

Un sincretismo appena tracciato, e una sintesi quasi impossibile

Dr Grgo Gamulin

Professore ordinario, Università di Zagabria

Già da parecchio tempo, e specialmente dopo la mostra Veneziana «Da Tiziano a El Greco» del 1981, che ci assilla un'inevitabile domanda: come mai che nella parabola manieristica, o in genere pittorica, Pordenone avesse così poca influenza, e anche così poca importanza? — perché è questione se anche il suo tardo periodo (diciamo, dopo la prima appaizione nelle lagune nel 1527—28) presenti una certa sintesi veneziana. . . o almeno una simbiosi sincretica entro questa scuola.

Nell'ampio compendio di Rodolfo Pallucchini (nel catalogo della mostra citata) fu esposto e problematizzato l'orizzonte del manierismo veneziano, e per ora quella è la risposta definitiva non solo alla questione ed asserzione di G. Briganti esposta nella sua «Maniera italiana» del 1961, ma anche alle tesi di Nicco Fasola, e in genere alle tendenze di limitare il solo concetto del manierismo, come pure lo è l'adempimento della felice tendenza e suggestione di Sergio Bettini di dover attuare una distinzione più severa tra il manierismo toscano e quello veneto. Ora l'intero orizzonte è molto più ricco e, naturalmente, più complesso. Il concetto ne ha assunto una valorizzazione brillante, e specialmente il fenomeno stesso: dal protomanierismo di Pordenone fino alle ultime opere dei pittori «delle sette maniere», con sintesi assolta già in El Greco.¹

Sono stati due gli avvenimenti (diciamo negativi, o fatali) che definirono la sorte del nostro Cinquecento sulle lagune: l'assenza (fino al 1527) del Pordenone e la sua morte prematura a Ferrara nel 1539, e poi la prematura dipartita di El Greco. Il primo avvenimento è

Nel presente saggio teoretico, preparato per il Congresso sul pittore Pordenone nell'84, l'autore ha esaminato «l'eterna questione» del manierismo nel Cinquecento veneziano. Tornando al tema già più volte elaborato, egli cerca di stabilire le differenze tra le parecchie manifestazioni manieristiche a Venezia, sottolineando il fenomeno alquanto trascurato di Lorenzo Lotto, e cercando le distinzioni nei confronti della sintesi «non funzionale» del Pordenone. Si tratta della questione dello sviluppo troncato del pittore e dell'acquietamento del suo manierismo, e delle differenze tra la simbiosi sincretica, indi del manierismo accademizzato e della sintesi reale nel caso di El Greco. Nell'orizzonte del presente saggio sono compresi anche gli altri fenomeni e problemi qua e là manifestatisi nello sviluppo del Seicento veneto, compresa la questione del sostrato sul quale a modo proprio cresce ogni stile manieristico; nel caso concreto è il sostrato della linea Giogione-Tiziano e l'urto di quest'ultima con la «grande maniera» dell'Italia Centrale, e in taluni casi anche con Parmigianino.

ben comprensibile: l'inerzia del giorgionismo e l'infrenabile ascesa di Tiziano avevano eliminato l'eventuale precoce incursione (eventualmente «nociva») della «grande maniera» dell'Italia Centrale; l'altro avvenimento fu determinante e fatale: la prematura e definitiva partenza di El Greco, di conseguenza alla quale Venezia perse l'ultima propria vera e grande sintesi manieristica, il che dette poscia il via ad un lungo e pacato sviluppo del manierismo accademico, alla sua mediocrità, dunque all'accademismo.

