
La Madonna del Carmine

Nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Concordia-Pordenone si trova una significativa rappresentazione della Madonna del Carmine, proveniente dalla chiesa Sant'Antonio Abate di Tramonti di Mezzo. Il dipinto è arrivato nel Laboratorio di restauro del Museo Civico di Pordenone nel 1976, dove è stato oggetto di un intervento da parte di Giancarlo Magri, che ha riportato alla luce la stesura originale. Durante la rimozione della vecchia tela di rifodero, sul retro del dipinto si è vista la seguente scritta: ADI SETE 1713/IO. S. DIME CAIOGIR/LASSO NELA NOS/CHI SA DECONVERTITE/QUESTI QUADRI E NON-SI/MAI VENDU. Questo ha permesso non solo di datare l'opera a prima del 1713, ma anche di sapere che il committente l'aveva donata alla chiesa del Monastero delle convertite di Venezia, che ospitava le prostitute decise a cambiare vita.

Com'è noto il culto della Madonna del Carmine trae origine dall'episodio accaduto in Palestina, sul monte Carmelo, al profeta Elia, nel periodo di siccità che devastava Israele, quando egli vide posarsi sulla cima una piccola nube che avrebbe portato la pioggia, profezia dell'apertura del cielo, cioè dell'incarnazione di Gesù nel seno purissimo di Maria. Questo culto si diffuse tra medioevo ed età moderna, con la nascita di confraternite in quasi ogni paese. Nel caso specifico è probabile che il dipinto sia stato commissionato all'interno della Scuola dei Carmelitani di Dorsoduro, a Venezia, che è proprio di fronte all'isola della Giudecca, dove si trova la Chiesa delle convertite, e che aveva tra i suoi scopi l'assistenza ai poveri e il "maritar donzele", ma non si sa come sia giunto poi in Val Tramontina.

Comunque sia si tratta di un'opera d'arte di ottima fattura, di ambito veneto, in cui si vede la Madonna che tiene in mano uno scapolare, segno distintivo del Carmelo, e un rosario, mentre sostiene Gesù Bambino, il quale accarezza con la mano sinistra il capo di San Giovanni Battista ancora bambino, che guarda alla Madre e al Figlio, tenendo in mano la croce che indica fino a che punto Gesù sarà capace di essere un uomo leale, morendo della stessa morte di cui muore ogni uomo. Questo crea un movimento di sguardi che attraverso il Bambino e Maria arrivano a noi e ci interrogano su come viviamo. Notevole è anche il fatto che nel dipinto la luce che Gesù irradia illumini Maria stessa, che così è mostrata come "figlia del Suo Figlio" come diceva Dante: infatti anch'essa vive della luce riflessa della grazia di Gesù, così come dovrebbero vivere gli stessi cristiani.



Madonna del Carmine, Museo Diocesano Arte Sacra di Concordia-Pordenone

Il *Cristo passo* del Museo Diocesano

Il *Cristo Passo* è un'immagine di Gesù risorto con le braccia aperte e i segni della passione sui palmi delle mani e nel costato, cinto ancora dalla corona di spine in testa. Un notevole esempio di tale iconografia si trova nel Museo Diocesano di Arte Sacra: una tempera grassa su tavola di piccole dimensioni, attribuita da Giancarlo Magri a Pomponio Amalteo (1505-1588).

L'opera viene dalla parrocchiale di San Martino al Tagliamento, dove è stata rinvenuta da mons. Pietro Nonis, negli anni Sessanta, rovistando tra le masserizie della soffitta della sacrestia, in cattivo stato di conservazione. Concessa dal parroco di allora per il costituendo Museo diocesano, fu depositata provvisoriamente nel Museo Civico di Pordenone, assieme a tante altre opere. Il dipinto rimase però ancora a lungo dimenticato, fino alla fine degli anni Ottanta, quando fu restaurato da Giancarlo Magri e inserito nella collezione museale nel 1994.

In origine la tavola stava probabilmente nella predella del perduto altare ligneo in cui era inserita la pala raffigurante *San Martino*, ora posta, assieme alla cimasa lignea raffigurante l'*Eterno Padre*, nell'altare in muratura a gesso che imita quello antico. Scrive Magri nella relazione di restauro che "la materia e il tono di colore di questo dipinto ricordano le scene eseguite sulla predella dell'altare ligneo del duomo di Maniago e la tavola raffigurante il *Martirio di San Vito* dell'ex cantoria conservato nel duomo di San Vito al Tagliamento".

Si tratta di un'originale e straordinaria testimonianza del pensiero cristiano, cioè della fede pensata. In esso Cristo, mostrando le sue piaghe, non solo sembra dire: "Oh uomini, guardate cosa mi avete fatto"; ma dice soprattutto il suo piacere di essersi fatto un corpo di uomo (*Et Verbum caro factum est*): infatti mostra che Gesù ha *pensato* come un profitto per lui riprendersi lo stesso corpo in cui si era trovato così bene nei suoi trentatré anni terreni. Certo, a differenza di tanti dipinti di pittori più noti, in cui si mostra Cristo trionfante sulla morte, quasi non scalfito da questa, in questo quadro, il corpo di Gesù è bianco, esangue a causa di tutto il sangue versato, e l'aureola stessa è insanguinata. Il suo stesso volto è stanco per la sua battaglia con la morte (*mors et Vita duello confligere mirando*): è stanco non perché non sia contento di riprendersi il suo corpo, ma perché la sua gloria sta tutta nel suo corpo pensato, nella sua umanità che Lui non ha per niente rimosso nemmeno nell'avvenimento della resurrezione.



