglio che altrove è possibile valutare appieno limiti e grandezze del pittore: da una parte esuberante decorazione, eccessivo affollamento che impedisce all'occhio disturbato da un turbinio di personaggi, vesti, gesti, colori, di spaziare e godere liberamente le scene, un frenetico agitarsi delle figure, un gigantismo spesso vuoto; dall'altra, indubbia capacità tecnica, volti e corpi costruiti spesso con proprietà (nobilissima la figura simboleggiante la *Carità*)<sup>16</sup>, deliziosi particolari veristici che animano le scene o riempiono gli spazi dei pilastri o dei sottarchi, modelli aulici nelle grottesche e soprattutto apprezzabili virtuosismi prospettici, come nel caso della scena in cui Cristo viene inchiodato alla croce, che tanto ricorda la *Deposizione* di Cremona di Pordenone ma anche la *Grande Passione* di Dürer<sup>17</sup>.

Su un piano generale, Caterina Furlan ha inoltre evidenziato che l'Amalteo, pur rimanendo fedele a quella innovativa lezione, spesso adattò

il linguaggio del maestro, 'sintetico' e potentemente plastico, alle esigenze di una committenza nobiliare e borghese, alla quale erano oltremodo graditi la vena felicemente narrativa e il gusto aneddotico dell'artista, capace di rendere aspetti della vita quotidiana e della cultura materiale del suo tempo con la precisione e la minuzia descrittiva degne di un pittore fiammingo<sup>18</sup>.

Ora però, volendo uscire per un momento dall'ambito meramente stilistico, pure cruciale e importante, per considerare altri aspetti più legati al contesto di cultura, e magari anche propri di quel certo ambito territoriale, si potrebbe osservare che alcuni caratteri che

sul piano formale appaiono limitativi (scene giudicate macchinose e affollate, teatrale tragicità di alcune raffigurazioni, turbinio di personaggi, vesti, gesti, colori)<sup>19</sup>, sul piano delle finalità comunicative della rappresentazione (religiose e/o laiche che siano) possono rivelarsi molto eloquenti. Infatti non è pensabile che la committenza (ammesso pure che possa provenire tramite il patronato dai signori di Spilimbergo) abbia richiesto all'Amalteo unicamente un esercizio di stile, anche se comunque il pittore avrebbe dovuto confrontarsi con le vicine opere del Pordenone (a Gaio, Valeriano, Pinzano, Travesio oltre che nella stessa Spilimbergo). Pomponio Amalteo predispose dunque per la chiesa di Baseglia un organico progetto iconografico<sup>20</sup> incentrato sul tema della salvezza resa possibile dal sacrificio di Cristo sulla croce (*Annunciazione* sull'arco santo, *Profeti, Evangelisti e Padri della Chiesa* sulle vele della cuba, *Crocifissione* e *Storia della Vera Croce* sulle pareti laterali del presbiterio, *Deposizione* sulla parete di fondo, *Cristo risorto e giudice* sul catino absidale, figure della *Fede* e della *Carità* negli intradossi dell'arco santo in diretta relazione visiva con la giustizia/speranza rappresentata proprio dalla figura di Cristo). Tale insieme figurale assumeva in quegli anni un significato ulteriore rispetto alla tradizione, se considerato nella temperie antiturca<sup>21</sup>, sul piano generale nel confronto/scontro con le posizioni religiose riformate<sup>22</sup> che trovavano nel territorio friulano una naturale via di accesso, e pure in relazione con l'ambito dell'incipiente clima controriformistico<sup>23</sup>. Nondimeno la *Storia della Vera Croce* da tempo era interpretabile anche in funzione politico-religiosa specie dopo lo shock epocale della caduta di Costantinopoli nel 1453 e a seguito della costante minaccia islamica. Nell'affrontare quel tema di costante attualità Pomponio Amalteo sceglie un approccio didascalico, anzi





Il coro affrescato da Pomponio Amalteo (1544-1550), chiesa di Santa Croce, Basegia (Foto Angelo Bertani).