Tutti questi concetti sono relativi e condizionati, e li usiamo *cum grano salis*. Per cui, è mai possibile, molto prima di El Greco, dimenticare la precoce e fenomenale sintesi di Lorenzo Lotto; bisogna però ancora ponderare in quel misura essa fosse, nel senso *stilbildend*, limitata. Indicando El Greco, dopo il secondo soggiorno alle lagune, come unica sintesi (la quale, dimenticando per un po' la lontana base bizantina, nacque sugli sfondi riferenziali di Tiziano e Michelangelo), abbiamo presente il Tintoretto come un *sincretismo* creativo in assoluto, nel quale gli sfondi sono ancora ravvisabili, al di sopra di qualsiasi ecletticismo, naturalmente, e di una simbiosi viva che indubbiamente avrebbe poi raggiunto anche le gradazioni sintetiche con l'apice nella «S. Maria d'Egitto» e nella «S. Maddalena» (ecc.) nella Fraternità di S. Rocco, e nel «Cenacolo» in S. Giorgio Maggiore. Soltantoché bisognerebbe tuttavia stabilire: dove ci siano e quali siano i combaciamenti con il Pordenone nella chiesa di S. Rocco.

Le presenti considerazioni sul protomanierismo del pittore friulano hanno luogo, naturalmente, in seno alla sorte evolutiva generale della pittura veneziana.² Sarebbe superfluo ora ripetere le considerazioni (e i suggeriri-

* Relazione preparata per il Congresso sul Pordenone, 1984.

¹ N. Fasola, Il Manierismo e l'arte veneziana del Cinquecento, in «Venezia e l'Europa», Venezia, 1955 — G. Briganti, La maniera italiana, 1961. — S. Bettini, La pittura friulana del Rinascimento e Giovanni Antonio da Pordenone, «Le Arti», giugno-luglio 1939. — R. Pallucchini, Per la storia del Manierismo nel Veneto, «Bulletin du Musée du Varsovie», 1963, n. 3-4. — G. Gamulin, L'inerzia morfologica e i problemi del Manierismo (in croato), «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», Spalato, 1980.

² R. Pallucchini, Per la storia del Manierismo oa Venezia (catalogo della mostra «Da Tiziano a El Greco», Venezia 1981. — C. Furlan, Giovanni Antonio Pordenone, ibidem, pag. 71. — G. Gamulin, Carattere e significato della parabola del Manierismo Veneto, «Arte Veneta», 1978; *idem*, Inerzia morfologica e i problemi del manierismo (in croato), «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», Spalato, 1980.

menti) già riportati nel saggio «Carattere e significato della parabola del Manierismo veneto» (1974), ma ritengo che tali questioni e fenomeni che le fanno suscitare meritino ben più attenzione e fatica di quello che la critica vi dedica. Mi pare, cioè, che non sia possibile problematizzare il fenomeno stilistico del Pordenone (e nemmeno come una «sindrome periferica» fuori delle lagune), se non gli abbiamo opposto, o almeno se non l'abbiamo confrontato con lo «Stilwollen» di Lorenzo Lotto. In quale senso? In senso molto curioso (entro l'orizzonte lagunare ristretto o fuori di questo) di uno forse sporadico ma sostanziale contatto con Raffaello. La «volontà stilistica» di Lotto è forse, cronologicamente all'inizio addirittura parallela a quella del Giorgione, più eterodossa di quella di Dosso Dossi? Ci aggiriamo in seno (o alla periferia) del giorgionismo e ne misuriamo la distanza morfologica, prima e dopo la «Deposizione» di Jeso (1512), eretica e incoerente. Cromaticamente e morfologicamente, tenendo presente la successiva predominazione del cromatismo timbrico e delle «libertà» formali e «spaziali» la divergenza del Lotto è poi tale da poter considerare la sua sintesi precoce (perché in assenza si tratta di questo) come veneziana? — e per di più: possiamo poi considerarla manieristica? Si tratta forse nella sua pittura di un discorso del *dubbio* e di un gesto di *rivolta* oppure di un «rinascimento differente», per non dire di una pittura classica?