Pomponio Amalteo, *Cristo Passo*, Museo Diocesano Arte Sacra di Concordia-Pordenone

La Crocifissione di Palma il Giovane

La grande pala della Crocifissione, nel duomo di Sant'Andrea, a Portogruaro, attribuita a Jacopo Palma (Palma il Giovane, 1548-1628) da Emanuela Ortis Alessandrini nel 1977, fu dipinta per l'altare della confraternita del SS. Crocifisso, fatto costruire da Francesco de Biffis nel 1584, con una cospicua dotazione di 500 ducati: *ad honorem et gloriam onnipotentis Dei prefatus dominus Franciscus de Biffis erexit sub titulo gloriosissimi Crucifixi altarem in parrochiali ecclesia Sancti Andreae*. La pala vi rimase fino al 1964, quando il vescovo Vittorio De Zanche la fece spostare per far posto all'altare che celebra la memoria dei vescovi della diocesi.

Quello che colpisce in questo dipinto, reso completamente leggibile dopo il restauro di Giancarlo e Giovanni Magri del 2009, è la luce che si diffonde da Cristo crocefisso su quasi tutte le trenta figure che affollano la scena. Il pittore mostra la passione e crocefissione di Gesù come la sua vittoria e gloria (bellezza) seguendo in questo la lettura data da san Giovanni nel suo Vangelo. Vittoria e gloria dichiarate dalle ultime parole dette da Gesù prima di morire: *Consummatum est* (Giovanni 19, 30), il che vuol dire: “Ho compiuto tutto bene”. Perché questa è una dichiarazione di vittoria di cui Gesù si gloria? Perché dimostra a tutti, *urbi et orbi* (ovvero ai personaggi che stanno nei pressi della croce) che ha compiuto, adempiuto e concluso la giornata lavorativa dei suoi trentatré anni di incarnazione e di redenzione degli uomini, come scrisse Peguy.

Come notò mons. Pietro Cesco in occasione della esposizione della tela in duomo dopo il restauro «il pittore colloca nel lato sinistro, in basso del dipinto, una strana scena: due figure di donna di cui una allatta il bambino che porta in braccio [...] espressioni del salmo 21, introdotto dal «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?», che poi così prosegue: «Sei tu che mi hai tratto dal grembo, mi hai fatto riposare sul petto di mia madre». Ma possiamo dire che su tutto domina l'affermazione del Salmo 44, 3 riferita a Cristo: «Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo» e questa bellezza è quella acquisita per mezzo del suo lavoro quotidiano di incarnazione e redenzione, lavoro che ha saputo giungere fino al lavoro estremo di morire della morte di cui muoiono tutti gli uomini: un richiamo a fare un lavoro ben fatto, cioè a pensare bene come far accadere il nostro corpo (“incarnamento”) come un corpo di redenzione degli uomini che si incontrano.



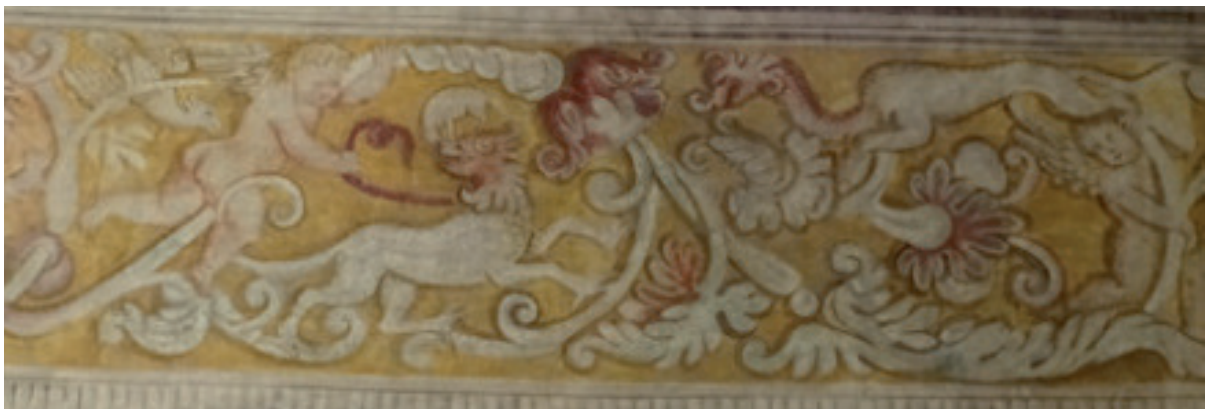
Palma il Giovane, *Crocifissione*, duomo di Sant'Andrea, Portogruaro

Gli affreschi del vecchio ospedale

Nel campiello del Cristo, di fronte alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, c'è un importante edificio ancora sconosciuto ai più. Si tratta del primo nucleo dell'ospedale cittadino, che a metà Ottocento si spostò poco oltre, dove ora si trovano gli uffici della Regione, e poi, dagli anni Trenta del Novecento, in Via Montereale. Abitazione privata fino a pochi anni fa e poi donato al FAI, il vecchio ospedale conserva preziosi affreschi della seconda metà del Cinquecento, dipinti da Antonio Sacchiense, nipote del Pordenone, e da membri della bottega dei Pasiani.