teatrale, da ‘sacra rappresentazione’. Ciò è evidente soprattutto nella raffigurazione della *Crocifissione*, che sembra quasi essere messa in scena su un palco<sup>24</sup>, proprio all’altezza degli occhi degli spettatori: alcuni dei figuranti addirittura fuoriescono dal limite della cornice-palco presi come sono dal fervore della recitazione, e ciò acuisce il senso di empatia; e anche con la descrizione dei dettagli, degli ‘attrezzi di scena’ (si no-

tino ad esempio quelli usati dai figuranti-carnefici)<sup>25</sup>, la pittura finisce per aggiungere il senso di una partecipazione analogica che dovrebbe coinvolgere gli spettatori. A proposito del rapporto tra rappresentazione scenica e pittura è stato giustamente osservato che ancora nel XVI secolo «la gestualità spesso codificata e generica dei personaggi si ispirava alla stereotipia plastico-drammatica della recitazione dei figuranti, la



Pomponio Amalteo, affreschi della volta a crociera, chiesa di Santa Croce, Baseglia (Foto Angelo Bertani).

rappresentazione passante di momenti successivi della medesima scena [...] ripeteva l'andamento didascalico e antinaturalistico del dramma»<sup>26</sup>. D'altra parte non bisogna dimenticare che le immagini, specie in ambiti non squisitamente intellettualistici, continuavano ad assolvere anche una funzione catechetica in linea con l'*ars praedicandi*<sup>27</sup>. Inoltre la simultaneità della visione (dilatatasi ora manieristicamente soprattutto nel-

la *Crocifissione* di Baseglia, come negli stessi anni nel magistrale e innovativo piano sequenza della *Nascita di Maria* affrescato a Prodolone) era una convenzione già assai diffusa nella pittura trecentesca e quattrocentesca, ma probabilmente, con i dovuti aggiornamenti, continuava ad avere anche in loco «più di un legame con i modi di ricezione divenuti consuetudinari con il diffondersi delle rappresentazioni sceniche»<sup>28</sup>.





Pomponio Amalteo, *Crocifissione*, chiesa di Santa Croce, Baseglia. In basso, particolari (Foto Angelo Bertani).



Pomponio Amalteo, *Deposizione*, chiesa di Santa Croce, Baseglia (Foto Angelo Bertani).

L'organicità dell'apparato figurativo realizzato nella Chiesa di Santa Croce a Baseglia (elementi scultorei realizzati da Donato Casella e affreschi di Pomponio Amalteo) lascia dedurre che sia stato impostato un progetto unitario che fosse ben leggibile, fin dal primo

approccio, sia dalla popolazione locale sia dai 'romei' che percorrevano la strada d'Alemagna e si servivano dei guadi spilimberghesi: e il rimando alla *Storia della Vera Croce* assumeva un valore molto pregnante sia per i pellegrini e sia per coloro che si dibattevano nelle





Pomponio Amalteo, *La Carità*, chiesa di Santa Croce, Baseglia (Foto Angelo Bertani).



Decorazione a rilievo su una nervatura della volta (particolare), chiesa di Santa Croce, Baseglia (Foto Angelo Bertani).

inquietudini delle nuove idee religiose<sup>29</sup>. Il pittore ha dato dunque prova della sua capacità di articolazione narrativa e di regia, adattandosi sì alle esigenze comunicative della larga schiera dei fedeli ma anche a quelle di coloro che avrebbero saputo riconoscere alcuni rimandi colti, pure di ambito stilistico e figurativo<sup>30</sup>. Nel caso degli affreschi di Baseglia, Amalteo ancora una volta ha palesato di non essere un semplice replicante del Pordenone (come si è voluto credere per molto tempo) ma di aver saputo elaborare, specie dopo la morte del maestro, un linguaggio proprio di ambito manieristico in linea con la cultura del tempo diffusa nel territorio friulano e veneto.