Ormai veniamo a trovarci in pericolo di confondere i concetti e le determinazioni (mal determinate), e qui sta il pericolo delle categorie stilistiche «solide». Non è un puro caso che il grande fenomeno di Lorenzo Lotto non lo troviamo nel catalogo della mostra veneziana citata; ma la domanda è: non è forse già il solo titolo («Da Tiziano a El Greco») che reca una certa riserva nei confronti del manierismo di Lotto? Ovvero: sono poi gl'indubbi momenti manieristici della maniera di Lotto sufficienti a escluderlo, in senso di categoria, dalla pittura veneziana classica? E oltre a lui, anche l'immaginazione fantasiosa del Dosso che è sempre ancora romantica? Con tali esclusioni la maniera classica giorgionesca (e belliniana) verrebbe tuttavia pericolosamente limitata.³

Ma, *rebus sic stantibus* (dunque: allo stato odierno di problematizzazione del secolo relativo), la situazione di questo «antitizianista» mite e poeticizzato potremmo, per ora, considerarla in maniera seguente.

³ P. Zampetti, Mostra di Lorenzo Lotto (catalogo), Venezia, 1953. — I dipinti dai momenti espressamente manieristici: N. 28, 34, 35, 39. «Cristo uscente dal Pretoria» No 40 come esempio di assimilazione completa, con la luce che è senz'altro segno di libertà manieristica. Indubbiamente sono esempi di assimilazione entro l'orizzonte veneto i numeri: 41, 44, 45, 46, 47, 49 ecc. — il che in seguito indica una sintesi assai precoce e veramente veneziana nei numeri: 50, 51, 52, 53, 56—57, 67 ecc. — Anche in seno a tale corso pacificato sempre appaiono eterodosse morfologiche «speciali» e bizzarre, e questo ci è chiaro specialmente nell'«Annunciazione» di Recanati o nella grande «Crocifissione» in Monte S. Giusto, No 73, 80. — G. Gamulin, Commento alla mostra «Da Tiziano a El Greco» (1982) (in corso di stampa).

Il suo sfondo referenziale primario e *sostanziale*, in prevalenza proprio quello di Giovanni Bellini, ha reso possibile che questo mite e lirico pittore evolva assai precocemente verso il «luminismo» («S. Girolamo» del 1506, la pala di Recanati del 1508), nel quale era già «in anticipo» superato il dilemma *forma* (chiaroscuro) — colore. Il suo soggiorno romano non risultò nel classico monumentalismo ma, anzi, nella liberazione dalla schematicità dell'invenzione verso l'espressività del gesto (intorno al 1512). Lotto non ritornerà mai più completamente al sentimento del mondo in maniera classica (G. Bellini, Giorgione), sebbene proprio tale sostrato lo difenderà dell'estroverso chiassoso e retorico.

E per quanto nella sua «arte celestiale», intima perfino nei temi più drammatici, possono sempre osservarsi delle componenti sincretiche (laddove, nelle opere veramente manieristiche vi siano: nella «Crocifissione» in Monte S. Giusto, per esempio) — ed è proprio perciò e per tanto che la sua pittura, la definiamo sincretica — gran parte del suo opus indica un *ritorno* alle origini, brillante e creativo. Non alludiamo ai contatti saltuari con il tizianesimo, come nella pala di «S. Biagio» in S. Maria del Carmine, ma a quella continuità che è contemporaneamente anche il grande valore e la linea costante della scuola veneta: alle Madonne trasognate e alle Sacre conversazioni, al «Ritratto di giovane» del Castello Sforzesco, e a tutti i mirabili ritratti del suo opus, ed anche alle pale di Bergamo. In tutte quelle opere sembra essere applicata la *pacificazione*, nonostante il colore che non è tizianesco; ma perché poi, entro la scuola veneta, esso dovesse essere tale? Semplicemente, esso ne è differente. Ma si tratta poi di un'eterodossia nel senso delle tangenti eterogene, da Giulio Romano, diciamo, o degl'influssi centroitalici in genere, del resto palesabile nel Pordenone, Tiziano, Paolo Veronese? Come, un po' più tardi la nota langente emiliana dello Schiavone, o bizantina di El Greco?