Gli affreschi sono stati scoperti da Giancarlo Magri, alla fine del secolo scorso, durante alcuni sondaggi all'interno dell'edificio, allora fatiscente. Magri aveva intuito che doveva esserci qualcosa, perché nel 1990 aveva portato alla luce una *Madonna del latte* trecentesca in un angolo della casa che dà sul vicolo del Cristo. Ipotizzò che quello fosse l'antico ospedale, che tutti dicevano perso. Si ripeteva così quanto accaduto nel 1965 con la chiesa di Santa Maria degli Angeli, che tutti dicevano essere Settecentesca, mentre la scoperta del muro di mattoni e degli affreschi trecenteschi ad opera dello stesso Magri, dimostrò essere la primigenia chiesa dell'ospedale, anch'essa ritenuta persa dagli studiosi.

Gli affreschi dell'antico ospedale si trovano quasi tutti al primo piano, in due stanze attigue, una delle quali doveva essere luogo di riunione, la *sala fraternitatis batutorum Sancte Marie*, ricordata in un documento del 1494, e l'altra luogo di preghiera per la confraternita dei Battuti che aveva fondato l'ospedale e che lo gestì fino alla fine del Quattrocento, quando lo stesso passò al Comune. Nella prima sala, a destra delle scale, si trovano due grandi pitture del Sacchiense: la *Presentazione al Tempio* e lo *Sposalizio della Vergine*. Nella sala-oratorio, dove doveva esserci un altare *bene ornatum*, come scrisse il vescovo Benedetto Cappello nel 1665; ai quattro angoli sono rappresentati gli Evangelisti e altrettanti Dottori della chiesa, che sembrano quasi uscire dalle nicchie allusive centinate con una conchiglia; al centro delle pareti nord e sud, rispettivamente, la *Fuga in Egitto* e la *Madonna della Misericordia*, immagine tipica dei Battuti; nella parete ovest, dove doveva esserci appunto l'altare, sono rimaste solo poche tracce di un grande dipinto, sacrificato per far posto a un camino; e, infine, nella parete est, una *Deposizione*. Il tutto delimitato in alto da un fregio particolarmente interessante, perché richiama motivi della bottega del Pordenone presenti in altre pitture. L'auspicio è che la casa diventi un luogo di studio della pittura pordenoniana, oltre che una importante meta turistica cittadina.



Antonio Sacchiense, *Presentazione al tempio*, sala dei Battuti; fregio dell'oratorio dei Battuti, Pordenone

Il corpo di Gesù e dei cristiani

Il presbiterio della chiesa di Santa Maria Assunta di Lestans conserva la struttura architettonica della fine del Quattrocento, con un vano a pianta quadrata che si apre con arco trionfale a tutto sesto e la volta a crociera acuta, in cui si conserva uno dei più rilevanti cicli di affreschi del Cinquecento in Friuli, dipinto da Pomponio Amalteo, tra il 1535 e il 1548, con probabile utilizzo dei disegni preparatori del suocero Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, che non aveva portato a termine i lavori inizialmente a lui assegnati.

Le pitture hanno molto sofferto nel corso dei secoli, a causa dell'umidità e dell'incuria degli uomini, ma nemmeno il terremoto del 1976, che pur devastò la chiesa, è riuscito a distruggerli. Questo anche grazie a una geniale idea di Giancarlo Magri e di alcuni esperti dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, che ha permesso la ricostruzione della volta nei mesi successivi al sisma e la ricollocazione degli affreschi poi restaurati dallo stesso Magri, anche con l'aiuto del figlio Alberto.

Tra i dipinti spicca la scena della Natività, come esempio di quello che Auerbach chiamava il *sermo humilis* dei Vangeli, cioè un pensiero e discorso accessibile a tutti.

Anzitutto, Gesù bambino, anche se fa freddo, è rappresentato con il suo corpo in bell'evidenza, esposto al pubblico vedere, senza essere fasciato, e questo per accentuare il nucleo dell'avvenimento cristiano, ovvero che Dio si è fatto carne, che si è fatto un corpo, unico modo che aveva per stare con gli uomini, per soddisfare il suo desiderio, così come era stato profetizzato nell'Antico Testamento: *Delicia mea esse cum filiis hominum* (Proverbi 8, 31), il piacere di Dio era di farsi un corpo di uomo per stare con gli uomini.

In secondo luogo, Gesù bambino alza braccia e mani verso Maria, quasi a chiederle di distogliersi dal contemplarlo, per potere così implicarla, come collaboratrice, nello stesso lavoro di incarnazione che Lui deve porre in atto.

In terzo luogo la figura di san Giuseppe è rappresentata come *defensor Christi*, difensore di Gesù, sia per la posizione guardinga delle gambe, sia per le borse da viaggio già pronte poste ai suoi piedi, come se avesse saputo da subito che quel Bambino era *signum contradictionis* e che doveva portarlo in Egitto per sfuggire ad Erode (la libertà di Gesù non è forse il criterio politico cristiano? *Dignitatis humanae* n. 13); allo stesso tempo, san Giuseppe è qui rappresentato come accesso a Gesù, come colui che fa spazio affinché i due pastori possano entrare in scena.