## Note

- <sup>1</sup> POGNICI 1872, pp. 359-361; DRIOL 1982, p. 48; inoltre DESINAN 1992, pp. 35-40, 45-61.
- <sup>2</sup> A partire dal XIV secolo la giurisdizione del luogo apparteneva al 'ramo di Sopra' degli Spilimbergo (CARRERI 1900, p. 170). Nella stessa località essi possedevano tra l'altro una loro residenza estiva arricchita da un salone decorato con scene di vita agreste e di caccia demolito a seguito del terremoto del 1976: cfr. COMINOTTO/DRIOL 2002, p. 12.
- <sup>3</sup> ZOZZOLOTTO 2011, p. 35: «esisteva infatti una assoluta influenza ed un continuo controllo dei consorti sul territorio che si estendeva sulle ville di Turrída, Bonzicco e Dignano e poi, ancora più a nord su Vidulis, Carpacco ed Albazzana [...]. Sia ad Albazzana, sia a Dignano (così come a Flagogna per i Savorgnan e, più a sud, altri siti per i Valvasone e poi ancora più vicino al mare per altri signori), esistevano piccoli porti nei quali, a seconda delle stagioni, si poteva ricevere, scaricare, stoccare e comunque esigere dazi sulle merci provenienti dalla Carnia». Si veda anche COLLEDANI 2000.
- <sup>4</sup> Tale strada sarà poi detta 'comunale' o 'consortiva': così ancora in un documento del 1755 pubblicato da ZOZZOLOTTO 2011, p. 18; e anche sulla riva sinistra del Tagliamento, nello stesso ambito territoriale, le strade che portavano al fiume e ai guadi erano denominate 'comunali'.
- <sup>5</sup> Sulla figura di Donato Casella si veda GOI 1973, pp. 77-85 e BERGAMINI 1988, pp. 44, 58.
- <sup>6</sup> Sulla scorta di elementi riferibili sia allo stile (definizione dell'immagine per ampie linee curve, per corpose pieghe delle vesti, per volumetria semplice e soda), sia per elementi legati all'identificazione della committenza o del patronato, si ribadisce qui l'attribuzione dell'intero complesso di opere scultoree di Baseglia a Donato Casella: inoltre è naturale pensare che questi, allievo e genero del Pilacorte, una volta deceduto il suocero (testamento datato 1531) avesse ereditato la fiducia dei signori di Spilimbergo e quella stessa stima che aveva permesso a Pilacorte di operare largamente in quelle terre. Per quanto riguarda in modo specifico l'attribuzione al Casella dei due *Telamoni*, può risultare significativo il confronto con la *Trinità* (1553) di Rorai Grande (per quest'ultima opera si veda JOPPI 1894, p. 124; GOI 1970, pp. 64-65, 76).
- <sup>7</sup> Lo stemma degli Altan, proprio per sottolineare l'importanza dei legami costituitisi tra le due nobili famiglie, compare in più di un edificio degli Spilimbergo: valgano gli esempi del Palazzo di Alvise, il cosiddetto 'Palazzo dipinto' in Castello, con gli affreschi di Andrea Bellunello (il quale negli stessi anni ottanta del XV secolo aveva affrescato la facciata di una delle residenze degli Altan a San Vito, oltre aver realizzato altre opere per i medesimi) e il Palazzo di Sopra dove sulla parete sud stanno in bella mostra gli stemmi Altan e Spilimbergo con il leone marciano al centro: per la storia di questa dimora si veda FURLAN/GRATTONI D'ARCANO 2001, pp. 67-101 e nota a p. 74. Sull'ipotesi del patronato della chiesa di Baseglia riferito a Odoardo di Spilimbergo cfr. BERTANI 1988. La chiesa di Gaio dedicata a San Marco riporta sull'architrave del portale scolpito dal Pilacorte la data 1490 e l'indicazione del patronato di Alvise di Spilimbergo, padre di Odoardo. All'interno affreschi appartenenti alla prima attività del Pordenone (1506-1508 circa).
- <sup>8</sup> Furlan e Grattoni d'Arcano mettono in evidenza l'intraprendenza edilizia di Paolo di Odorico di Spilimbergo e dei nipoti, figli del fratello Alvise e di Leonarda Altan, riguardo all'ampliamento del Palazzo di Sopra (FURLAN /GRATTONI D'ARCANO 2001, p. 71 e nota 22 a p. 74; documento a p. 99) e ipotizzano anche il ruolo di Odoardo di Alvise oppure dei suoi figli per quanto riguarda la commissione della decorazione esterna ad affresco dell'edificio, presumibilmente realizzata, secondo gli autori, intorno agli anni cinquanta (*Ivi*, p. 89): in realtà una datazione così tarda non si accorderebbe appieno con la presenza dello stemma Altan, che sarebbe un omaggio fuori tempo massimo; gli affreschi esterni potrebbero essere stati realizzati negli anni '30, al tempo della venuta di Carlo V o dell'Accademia Parteniana: Baldana/Partenio non li ha ricordati perché il suo scritto aveva altre finalità. Per la datazione della fabbrica del Palazzo di Sopra si veda anche il documento pubblicato da ZOZZOLOTTO 2011, p. 13 in cui a sua volta Ercole di Spilimbergo afferma che fu suo padre Francesco a iniziare la costruzione dell'edificio. Per la complessa vicenda si vedano le congetture di Furlan e Grattoni d'Arcano secondo le quali il palazzo era considerato di proprietà dei Consorti, sia del 'ramo di Sopra' che del 'ramo di Sotto' (FURLAN C./GRATTONI D'ARCANO 2001, p. 71 e nota 19). A causa di contese ereditarie tra parenti nel 1547 Odoardo e il figlio Giuseppe rischiarono di essere uccisi (CARRERI 1899-1900, pp. 48, 75-79).