Questa fantasiosa *alliterazione* della scuola classica veneziana, con saltuarie tangenti tizianesche naturalmente inevitabili, sorge veramente dalle basi fondate da Bellini e Giorgione, cresce e si dirama nell'opera di Lorenzo Lotto. Perfino quando sia del tutto «differente», in questo manierismo non c'è nulla di speculativo o di intellettualizzato, nè «ribellione», perfino neanche «dubbio», nè quella tendenza spasmodica (*die Kunstwollen*) di stabilire o ribadire una tesi «ideatrice» o morfologica. Senonché, non è forse tale aliterazione, intima e poeticizzata in un senso perfino favoloso, tuttavia qualcosa di affatto *differente* dalla continuità di tutti gli altri «classici continuatori», incluso Palma il Vecchio?

E ciononostante, o forse proprio per questo, l'opus di Lorenzo Lotto lo sentiamo come una pacata e mirabile riserva in seno a quel secolo mirabile; non però come una grande sintesi, ma come un *ritorno*, oppure come un *seguito* (per fortuna) al di fuori della severa ortodossia del postgiorgionismo veneto. Ed è proprio per questo che non si tratta di una sintesi grande. A modo loro, fecero un po' più tardi ritorno anche Tiziano e Jacopo da Ponte. E Giovanni Antonio Pordenone?

Egli rappresenta un altro caso *d'incontro* sincretico, ma completamente differente, oppure addirittura uno *scontro*, e di una granda immaginazione creativa inoltre,

la quale non maturò fino alla sintesi di due ambienti eterogenei. L'opus del Pordenone non possiamo definirlo una «riserva». Si trattò in verità di un'esplosione, e di una ribellione indubbiamente, come una gigantomachia e tuttavia di una *pseudomorfosi* nel suo vero significato. Parlo, naturalmente, dell'esplosione manieristica intorno al 1520, la quale fu una vera eresia nei confronti del classico stile domiciliato, ma riguardo quello centroitalico agì come *inerzia* morfologica (nella cattedrale di Treviso e in quella di Cremona) da *continuazione dello stile*; la quale avviene da se stessa in un automatismo d'immaginazione sciolta e irrefrenabile.

E tuttavia, così poca irradiazione a Venezia! Molte opere sue nelle lagune sono andate perdute, sicché la storia dell'arte non ne sentiva nemmeno il problema. Ma oggi ci è chiaro: il problema esiste! E il senso delle presenti righe è proprio questo: di far presente e forse di risolvere il problema: Come mai e perché questo grande pittore, con un «fondo» di opere importanti nella stessa Venezia dal 1528 in poi, rimase senza risonanza? Hanno poi, e in qual guisa, le sue composizioni (indubbiamente di un discorso e sintesi formalmente diversi!) agito anche prima ch'egli si fosse definitivamente affermato nelle lagune? Ciò avvenne, senz'altro, assai tardi, dopo Cortemaggiore, Piacenza (1530—32), Genova (1533—34) e le opere nel Friuli (a Pordenone, Udine, a S. Daniele del Friuli ecc.), e quel soggiorno veneziano fu molto breve: soli quattro anni, fino alla sua fine inattesa a Ferrara. In tale precoce morte si possono poi considerare i motivi della poca irradiazione del Pordenone? In altre parole, sarebbe poi avvenuta la famosa crisi intorno al 1540, senza l'avvento di Salviati e di Della Porta e nel 1539, poi del Vasari, e senza il contatto di Tiziano con Mantova? E in qual misura tutte queste vicende siano differenti da quel manierismo autoctono di Andrea Meldola veramente «inerente», saldamente basato sul cromatismo veneto (e che proprio per questo, emanò a modo proprio una *sintesi* «nostrana» (lagunare), sebbene episodica.⁴

Qual è, dunque, il «caso» di Giovanni Antonio Pordenone? In mezzo a tale lustro veneziano, non ancora esaurito e all'indubbiamente inesauribile contributo ai secoli rinascimentali (diremmo trattarsi di una «via regale») anche la sua parabola è molto interessante, ma quanto sia significativa per la scuola veneziana e — ma questo è essenziale — «concreativa»?