Ed è forse questa entrata in scena, questa intromissione corporea e veemente dei due pastori l'aspetto più interessante di questa Natività, che, a differenza di altre, dove i pastori sono davanti alla capanna o nei dintorni, qui sono all'interno, addirittura davanti a bue e asinello, come a dire che si può riconoscere - come presente - chi è Gesù e l'avvenimento della sua nascita successo 2.000 anni fa a Betlemme solo dal di dentro della *communio* e amicizia cristiana che lo stesso avvenimento genera con inizi sempre nuovi e imprevedibili.

Anche l'essere dei cristiani odierni dovrebbe essere come l'essere corporeo e veemente dei pastori dell'Amalteo, ossia un *adesse*, un farsi presente a Gesù e agli uomini (*adeste fideles...*), smettendola così di essere spettatori da fuori, esterni, estrinseci dell'avvenimento di Gesù e del tempo presente.



Pomponio Amalteo, *Natività*, chiesa di Santa Maria Assunta, Lestans (Pinzano)

Le tele di Giuseppe Cortesi a Concordia

Negli anni 1739-1744 il Capitolo di Concordia aveva affrontato molte spese per la Cattedrale di Santo Stefano, la sacrestia e il battistero, sia per lavori strutturali sia per l'arredo sacro. Lo stesso vescovo Giacomo Maria Erizzo (1678-1760), nel 1741, aveva donato un prezioso reliquiario per la conservazione delle reliquie di santa Concordia (Luca Gianni), che fu collocato nel nuovo armadio in noce per le reliquie della chiesa, costruito due anni prima dal maestro Andrea Conca. Il 28 maggio del 1744, furono pagate 200 lire a «Giuseppe Cortese de Venezia pittore per aver fatto due quadri: uno con Santo Stefano e l'altro con Santa Concordia, per metterli sulle portelle di dentro dell'armario delle reliquie che vi sono in Sacristia». Fino agli inizi degli anni Novanta le due tele si trovavano nella canonica e fu mons. Pietro Cesco a rimettere i dipinti in Cattedrale, nella parete destra del presbiterio, dove si trovano tutt'ora. Poi nel 1998 furono restaurati da Giancarlo e Giovanni Magri i quali trovarono la firma del pittore e la data di realizzazione. Con questi dati certi è stato naturalmente facilissimo, pochi giorni fa, individuare il pagamento degli stessi nei Registri delle entrate e delle uscite del Capitolo di Concordia, conservati nell'Archivio Storico Diocesano. In questo modo si è potuta conoscere sia la commissione, sia la destinazione delle opere, di cui si era persa la memoria.

Del pittore Giuseppe Cortesi si sa molto poco. Probabilmente un'altra sua opera si conservava nella chiesa di San Gottardo, a Portogruaro, ma essa risulta dispersa. Certamente doveva conoscere il territorio, perché nel Martirio di Santa Concordia è riconoscibile la Città di Portogruaro, il vicino convento dei Cappuccini, già lazzaretto, la cattedrale di Concordia e l'Episcopio. Nel dipinto del Martirio di Santo Stefano naturalmente il paesaggio idealizzato è quello della valle del Cedron, fuori Gerusalemme, dove il protomartire fu lapidato. Circondato dai suoi uccisori, mentre la gente assiste allo spettacolo cruento dai palazzi urbani, Santo Stefano, come esprime il significato del suo nome, sta per essere «incoronato» dagli angeli. San Paolo, che «approvò l'uccisione» di Stefano, è raffigurato nel quadro come giovinetto davanti a cui i lapidatori di Stefano «depongono il loro mantello»: (Atti degli Apostoli, 7, 58). Ebbene, lo stesso san Paolo, ricordando forse anni dopo la morte di Stefano, scrive che «chi combatte in una lotta sarà incoronato solo se avrà combattuto *lealmente*» (2 Timoteo 2, 5). In questo senso, nel quadro, Santo Stefano ha la tunica rossa, segno della sua carità che, a imitazione perfetta della carità di Cristo, è consistita nel farsi lealmente uomo senza accampare diritti o aiuti divini. Ed è proprio in questo farsi uomo in modo leale, non fraudolento, che il cristiano, per grazia, è testimone – nel mondo dove vive – di Cristo, cioè martire (*martyr* in greco vuol dire testimone). Come diceva Péguy, il cristiano leale è chi «rimane al suo posto, lavora, soffre, non discute».



Giuseppe Cortesi, *Martirio di Santa Concordia*, cattedrale di Santo Stefano, Concordia-Sagittaria



Giuseppe Cortesi, *Martirio di Santo Stefano*, cattedrale di Santo Stefano, Concordia-Sagittaria

La Pietà del Calderari

«L'opera raffigurante "Cristo in pietà", di cui non si conosceva l'autore e che era sconosciuta agli studiosi, si trovava in semi stato di abbandono appesa alla parete centrale della chiesetta della Salute, succursale della Parrocchiale di Malnisio. È stata da me attribuita a Giovanni Maria Zaffoni, detto il Calderari»: così si legge nella relazione di restauro di Giancarlo Magri del novembre 1970.

Dopo la scoperta ne parlarono Luciano Padovese, nel Bollettino Parrocchiale di Malnisio (1971) e nella rivista "Itinerari" (1972), nonché Antonio Giacinto (1977). Nel 1996 anche Fabio Metz, che ipotizzò una funzione di ex voto della tela, per una delle attività locali più redditizie, quale era la fluitazione del legname lungo il Cellina.