- <sup>9</sup> Per un inquadramento generale riguardante le rivolte popolari contro i signori di Spilimbergo si veda BIANCO 1995, in particolare le pp. 25-26, 36, 45, 75, 85. Sulla rivolta del 1511 considerata in loco da un testimone diretto, sia pure di parte: JOPPI 1884, pp. 11-12, 22-23. Per una sintesi riguardante le agitazioni popolari e i contrasti con i signori di Spilimbergo che si protraggono nel tempo si può inoltre far riferimento ZOZZOLOTTO 2011, pp. 209-227.
- <sup>10</sup> Nel 1532 Carlo V soggiornò a Spilimbergo con il suo seguito e alloggiò in casa di Odoardo dei nobili del luogo (dunque in Palazzo di Sopra, già ampliato, come si è visto, da Paolo di Odorico e appunto dai nipoti, o nel Palazzo di Alvise di Odorico, ovvero 'Palazzo dipinto?'). Nella stessa occasione l'imperatore nominò cavaliere aurati «tre putti» dei nobili Consorti: cfr. JOPPI 1884, pp. 28-29.
- <sup>11</sup> Per una silloge dei riferimenti ai documenti riguardanti la realizzazione degli affreschi e i travagliati pagamenti che si protraggono fino agli anni '70 vi veda GOI 2006, pp. 256, 259, 261, 266-269. Per quanto riguarda i restauri degli stessi affreschi si può fare riferimento a CASADIO 2006, pp. 83-85.
- <sup>12</sup> VASARI 1568, p. 189.
- <sup>13</sup> Ad esempio Luigi Menegazzi, nell'occasione della mostra del 1980 a Pordenone, conclude che «passate in rassegna le opere certe di Pomponio e compiuta una ricognizione di quelle esistenti allora nel territorio, ben circoscritto alla regione friulana, a parte il modesto sconfinamento lungo la direttrice Belluno-Ceneda-Treviso, dove il pittore ha operato, [... si deve] escludere un determinante e rilevabile apporto della pittura veneta, non solo, ma anche quello di qualsiasi altra scuola italiana che non sia stata mediata attraverso l'opera del Pordenone» (MENEGAZZI 1980, p. 19).
- <sup>14</sup> *Ivi*, pp. 27-28.
- <sup>15</sup> Caterina Furlan ha delineato la figura del pittore e la fortuna critica nell'ampio e articolato saggio introduttivo nel catalogo della mostra sanvitese dedicata a Pomponio Amalteo (FURLAN/CASADIO 2006, pp. 13-67). Nello stesso scritto Furlan ha messo opportunamente in luce anche alcuni apporti della pittura veneta e romana nell'opera dell'Amalteo. Per quanto riguarda taluni altri modelli di riferimento in ambito veneto e italiano si può anche fare riferimento a una mia segnalazione (BERTANI 1986). Degno di nota è comunque un altro aspetto innovativo (per la sua arte) messo in campo dall'Amalteo a Baseglia: le nervature della volta sono caratterizzate da motivi fitomorfi e a candelabra creati a rilievo con la stessa malta dell'arriccio, ma quasi fossero