Oltre alle portelle dell'organo in S. Rocco conservate c'erano anche degli affreschi nel coro che non esistono più. Lo stesso dicasi per gli affreschi nel coro della chiesa di S. Giovanni Elemosinario, dalla fine del terzo decennio. Intorno al 1532 nascono gli affreschi «assai mossi» nel chiostro di S. Stefano e la pala del «Beato

Lorenzo Giustiniani», un po' pacata ma fredda in senso cromatico. Del 1535 c'è la pala in S. Giovanni Elemosinario. Tuttavia, Caterina Furlan ha già palesamente esposto l'attività del Pordenone e la sempre più crescente sua stima a Venezia. Ed ora è essenziale porre la questione anche «funzionalmente»: ma dov'è l'arte *grande*, creativa in senso di stile e di una nuova immaginazione morfologica?

Il che, naturalmente, non vuol dire che non si tratti di un talento grande ed eruttivo. Forse veramente fu la prematura scomparsa a condizionare l'inefficacia del suo irradiazione e ad interrompere forse anche una sua evoluzione inerente e più feconda. Ma è ora di tornare al nostro problema primario e fondamentale: che *significato* ha l'opera del Pordenone entro l'orizzonte della pittura nelle lagune?

Si tratta di un grande fenomeno che non potè realizzarsi a fondo. A Cremona (entro l'inerzia morfologica dello stile classico) avvenne l'esplosione, ma anche l'*esaurimento* di tale automatismo energetico che si sviluppò entro se stesso, senza alcun intreccio sincretico con un altro sostrato (veneziano); il che va ancora sempre preso *cum grano* lasciandovi il punto interrogativo. Il sostrato veneziano sarebbe il colore — quello cioè che dal 1548 avvenne con il Tintoretto. Il gesto esplicito e la dinamica (che proviene dalla grande maniera) non sono né *ecclettici* e naturalmente nemmeno *sintetici*; non lo sono dunque nemmeno nel senso di Salviati o di Della Porta, e neanche di Paolo Veronese, il quale significa veramente un' *integrazione*: una *sintesi*, dunque, ma prevalentemente sul sostrato veneto, quindi coloristico e (necessariamente) luministico. Lo scontro vissuto dal Pordenone con lo stile già determinato e altamente sviluppato dell'Italia centrale fu terribile, ma non fu *stilbildend* in un senso creativo proprio perché portava in sé una *riferenza propria*, come la portava, diciamo (a modo suo e nelle sue relazioni) lo scontro del colorismo dello Schiavone con la forma del Parmigianino. Prolungando la propria «riferenza» classica — ma non in direzione del cromatismo veneto — il Pordenone ha tuttavia avuto un *acquietamento* — ed è proprio questo che andrebbe investigato nel periodo da Cremona agli inizi delle opere veneziane (1528), ovvero fino alla determinazione finale nelle lagune (1535); questo ci rende difficile proprio il fatto che molti suoi cicli di quel periodo veneziano sono andati perduti. L'*acquietamento* (la pacificazione) è invero più visibile nella pala del «Beato Lorenzo Giustiniani» (1532) che non in quella di S. Giovanni Elemosinario (1535), e — nonostante gli alti apprezzamenti dell'Aretino e di Ludovico il Dolce proprio di quel decennio — non è possibile evitare l'impressione che tale pacificazione del pittore friulano abbia condizionato la sua risonanza relativamente scarsa in quell'epoca; cioè nel periodo della crisi che sarebbe arrivata; e forse si potrebbe al posto di «pacificazione» dire addirittura «capitolazione».⁵