Leggiamo sempre nella relazione di Magri che «la Vergine, collocata al centro, poggia su un tronco con a lato la Croce del martirio ed evidenzia un volto rugoso, espressione del suo dolore, mentre regge tra le braccia il corpo del figlio morto che appare serenamente dormiente». Il volto invecchiato di Maria fa venire in mente le parole di Charles Peguy: «Fino a quel giorno era stata la Regina della Beltà./ E non sarebbe più stata, non sarebbe ridiventata/La Regina di Bellezza che in cielo./Il giorno della sua morte e della sua assunzione».

Chi poteva dunque aver commissionato un'opera così intensa? Ci pare di poter dire che fu la famiglia Montereale a chiedere al Calderari, impegnato nella pittura della chiesa di Santa Maria (ora cimiteriale di San Rocco), poco prima della sua morte, avvenuta tra il 1557 e il 1558, come dimostrato da Eugenio Marin. Che la committenza sia dei Montereale lo si evince dal paesaggio che circonda il soggetto sacro: a destra la furia del Cellina in piena, che spesso metteva a rischio di distruzione i luoghi del lavoro: la segheria, il molino e il brolo della loro casa signorile in Calaresio; a sinistra, in alto, una veduta del paese, con il campanile della vecchia pieve e le abitazioni che si perdono in un cielo ovattato da deboli nubi; ma soprattutto, nell'angolo basso di sinistra, l'arco in pietra che fino al terremoto del 1976 indicava la loro casa-cancelleria, riscoperta recentemente da uno studio di Laura Guaianuzzi.

Secondo Andrea Benedetti, Annibale di Antonio di Montereale, investito dei beni feudali di Calaresio e Malnisio nel 1555, avrebbe commissionato gli affreschi della pieve e l'altare maggiore, ornato con lo stemma nobiliare. Secondo Marin, invece, la committenza in chiesa sarebbe stata dei massari del comune. In ogni caso i Montereale hanno certamente approfittato della presenza dell'artista pordenoniano per fargli dipingere una tela come ex voto per le loro attività di taglio e trasporto del legname, oltre che per il paese tutto, che condivideva ormai anche il nome con l'antica famiglia.



Giovanni Maria, Zaffoni, detto Calderari, (1557 circa), La Pietà, Montereale Valcellina

La carità di San Martino

Quando nel 1547, i rappresentanti di San Martino, Arzenutto e Postoncicco, chiesero a Pomponio Amalteo (1505-1588), di dipingere *imaginem Sancti Martini et alias figuras sanctorum*, forse il pittore, ormai ricco e famoso, tanto da permettersi un palazzo a San Vito al Tagliamento, si sarà ricordato di quando, diciannovenne, aveva chiesto in più volte aiuto economico ad Aloisa Mantica, nella cui cappella, nel 1565, dipingerà la Fuga in Egitto: «si degni servirne de doi ducati d'oro che al presente molto mi bisognino», come leggiamo in una lettera conservata nell'Archivio di Stato di Pordenone.

Nella pala, restaurata da Giancarlo Magri nel 1982 e presentata da don Pietro Nonis, la cui opera di conservazione e promozione dell'arte sacra è ben illustrata nella grande mostra a lui dedicata in questi mesi al Museo Diocesano, oltre a Martino, sono raffigurati i santi Giovanni Battista e Stefano, inseriti nella rappresentazione della gloria di Cristo, che si manifesta visibilmente nella storia per mezzo dei suoi «santi», dei cristiani.

Amalteo dipinge san Martino giovane militare, laico, non ancora cristiano battezzato (l'episodio accade nell'inverno del 335), nell'atto di tagliare metà del suo mantello per un uomo seminudo, il quale si erge come a mostrare «il grido del povero» (Salmo 34, 7), che chiama tutti a *generare* l'altro come prossimo, ossia a investire nell'altro, logica questa che è propria della stessa carità cristiana.

Una lezione ancor oggi attuale e ripresa da papa Leone XIV nella sua esortazione apostolica *Dilexite* sull'amore per i poveri, quando scrive che «nel vigente modello “di successo” e “privatistico”, non sembra abbia senso investire affinché quelli che rimangono indietro, i deboli o i meno dotati possano farsi strada nella vita» (n. 95). Cristo, invece, «da ricco che era, si è fatto povero per voi, perché voi diventaste ricchi per mezzo della sua povertà» (2Cor 8,9). E questo investimento che Cristo fa di sé, si origina dal pensiero di suo Padre. Non a caso nel timpano dell'altare in cui c'è la tela, il pittore ha dipinto l'eterno Padre che ha investito tutta la sua ricchezza, il suo unico Figlio inviandolo tra gli uomini per arricchirli. Pensiero economico che, come lo è la stessa carità, non è disinteressato o in perdita. San Martino la notte stessa in cui tagliò metà del suo mantello per il povero, ebbe un sogno in cui Cristo stesso gli diceva: «Ecco qui Martino, il soldato romano che non è battezzato, egli mi ha vestito». E, per mostrare che non si perde niente a investire nell'altro, quando Martino si risvegliò, il suo mantello era integro. Lo stesso vale per Dio: se “economicamente” all'uomo va bene, ci guadagna pure Dio, che, avendolo voluto a sua immagine e somiglianza, lo ha associato nella sua *oeconomia salutis*. Insomma, se non ci fosse la carità, la povertà, l'insuccesso, il fallimento dell'uomo, rappresenterebbero lo stesso fallimento di Dio; e non ci sarebbe quindi nessuna gloria di Cristo, come invece l'Amalteo, buon pensatore cristiano, ha raffigurato nel suo san Martino.