realizzati a stucco e questo elemento potrebbe essere messo in relazione con il ritorno in Friuli di Giovanni da Udine (1534) dopo il soggiorno romano e la collaborazione con Raffaello: l'artista si vantava di aver riscoperto la formula degli antichi e l'aveva poi applicata anche alle decorazioni a stucco per il palazzo dei Grimani a Venezia (1537-1539); l'Amalteo da parte sua aveva una certa consuetudine con quella colta, potente famiglia e applicava in Friuli, nei propri limiti, alcuni modelli alti dell'*hurbanitas* nella traduzione della *rusticitas*, e con risorse economiche in linea con la committenza.

- <sup>16</sup> Così Paolo Pino nel *Dialogo di Pittura* edito a Venezia nel 1548 a proposito della rappresentazione della bellezza muliebri, poi declinata dall'Amalteo in modo rusticano e non intellettualistico: «Par à me, che un corpo femminile a esser perfettamente bello, non bisogna, che la natura sia nel produrlo impedita, et che la materia sia ben disposta di qualità, e qualità che sia generata in buona congiunzione delle sette stelle, et sotto benigno influsso di quelle feconde cause, d'equal complessione in propria portione, che gli umori superficiali siano temperati di modo che da loro si causi una carne delicata, senza macola, lucida e candida, che l'età non aggiugnia alli trentacinque anni, ma più partecipi all'acerbo, che al maturo, non debilitata dal coito, non pasuta, non arida, che le membra corrispondano insieme, coi capelli lunghi, sottili, e aurei, le guancie uguali, la bocca retta, le labbra di puro sangue, e piccole, i denti candidi, e uguali, le orecchie nel suo termine, il qual è dalla punta del naso infin alla coda dell'occhio, e sian basse, la gola rotonda, e liscia, il petto ampio, et morbido, le poppe sode, e divise, le braccia ispedite, le mani delicate con le dita distese, alquanto diminuite ne gli estremi con ugnie più lunghe, che larghe, il corpo poco rilevato et sodo, le coscie affusolate et marmoree» (PINO 1548, pp. 7-8). Sempre a proposito della figura della carità a Baseglia, come pure ad esempio a proposito di quelle di David e di San Paolo nella chiesa di Santa Maria dei Battuti a San Vito, si potrebbe notare che un Amalteo non proprio sprovveduto sembra partecipare con queste sue opere al dibattito sul primato della pittura o della scultura, accendosi proprio in quel torno d'anni anche in ambito veneziano, realizzando delle vivide sculture dipinte poggianti su mensole o inserite in nicchie realizzate ad affresco (sul dibattito in questione si può fare riferimento a BAROCCHI 1978, e in particolare alla parte dedicata al *Dialogo di Pittura* del Pino, pp. 548-553).