⁴ E' superfluo ripetere i dati ben noti: vedi in G. Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, 1039. — B. Molajoli, Mostra del Pordenone e della pittura friulana del Rinascimento, Udine 1939. — I. Furlan, Giovanni Antonio Pordenone, 1966. — C. Furlan, Il Pordenone e l'Amalteo, in Amalteo, Catalogo della mostra, Pordenone, 1980. — J. Schulz, Pordenone's Cupolas, «Studies in Renaissance and Baroque Art», presented to Anthony Blunt of his 60th Birthday, Londra-Nuova York, 1967, pag. 44.

⁵ E' certo che tali considerazioni vanno comprese (e fors'anche incluse) nei noti orizzonti aperti dai libri già noti di A. Hauser e di R. Hocke ecc., e dalle opere citate di R. Pallucchini, indi dai lavori che si trovano nei «Problemi di metodo: Condizioni di esistenza di una Storia dell'arte», Atti del XXIV

Tuttavia non si tratta di ecletticismo, e questo mi sembra importante ed essenziale, come nel caso di Giovanni Porta. Basta dare un'occhiata alla grande e senz'altro »perfetta« »Deposizione« di questo pittore (intorno al 1550—55) a Murano: tutto vi è fatto bene e nello stesso tempo mediocre; tutto vi è »fuso«, sia il colore che la forma, ma tutto è pure ecletticamente »trasparente«, e descrittivo, privo di *profondità* e senza l'altro »sfondo« che, dietro lo *sfondo* dell'Hartmann, sentiamo in tutte le grandi e vere opere d'arte. In seno a tale problema della fusione e di una »sintesi« completa, indichiamo, a casaccio, soltanto l'esempio della »Passione di S. Lorenzo« (1557—59) del Tiziano, quel »notturno integrale« (F. Valcanover) che è indubbiamente un grande momento sintetico dell'assimilazione veneziana; ma difficilmente potremmo segnalarlo come una sintesi che indicasse nello sviluppo dello stile uno fenomeno »stilbildend« di *proporzioni universali*. Questo non lo è né la »Crocifissione di S. Teonisto« (1562) di Jacopo da Ponte, né molte altre opere del genere. Nel senso di »creazione dello stile« bisogna, per antonomasia, forse anche qui indicare la »Disputa nel Tempio« del Tintoretto nel Museo del Duomo di Milano del 1542—43, e (in senso del tutto episodico) l'»Adorazione dei Magi« dello Schiavone nell'Ambrosiana, intorno al 1547.

E soprattutto va nuovamente rilevata la grande sintesi (e la grande perdita) che — da Jacopo Tintoretto in poi — prese il via come una proiezione centrifugale memorabile dal cromatismo veneto, superando il colorismo dei toni della linea classica Giorgione-Tiziano, ma con un sostrato formale del lontano Bisanzio più che non dell'Italia centrale: cioè la pittura di Domenico Theotocopuli. E' il vero risultato (in senso di sviluppo e di »stile altissimo«) della parabola veneta, *l'integrazione assoluta*, ma — sorprendentemente — nuovamente in direzione del »volere assoluto«, individuale e singolare. Perciò nella sua espressione le componenti morfologiche sono appena ravvisabili; ed è perciò che egli poté (contro tutti i dati storici e artistici e le motivazioni genetiche) »appartenere« alla storia dell'arte spagnola, il che è un *paradosso storico e stilistico*. In qual misura vi è stato l'apporto della sua riferimento »universale« cioè bizantina, a prescindere da uno sostrato lagunare o romano? E in qual misura ha influito sulla sua partenza la »pacificazione generale veneziana« del momento (intorno al 1570), cioè la tranquillizzazione di tutte le eterodossie, non soltanto di quella del Tiziano, ma anche di quella del Tintoretto?