Pomponio Amalteo, *San Martino*, chiesa di San Martino al Tagliamento

A Betlemme, il cambio di metodo della rivoluzione cristiana

La chiesa di Santa Maria degli Angeli di Pordenone, conosciuta come chiesa del Cristo, contiene un importante ciclo di affreschi del Trecento, scoperti da Giancarlo Magri nel 1967 e attribuiti alle scuole di Vitale da Bologna e Tommaso da Modena.

Dopo l'entrata, sulla sinistra, è raffigurata una Natività caratterizzata da una complessa iconografia. Innanzitutto, colpisce la posizione del Bambino, che compie le due profezie dell'incarnazione di Isaia 45, 8. Si trova in alto, come Dio che viene imprevisto da luogo insospettato: «*Rorate coeli desuper*, oh cieli stillate la rugiada dall'alto»; allo stesso tempo, è un Dio che germina dalla terra, senza sotterfugi, «mandato come uomo agli uomini» (Dei Verbum, 4): «*Aperiatur terra, et germinet Salvatorem*, si apra la terra e produca il Salvatore».

Il Bambino è posto in una mangiatoia all'interno di una grotta, dove il bue e l'asino che masticano l'erba (quasi a prefigurare l'eucaristia, il pane di cui Gesù farà il suo corpo). La mangiatoia assomiglia al cesto in cui fu collocato Mosé, perché Gesù è il nuovo Mosé, il legislatore della *legge nuova*, che rigenera uomo e società. La stessa grotta, coperta da una capanna, può richiamare il sepolcro e la resurrezione, perché il Bambino è fasciato, profezia del sudario in cui sarà avvolto dopo la sua morte in croce. D'altra parte, la rondine sulla trave annuncia la vita nuova portata da Gesù che è un Dio nuovo, in quanto, «non è prigioniero della sua eternità» (Ratzinger), è un «Dio nuovo venuto nella sua creazione, che inaugura nella stessa primavera un'altra rondine» (Péguy). Il Bambino compie così la profezia di Isaia (38, 14), «come un pulcino di rondine io pigolo».

Il volto del Bambino non è infantile, ma di pensatore che riconosce la sua missione, quella di venire fra gli uomini per farli «amici e non schiavi» (Giovanni 15, 15), in quanto è un Dio che «parla agli uomini come ad amici e si intrattiene con essi per invitarli e ammetterli alla comunione con sé» (Dei Verbum, 2). In questo senso, si capisce perché si protende verso sua Madre, che sta in religiosa adorazione, come a farla uscire da una religiosità contemplativa, poiché si è fatto uomo proprio per il gusto di essere preso in braccio da sua Madre come qualsiasi bambino di carne e ossa. A questo proposito, san Giuseppe, ben lungi dall'essere in attitudine religiosa-contemplativa, è già intento, come buon cristiano, a «dare ragione della sua fede-speranza» (1 Pietro 3, 15), al pastore che gli chiede cosa sta succedendo. San Giuseppe è qui immagine di quello che dirà sant'Agostino, della necessità che la fede sia una *fides cogitata*, una fede pensata (anche senza essere teologi). Il suo manto rosso esteriormente e internamente giallo-oro è da una parte simbolo della carità e dall'altro della santità del cristiano, che consistono nel presentare il proprio corpo come un testimone della stessa incarnazione successa a Betlemme (Romani 12, 1).

In definitiva, in questo affresco si vede bene la rivoluzione cristiana, ossia il cambio di metodo portato da Cristo: da una sterile e difficile religiosità, protesa a un Mistero vago e fumoso, al semplice e facile riconoscimento di Dio presente, l' Emanuele (Isaia 7, 14), che ha pensato di farsi incontrare anche da chi non ha ansie religiose (Isaia 65, 1). E se da un angelo svolazzante nel cielo, due raggi raggiungono il Bambino e Maria, questi stanno a indicare la presenza dello Spirito Santo, che ricorda l'origine di quanto accade in quella grotta, ovvero che è il Padre che invia, ossia investe il suo unico Figlio, «nato da donna» (Galati 4, 4), come talento che gli uomini devono lavorare e far fruttare in modo tale che sia ricchezza non solo per loro, ma per la stessa Trinità.



Natività, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Pordenone

L'antica immagine di Santa Concordia a Porcia

Esattamente un anno fa si è scritto su queste pagine riguardo all'immagine di Santa Concordia, che si trova nella cattedrale di Santo Stefano e che risale al maggio del 1744, quando furono pagate 200 lire a «Giuseppe Cortese de Venezia pittore per aver fatto due quadri: uno con Santo Stefano e l'altro con Santa Concordia, per metterli sulle portelle di dentro dell'armario delle reliquie che vi sono in Sacristia» (Archivio Storico Diocesano). Ma la prima immagine della Santa in Diocesi si trova nella sacrestia del duomo di San Giorgio di Porcia. Il suo riconoscimento non è immediato, trattandosi di una figura che ha solo una grande spada in mano. Ma che si tratti proprio di Santa Concordia si deduce dal fatto che la sua memoria fu introdotta in diocesi nel 1505, proprio nell'anno in cui fu costruita la cappella dedicata a Santo Stefano. Da allora l'immagine del Protomartire è stata associata a quella della Santa, che secondo il Martirologio Romano fu decollata ai tempi dell'imperatore Massimino il Trace (235-238). Nel 1621, i resti del suo corpo, custodito nelle catacombe, che si vedono anche nel dipinto di Porcia, furono portati a Rubbiera (RE), ma la testa rimase a Roma, nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, dove si trova la celebre *Estasi di Santa Teresa* del Bernini. Alcune reliquie poi giunsero a Concordia Sagittaria quando furono commissionati i quadri di Giuseppe Cortese.