- <sup>17</sup> BERGAMINI 2005, p. 47.
- <sup>18</sup> FURLAN 2005, p. 93.
- <sup>19</sup> Il Menegazzi, nella sua analisi eminentemente stilistica, evidenziava come un carattere assolutamente limitativo il fatto che negli affreschi di Baseglia i personaggi risultassero comunque «semplici statuine di una sacra rappresentazione» (MENEGAZZI 1980, p. 28).
- <sup>20</sup> Il pittore aveva già dato prova di poter intraprendere progetti iconografici di un certo impegno, anche dottrinale (magari facendo propri opportuni suggerimenti), ad esempio nel ciclo di affreschi per la chiesa di Santa Maria dei Battuti a San Vito al Tagliamento (BERTANI 1991 e 2010).
- <sup>21</sup> Per quanto riguarda il nostro territorio era ancora ben presente il ricordo della sanguinosa scorreria del 1499. Più in generale l'espansione turca rappresentava da tempo un problema per Venezia e anche l'imperatore Carlo V si stava impegnando a contrastare l'avanzata islamica nell'ambito mediterraneo e balcanico (cfr. anche JOPPI 1884, p. 27). Ancora alla fine del XVI secolo la minaccia era sentita come presente e gli uomini di Spilimbergo furono divisi in Quartieroni per l'eventuale difesa (CARRERI 1900, p. 149).
- <sup>22</sup> Sono ben note le simpatie di Adriano di Spilimbergo (1511-1541) per le posizioni degli ambienti riformati (la questione delle ricadute nell'ambito dell'arte è stata affrontata da DEL COL 1984). Del resto lo stesso patriarca d'Aquileia, Marino Grimani, forte di un breve di papa Paolo III, nel 1539 venne a Spilimbergo prudentemente accolto da un epigramma latino di Bernardino Partenio (coinvolto nell' 'eretica' Accademia Parteniana) intitolato *A Marino Grimani cardinale nel suo giungere a Spilimbergo al tempo dell'uccellazione per togliere l'eresia di alcuni* (cfr. PASCHINI 1951, pp. 12, 23, 99-102). Per un probabile confrontarsi dell'Amalteo con le nuove idee religiose per il tramite del medesimo patriarca Marino Grimani cfr. BERTANI 2010.
- <sup>23</sup> Tranne che per qualche tentazione, magari indotta (si vedano alcuni dati iconografici 'riformati' del ciclo dei Battuti a San Vito), si può essere per gran parte d'accordo con Paolo Goi quando afferma: «*Homo religiosus* sì l'Amalteo, ma dell'*establishment*, che in un momento di inquietudini e di lacerazioni dice parole chiare in modo chiaro e rassicurante» (GOI 2005, p. 123). Nel 1546 il Concilio di Trento con un decreto ribadiva l'autenticità della *vetus et vulgata editio* del testo biblico.
- <sup>24</sup> Indubbiamente l'Amalteo aveva preso lezioni di scenotecnica e di regia dal Pordenone. Tuttavia non si dovrebbe

trascurare un altro elemento comprimario che rendeva più accettabili in loco certe soluzioni: Roberto di Spilimbergo nella sua *Cronaca* riferisce che nel 1530 «fu recitata una bellissima commedia sotto la loggia, tradotta de Plauto per Adrian mio fratello. Concorse tutta la Patria e mai in questa fu visto il più bel apparato il qual era di tavole coperte di carta dipinta e casamenta» (JOPPI 1884, pp. 18-19). Nello stesso anno Troilo di Spilimbergo in una commedia *personam geruit Serenissimi imperatoris* (documento reso noto da GOI 1989, p. 33 nota 23). Inoltre tra i libri in possesso della chiesa di Santa Maria, sempre in Spilimbergo, nell'inventario redatto nel 1554 figurava anche un volume di Jacopo da Varagine, probabilmente la celebre *Legenda aurea sanctorum*, e uno di Terenzio, il celebre commediografo latino, opera che non compariva nel precedente elenco redatto nel 1501 (PERESSINI 2011/2012, pp. 782-783, 794, 802). Va anche ricordato che tra i libri della biblioteca del promotore dell'Accademia Parteniana vi erano alcuni volumi di commedie (SCALON 1988, pp. 100-102).