Congresso Internazionale della Storia dell'Arte, X, Bologna 1979; 1982. Vedi particolarmente *Lajos Vayer*, Prefazione; *R. Salvini*, Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero Autonomia e eteronomia della Storia dell'Arte. — Per il problema presente specifico vedi anche: *G. Gamulin*, *Categorie stilistiche quali strumenti della Storia dell'arte*, ibidem, pag. 39.

1984.

Nella pittura di quest'ultimo bisogna tuttavia innanzitutto vedere la *simbiosi sincretica* geniale, in cui si distinguono ancora le parti integranti di diverse culture pittoriche. Il tutto risultò, naturalmente, in un'assimilazione che invero ha dato possibilità a un'alta espressione di »luce colorata«, una specie di luminismo cromatico. E' certo che verso la fine hanno luogo anche periodi di potente sintesi (con l'apice in molti dipinti nella Sala torrena della Fraternita di S. Rocco (1583—87), e in S. Giorgio Maggiore (1593).

Che cosa significhino gl'incontri sincretici per l'evoluzione nella sincronia e diacronia (o policronia) storiche, possiamo vederlo in qualità magistrali anche in molti altri casi, particolarmente nella scuola veneziana. Ma perchè il »manierismo accademico« era tuttavia, »pacificato« in tale misura, perfino nel caso delle invenzioni più audaci di Palma il Giovane o (perfino) nel ciclo di Vassilacchi a Perugia?

E' difficile anche solo immaginare come sarebbe stato il lato »discendente« (tardo) della parabola veneziana se, per caso, l'El Greco fosse rimasto alle lagune? E' difficile pure in questa occasione non ricordare Pietro Mariscalchi (specialmente nel Bassanello — se questa famosa pala è sua, o meno). E' una questione, è vero, se sarebbe avvenuta quella sintesi propria tanto precoce di El Greco qualora egli non fosse scappato tanto lontano. Sembra che il poliformismo e l'enorme esperienza (e la tradizione) di Venezia siano tuttavia state in un certo senso un freno allo sviluppo stilistico, ed anche il grande caso di Paolo Veronese può suggerirci qualcosa in tal senso. Le sue reminiscenze mantovane come si sono presto calmate nelle lagune! E come il suo »*colore di sole*« (il colore di mezzogiorno, è vero, ma della tradizione veneta) ha compreso e superato »le forme« e anche quel gioco estroverso e macchinoso con le forme e le composizioni!

Giovanni Antonio Pordenone non sentiva così né il colore né l'incanto veneto del cromatismo tonale, e tuttavia, egli visse la propria pacificazione, e forse proprio in ciò (dopo la furiosa estroversione intorno al 1520) stanno anche i motivi della sua scarsa irradiazione. Egli, semplicemente, si adattò a tempo. Si può dire senz'altro che la »Disputa sull'Immacolata concezione« di Napoli (prima del 1529) è ancor sempre una composizione assai dinamica; ma già la pala da San Gottardo con i ss. Rocco e Sebastiano nel Municipio di Pordenone (1526) è palasemente una composizione molto pacata e classica. La pala d'altare con il »Beato Lorenzo Giustiniani« del 1532 lo è altrettanto.

Che cosa si può concludere da tutto questo? — Si tratta senza dubbio di un adattamento affatto differente da quello fatto da Giuseppe Porta, come pure da quello (ma a tutt'altro livello) di Paolo Veronese. Giovanni Antonio Pordenone non »possedeva il colore« che avrebbe potuto mantenerlo a galla nel periodo in cui egli non poteva più affascinare (dunque *creare* veramente) con le sue forme e il semplice chiaroscuro. Non credo che vi si possa neanche parlare di sincretismo, e di una sintesi o assimilazione tanto meno.