Nell'affresco purliliese, Santa Concordia si trova a sinistra rispetto al Crocifisso, mentre Santo Stefano sta a destra. Sotto la croce, il committente, l'umanista Jacopo di Porcia, che ebbe l'autorizzazione ad erigere e dotare la cappella dal vescovo Lionello Chiericati (Luca Gianni, *Storia dei vescovi di Concordia*). Il presule stabilì che la festa di precetto in memoria della martire fosse celebrata il 13 agosto, come è annotato in vari *Libri di anniversari* della Diocesi: in quello della Cattedrale, trascritto da Giancarlo Stival, in quelli di Casarsa, trascritti da Paola Sist, o in quello di Marsure, solo per citarne alcuni. Forse è stato proprio Jacopo da Porcia a suggerire al pittore l'accostamento delle due figure di martiri. La santa richiamava il nome pagano della città romana, dovuto all'accordo provvisorio tra Ottaviano, Antonio e Lepido, nel 42 a.C., contro i cesaricidi Bruto e Cassio, ma si accompagnava anche alla memoria dei Martiri concordiesi, uccisi durante le persecuzioni di Diocleziano, la cui celebrazione cade il 17 febbraio.

La cappella, attualmente collocata a destra dell'abside del duomo di Porcia, con funzioni di sacrestia, appartiene a un ampliamento della chiesa, avvenuto proprio a inizio Cinquecento, quando l'edificio fu ruotato di novanta gradi, rispetto a quello più antico, che doveva avere necessariamente l'abside verso Est, come in tutte le chiese fino a tutto il medioevo, e non a Sud come l'attuale. Pertanto, chi entrava dal fondo dell'edificio sacro, che poi sarà ulteriormente ampliato e sopraelevato in stile neogotico nel 1847, vedeva sulla destra la crocifissione, con i due Santi ai lati e il committente in ginocchio: una grande scena di martirio, cioè di testimonianza di Cristo, che «umiliò sé stesso facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce» (Fil. 2, 7-8): immagine tanto più eloquente per i fedeli dopo la carneficina della scorreria turchesca dell'autunno 1499, che lo stesso Jacopo da Porcia ebbe modo di vedere e di documentare. Una scena purtroppo ancora attuale, per le continue stragi di uomini e di cristiani.

Gli affreschi, rimasti celati sotto la calce fino agli anni Cinquanta, poi velinati dal giovane Giancarlo Magri per conto del suo maestro Tiburzio Donadon, nel 1955, danneggiati dal terremoto del 1976, fino al loro restauro ad opera di Magri nel 1984-85, sono stati attribuiti dallo stesso al pittore Antonio Zago di Ceneda (Vittorio Veneto), che operò nella nostra diocesi tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.



Crocifissione tra i martiri Stefano e Concordia, chiesa di San Giorgio m., Porcia

Santa Lucia, il corpo di una fede pensata

Forse Bartolomeo, figlio di Federico, fabbro a Santa Lucia di Budoia, avrà fatto in tempo, prima di morire, a vedere il ciclo di affreschi dedicato alla vita della martire di Siracusa, nella omonima chiesa posta sul colle sopra l'abitato, che allora faceva parte del distretto di Polcenigo. Abbiamo tirato in ballo Bartolomeo, perché è un paesano di Santa Lucia di Budoia, che ci è capitato sotto gli occhi in un erratico documento dell'Archivio Montereale Mantica, datato 1457, e perché potrebbe essere stato magari uno dei committenti delle pitture realizzate da Gianfrancesco da Tolmezzo (1450-1511), forse per chiedere la protezione di Santa Lucia dopo le scorrerie dei Turchi, che avevano causato tante sofferenze nell'alta pianura pordenonese. Gli affreschi andarono quasi completamente perduti in seguito alle trasformazioni subite dalla chiesa nel secolo XVIII, ma nel 1987, mentre si eseguivano i lavori di risanamento per il terremoto, Giancarlo Magri, inviato dalla Soprintendenza per un sopralluogo, si accorse della presenza di tracce di pittura sulla parete sinistra dell'aula, nella zona adiacente l'arco di accesso alla cappella dedicata a San Floriano. Recuperati i lacerti già caduti, mise in sicurezza l'opera, successivamente da lui stesso attribuita al Tolmezzino.

Si tratta della scena in cui Lucia sta per essere condotta al lupanare: l'unica che è rimasta integra. I suoi aguzzini pensano di poterla corrompere violando il suo corpo, secondo la tipica mentalità gnostica, dove il corpo biologico è la sede del peccato, mentre l'anima sarebbe pura, perché non si sporca con il reale. Lucia però si immobilizza e dimostra che il corpo non è soggetto alla forza fisica, nemmeno a quella di due buoi che cercano di spostarla verso il postribolo, perché il corpo è meta-fisico, è al di là della natura biologica: la legge che lo muove non è fisico-naturale, ma deve essere elaborata dal pensiero. Nel caso di Lucia, poi, è un corpo che ha come legge del suo moto «il pensiero di Cristo» (1 Corinti 2, 16), al quale «nessuno può togliere la vita, perché lui la offre da sé» (Giovanni 10, 18). Pensiamo a quanti altri martiri è accaduto questo, tanto che i cristiani hanno sempre venerato le loro reliquie, come documenti, e quindi testimonianze, del loro corpo mosso da una «fede pensata» (sant'Agostino).