- <sup>25</sup> Se confrontiamo il disegno preparatorio di Cristo inchiodato alla Croce conservato nella Biblioteca Reale di Torino (COHEN 1975, p. 12, fig. 1) con l'affresco di Baseglia notiamo che l'artista ha sostituito una figura sulla destra e ha fatto entrare in scena un figurante decisamente più espressivo e dinamico. In ogni caso due degli 'attori', il primo a sinistra e l'ultimo a destra (un autoritratto combattivo dell'artista salito sulla scena?), volgono lo sguardo verso il pubblico, verso i riguardanti, palesando così la natura illusionista della rappresentazione scenica e inducendo una sorta di straniamento riflessivo.
- <sup>26</sup> ZORZI 1979, p. 426.
- <sup>27</sup> «Docere, delectare, flectere»: questi dovevano essere i compiti della retorica omiletica, anche fuori da Firenze: cfr. VENTRONE 2003, p. 18.
- <sup>28</sup> ZORZI 1979, p. 428.
- <sup>29</sup> Ad esempio è noto che Martin Lutero spesso si riferì alla *Theologia Crucis* per ribadire il principio della salvezza per merito della fede e non delle opere.
- <sup>30</sup> Se è vero che a Baseglia alcune figure (almeno una sibilla e un profeta, nelle vele della volta) paiono ancora derivazioni dagli affreschi del Pordenone per la cupola di Santa Maria di Campagna a Piacenza, è pure probabile l'influenza della celebre *Deposizione* di Raffaello (Pala Baglioni, 1507) nella figura del Cristo e fin anche in un brano di paesaggio sullo sfondo, con tanto di scala ancora appoggiata alla croce.