SUMMARY S

Ante Šonje

THE EARLY CROATIAN CHURCH OF ST. FOŠCA NEAR ŽMINJ, ISTRIA

A through exploration of the church of St. Fosca near Žminj, Istria, whose present-day appearance bears witness to its numerous enlargements as well as to archeological excavations, enables the author to determine the existence of an Old Croatian church on the same site in the late Middle Ages. According to the author, this was a rectangular basilica with a single nave, a semi-circular apse, and a barrel vault. This belief is substantiated with the uncovered ruins of the church foundations and parts of the walls. Discovered fragments of stone furniture within the church helped him date the ruins. The comparison with Old Croatian architecture in the Dalmatian part of Croatia indicates the early period of the 9 and 10 centuries as the time of construction.

Vladimir P. Gross

MILES ENSIFER

The author interprets the appearance, duration and distribution of the artistic rendering of the warrior with sword (Miles Ensifer) within the context of European revival c. 1100 and Crusades. He cites literary sources and historic chronicles on the same topic which liken the warrior of those days to the champion of orthodoxy. He regards and analyses this phenomenon in arts (both in terms of semantics and iconography) in different monuments of European artistic heritage, e. g.: the portal of Verona Cathedral, Carolingian and Ottonian miniatures, the Baptistry in Split, the Cathedral of Ferrara, the portal at Fordington, England, the facades of St. Isidore's at Leone, Spain, at Vezelay, at St. Gilles-du Garde, stained glass windows in Strasbourg etc. . . Listed renderings and compositions epitomize a »holy«, justified war against heresy, usually Islam. The author indicates typical iconographic variants of such renderings, as well as the distinction between the »holy« (often presented as St. George) and »profane« warrior.

Dr Marian Wenzel

BOSNIAN HISTORY AND AUSTRO-HUNGARIAN POLICY: SOME MEDIEVAL BELTS, THE BOGOMIL ROMANCE AND THE KING TVRTKO GRAVES

The author exposes the way in which a false view of the cultural history of Bosnia and Herzegovina, projected for political reasons by Austria-Hungary in the

early years of its occupation of the province, can still have repercussions in the work of present-day scholars of European art-history who have no reason to suspect its operation. An instance is given in which a number of falsified archeological results from early in the century have been taken at face value by later scholars and have resulted in the misdating by half a century or more of an important group of silver-gilt belts. The group is re-dated on the basis of more reliable evidence.

Grgo Gamulin

A STUDY IN SYNCRETISM

The author deals with the universal question of syncretism which fuses two heterogeneous styles. In this case they are the Romanesque painting in Italy and the Byzantine style. He also emphasises the difference between the Comnenian and Palaeologan Byzantine styles, which caused the appearance of Paolo Veneziano and the Venetian 14 c painting. He touches upon the question of symbiosis with Giotto's style, and then moves on to the 300 year long crippling phase of Italo-Cretan painting. Within are to be found: the question of eclecticism and real symbiosis; the rare great syntheses:

Giunta — Cimabue — Paolo, and the great El Greco synthesis which occurred later.

Grgo Gamulin

HARDLY DISCERNIBLE SYNCRETISM, HARDLY ACHIEVABLE SYNTHESIS

This theoretic paper for the Congress on Painter Pordenone in 1984 deals with the pending issue of mannerism in Venetian sixteenth century painting. The author once again returns to the previously explored field, trying to determine the differences among several mannerist manifestations in Venice. He emphasises the somewhat neglected phenomenon of Lorenzo Lotto and seeks distinctions regarding Pordenone's »non-functional« synthesis. Within are to be found: why his development suddenly ceased and the mannerism became soother; in what ways he differs from syncretic symbiosis, conventional mannerism and the real synthesis in El Greco's case. The study comprises some other phenomena, including still unresolved questions concerning Venetian 16 c development e. g. the question of substrate which initiated the peculiar growth of different mannerist styles. In this case it is the substrate of the Giorgione — Tizian line of descent, which clashed with the »grand manner« of Central Italy, and on some occasions with Parmigianino.