La chiesa di Santa Lucia di Budoia è probabilmente il caso più estremo, in senso spaziale, dei danni causati dal terremoto del 1976, anche se le condizioni dell'edificio erano già precarie prima del sisma, essendo stata sostituita dalla parrocchiale costruita più in basso, all'interno del borgo, nel 1874. Ma la scoperta dell'affresco di Gianfrancesco da Tolmezzo l'ha fatta in certo senso rinascere e oggi è di nuovo meta frequentata da coloro che percorrono i bei sentieri boscosi del colle, che portano a Budoia e a Polcenigo. La sua scoperta fu allora «l'aggiunta più significativa al catalogo del pittore Tolmezzino per l'ottimo stato di conservazione e la notevole qualità», come ha scritto Paolo Casadio, che diresse i lavori per la Soprintendenza. L'auspicio è che questo affresco sia inserita in un percorso artistico della pedemontana, da Pinzano a Polcenigo, un territorio costellato di capolavori del nostro rinascimento, miracolosamente sopravvissuti alle distruzioni di cinquant'anni fa.



Gianfrancesco da Tolmezzo, *Santa Lucia condotta al lupanare*, chiesa di Santa Lucia di Budoia

Non uno spettacolo ma una morte dolorosamente umana

La *Crocifissione*, di attribuzione ancora incerta, era collocata originariamente all'interno della vecchia sacrestia della cattedrale di Santo Stefano di Concordia Sagittaria, demolita nel 1880. Da allora l'affresco è rimasto esposto alle intemperie che hanno causato vaste cadute di intonaco, oltre a corrosioni della pellicola pittorica. Insomma, ha avuto la sua *via crucis*, che ne ha reso necessario lo strappo, nel 1964, e il suo trasferimento all'interno della cattedrale. Restaurato nel 1995, da Giancarlo Magri, ora si trova nella controfacciata, come invito ai fedeli in uscita a fare memoria del sacrificio di Cristo.

Se Péguy scriveva che «il cristiano è sempre inconsolabile perché un Dio è morto per lui», esiste un serio problema per i cristiani che non stavano lì quel primo Venerdì Santo. A causa di tanta teologia e predicazione sulla morte di Gesù in croce, si è pensato questo avvenimento come cosa del passato. Così non si è aiutata la fede a permanere nell'accadere della morte di Gesù, il quale ha parlato con il suo corpo di uomo leale che non si è fatto mancare neanche la morte di cui muoiono tutti gli uomini. Lo aveva capito Pasolini che si è ribellato a tanta *theologia crucis*: «Quanto ha parlato Cristo! / Eppure, niente ha parlato più del suo corpo / inchiodato sulla croce in silenzio». Se poi si aggiunge che la teologia e la predicazione ha fatto intendere che la morte di Gesù, nel fondo, è una “bella storia” in quanto, attraverso d’essa siamo stati salvati, si è spostata l’attenzione, con macabro egoismo cristiano, alla salvezza dei nostri peccati. In questo modo, già non si è ascoltato né si ascolta «il grido disperato del Giusto, la sua agonia più che infinitamente dolorosa perché era anche umanamente dolorosa» (Péguy).

In questo senso l'affresco della crocifissione di Concordia Sagittaria vuole aiutare il cristiano a permanere come Maria ai piedi della croce, alla morte umanamente dolorosa di Gesù: *Stabat Mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa, / dum pendebat Filius*. Si capisce questo dal soldato a cavallo, che con movimento repentino si gira per guardare Maria, assieme al suo compagno a sinistra, come fossero violentemente richiamati dal dolore umano della Madre di Gesù inchiodata alla morte umana di suo Figlio. È anche per il dolore umano di Maria che il centurione – forse il cavaliere di sinistra, che allarga le braccia - ha potuto riconoscere, anzitutto, l’umanità leale di quell’uomo che moriva in croce. Proprio in virtù di questa morte umana, leale, senza frode, che non rifugge né schiva la morte, il centurione lo ha potuto riconoscere come Figlio di Dio: «Veramente *quest'uomo* era Figlio di Dio» (Marco 15, 39). In questo modo, il cavaliere-centurione e il suo compagno – rappresentati nel movimento di questo mirabile affresco – sono quasi un commentario ai versi dello *Stabat Mater*: «Che uomo non piangerebbe / al vedere la Madre di Cristo / in tanto supplizio?». Infine, questo affresco, con la sua magnifica forza evocativa, aiuta la fede del cristiano a diventare preghiera, non solo il Venerdì Santo, ma tutti i giorni, come dice, ancora l'inno: «Fa' che io sia protetto dalla Croce, / preservato dalla morte di Cristo, / commosso dalla grazia». *Et fides orat*, «la fede prega», diceva sant'Agostino.



Crocifissione, cattedrale di Santo Stefano, Concordia Sagittaria, FotoCiol©