## Bibliografia

- BAROCCHI, P. (a cura di), *Scritti d'Arte del Cinquecento, Pittura e scultura*, vol. 3, Torino 1978.
- BERGAMINI, G., *La scultura nel Friuli Venezia Giulia: il Quattrocento e il Cinquecento*, Pordenone 1988.
- BERGAMINI, G., *Pomponio Amalteo: profilo di un artista*, in D'ARCANO GRATTONI, M. (a cura di), *Gentilhomeni, artigiani et merchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, Milano 2005, pp. 35-49.
- BERTANI, A., *Sulle forme e i modelli dell'Amalteo a San Vito*, «Quaderni della Face» 68 (1986), pp. 41-46.
- BERTANI, A., *Un viaggetto artistico tra Baseglia e Gaio di Spilimbergo*, «Quaderni della Face» 73 (1988), pp. 1-12.
- BERTANI, A., *Gli affreschi di Pomponio Amalteo nella chiesa di S. Maria dei Battuti di San Vito al Tagliamento, 1535-1545*, «Il Noncello» 62 (1991), pp. 7-26.
- BERTANI, A., *L'Amalteo, il patriarca e san Paolo. Riflessi del potere e della Grazia nella provincia friulana*, in BEGOTTI, P.C./SCLIPPA, P.G. (a cura di), *San Vit*, Numar unic pal 87<sup>n</sup> Congrès de Societât Filologjiche Furlane (3 Otubar 2010), Udine 2010, pp. 249-268.
- BIANCO, F., 1511. *La "crudel zobia grassa". Rivolte contadine e faide nobiliari in Friuli tra '400 e '500*, Pordenone 1995.
- CARRERI, F.C., *Spilimbergica. Illustrazione dei signori e dei domini della casa di Spilimbergo*, Udine 1900.
- CARRERI, F.C., *L'anima del castello di Spilimbergo*, «Atti dell'Accademia di Udine» (1899-1900), s. 3, vol. 7, pp. 27-86.
- CASADIO, P., *La pittura murale di Pomponio Amalteo. Considerazioni su alcuni cicli ad affresco a conclusione delle ultime campagne di restauro*, in FURLAN, C./CASADIO, P. (a cura di), *Pomponio Amalteo. Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Milano 2006, pp. 69-91.
- COHEN, C.E., *I disegni di Pomponio Amalteo*, Pordenone 1975.
- COLLEDANI, G., *Le antiche vie dei pellegrini tra Tagliamento e Meduna*, in GRI, G.P. (a cura di), *L'incerto confine: vivi e morti, incontri, luoghi e percorsi di religiosità nella montagna friulana* (Quaderni dell'Associazione della Carnia amici dei musei e dell'arte, 7), s.l. 2000, pp. 45-50.
- COMINOTTO, A./DRIOL, M. (a cura di), *Gaio e Baseglia. Testimonianze artistiche*, Sequals 2002.
- DEL COL, A., *Fermenti di novità religiose in alcuni cicli pittorici del Pordenone e dell'Amalteo*, in DEL COL, A. (a cura di), *Società e cultura nel Friuli occidentale. Studi*, Pordenone 1984, pp. 229-254.
- DESINAN, C.C., *Nomi di luogo tra Gaio e Baseglia*, in *Leggere un ambiente. Gaio e Baseglia*, Sequals 1992, pp. 35-63.
- DRIOL, M., *Viaggio tra frazioni e borghi. Baseglia*, «Il Barbaican» 19 (1982), n. 2, pp. 46-69.
- FURLAN, C., *Vita quotidiana e cultura materiale nell'opera dell'Amalteo*, in D'ARCANO GRATTONI, M. (a cura di), *Gentilhomeni, artigiani et merchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, Milano 2005, pp. 83-93.
- FURLAN, C./CASADIO, P. (a cura di), *Pomponio Amalteo. Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Milano 2006.
- FURLAN, C./GRATTONI D'ARCANO, M., *"Ad ampliandum et magnificandum domum": il Palazzo degli Spilimbergo di Sopra in Valbruna e le sue vicende costruttive*, in FURLAN, C. (a cura di), *Bernardino Partenio e l'Accademia di Spilimbergo, 1538-1543*, vol. 2, *Gli statuti, il palazzo*, Venezia 2001, pp. 67-101.
- GOI, P., *Nuove ricerche sui lapicidi nel Friuli Occidentale*, «Il Noncello», 30 (1970), pp. 63-82.
- GOI, P., *Lapicidi del Rinascimento nel Friuli Occidentale*, San Vito al Tagliamento 1973.
- GOI, P., *La storia e i documenti*, in FURLAN, C. (a cura di), *I codici miniati del Duomo di Spilimbergo, 1484-1507*, Milano 1989, pp. 25-37.
- GOI, P., *"Pius Pomponius". Nota sulla religiosità dell'Amalteo*, in D'ARCANO GRATTONI, M. (a cura di), *Gentilhomeni, artigiani et merchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli Occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, Milano 2005, pp. 115-123.
- GOI, P., *Documenti*, in FURLAN, C./CASADIO, P. (a cura di), *Pomponio Amalteo. Pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della Mostra di San Vito al Tagliamento, Milano 2006, pp.
- JOPPI, V. (a cura di), *Cronaca de' suoi tempi dal 1499 al 1540 di Roberto de' Signori di Spilimbergo (Auspaticissime nozze Serravallo - De Concina)*, Udine 1884.
- JOPPI, V., *Contributo IV ed ultimo alla storia dell'arte in Friuli*, Venezia 1894.
- MENEGAZZI, L., *Pomponio Amalteo pittore friulano*, in MENE-  
GAZZI, L. (a cura di) *Amalteo*, Pordenone 1980, pp. 13-37.
- PASCHINI, P., *Eresia e Riforma cattolica al confine orientale d'Italia*, Roma 1951.

- PERESSINI, R., *Hic in bibliotheca ecclesiae. La libreria del clero spilimberghese tra XV e XVI secolo*, «Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone» (2011/2012), n. 13-14, pp. 769-805.
- PINO, P., *Dialogo di Pittura*, Venezia 1548.
- POGNICI, L., *Guida di Spilimbergo e il suo distretto*, Pordenone 1872.
- SCALON, C., *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo [1542]*, Spilimbergo 1988.
- VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.
- VENTRONE, P., *La sacra rappresentazione fiorentina ovvero la sacra rappresentazione in forma di teatro*, in AUZZAS, G./BAFFETTI, G./DELCORNO, C. (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001, Firenze 2003, pp. 255-280.
- ZORZI, L., *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in PREVITALI, G. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte 1, *Materiali e problemi*, vol. 1, *Questione e metodi*, Torino 1979., pp. 421-463
- ZOZZOLOTTO, S., *1511 e dintorni: Spilimbergo brucia*, Pasion di Prato 2011.