GIORGIONE
SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA

88
Pier Maria Pennacchi
(Treviso 1464?-1514/1515)
Madonna col Bambino e la Veronica
Olio su tavola,
41,5 x 52 cm
Basilea, Kunstmuseum,
inv. 1339

Il piccolo dipinto su tavola è testimonianza significativa e rara di Pier Maria Pennacchi, maestro di primo piano a Treviso tra Quattro e Cinquecento. Egli si mostra legato dapprima alla linea antonelliana e belliniana della pittura di Venezia e prossimo soprattutto ad Alvise Vivarini, il quale conosce una particolare fortuna in Terraferma anche in anni tardi. Pennacchi, sullo scorcio del secolo, si fa inoltre interprete intelligente di nuove suggestioni. Ne è testimonianza l'utilizzo precoce della grafica di Dürer, pochi anni dopo il suo primo soggiorno del maestro tedesco a Venezia nel 1494. L'incisione raffigurante la *Penitenza di san Giovanni Crisostomo* (1496 circa) offre lo spunto per la conformazione della roccia che fa da fondale al *Cristo passo e due angeli* firmato da Pennacchi, già presso gli Staatliche Museen di Berlino (n. 1166, tavola distrutta nel 1944). Spunti "eterodossi" rispetto ai modelli di protoclassicismo più celebrati a Venezia e la ricerca di nuovi esiti espressivi più capziosi accomunano Pennacchi ad altri comprimari come, ad esempio, Diana, Marziale, Jacopo de' Barbari, il primo Basaiti. Spetta tuttavia a Pennacchi l'aver forse attratto il giovane Lorenzo Lotto, documentato a Treviso a partire dal 1503, ma forse già presente dal 1498, e che, come noto, si rivela per la prima volta nella *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Pietro Martire*, opera firmata e datata "1503 adì 20 Septembio", ora conservata al Museo di Capodimonte. Per ragioni anagrafiche e di frequentazione, si poté stabilire forse una fase iniziale di reciproco interesse fra Pennacchi e Lotto. Quest'ultimo negli anni trevigiani, conclusisi nel 1506 – e che lo vedono partecipe dell'*entourage* del vescovo Bernardo de' Rossi –, riuscirà a elaborare un'interpretazione di tale forza espressiva dell'originario insegnamento alvisiano e degli stimoli di Dürer, soprattutto attraverso un'inconfondibile indagine psicologica, per cui sarà Pennacchi a esserne indubbiamente ben presto condizionato. In una tale congiuntura, vitale e particolarissima per la pittura trevigiana, si situa la tavola di Pennacchi di Basilea. La breve fortuna critica dell'opera è di per sé significativa al proposito. Si rammenti l'assegnazione a Boccaccio Boccaccino presso la raccolta Bachofer, con la quale perviene alla sede attuale, l'accostamento a Benedetto Diana o Lattanzio da Rimini di Berenson (1932), e addirittura l'attribuzione a Lotto giovane suggerita verbalmente da Roberto Longhi e recepita da Banti, Boschetto (1953) e ancora discussa, tra gli altri, da Zampetti (1953) e Mariani Canova (1975). Aveva colto nel segno Coletti nel 1935 con l'assegnare l'opera a Pennacchi, ravvisando torniture delle forme al modo di Alvise Vivarini e Cima "entro uno schema che tenta dolcezze belliniane". Nel contempo lo studioso rendeva nota, tra l'altro, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Andrea*, opera firmata, acquisita in seguito dal Museo Civico di Treviso (n. P 462).
Nell'ambito del rinnovato interesse per Pennacchi, a partire dalla fine degli anni settanta (Sgarbi 1977; Nepi Scirè 1980, 1981; Lucco 1980[b]), il dipinto di Basilea non solo è confermato senza dubbio al maestro trevigiano, come aveva indicato almeno Berenson (1957), ma assurge anche a luogo di confronto con lo stile di Lotto. La seriazione delle opere prime di quest'ultimo si assestava con l'accettazione della bontà della scritta apposta alla tavola di Capodimonte sopra riportata (Dal Pozzolo 1993[d]). L'anticipo dell'esemplare di Pennacchi di Basilea addirittura prima dello scadere del Quattrocento (Sgarbi 1977) è indirizzato a far salvo un suo ruolo influente su Lotto. Viceversa, si è motivata con i caratteri stilistici di questo dipinto l'osservazione attenta da parte di Pennacchi della pala di Santa Cristina del Tiveron che Lotto realizza nel 1505. Anche più di recente Enrico Dal Pozzolo (1993[d]) motiva una tale datazione, sottolineando, tra l'altro, come rivelatore l'accostamento del volto di profilo di santa Cristina della pala lottesca con quello della santa della piccola opera devozionale di Pennacchi.
La tavola di Basilea segnala indubbiamente una svolta nel percorso di Pennacchi, la cui seriazione cronologica rimane impegnativa. Il *Redentore benedicente* della Galleria Nazionale di Parma e la pala dell'*Immacolata Concezione e dei santi Cosma e Damiano* in collezione Alana (Newark, Delaware, Stati Uniti), di recente illustrata come proveniente dalla chiesa trevigiana di San Francesco (Fossaluzza, in *The Alana Collection* 2009), condividono una peculiare tensione prospettica e luministica, per cui il disegno è netto, le forme sono pulite e il colore di una brillantezza risonante. Si pongono, dunque, ad apertura del Cinquecento in una fase mediana rispetto alle due tavole distrutte di Berlino (*Madonna col Bambino e quattro santi*, n. 49, 1495 circa; *Cristo passo e due angeli*, 1498-1500 circa) e la problematica *Madonna che allatta il Bambino* del Museo di Castelvecchio di Verona (n. 1585), con la quale si può stabilire un confronto con la primizia di Lotto del 1503. Si deduce, quindi, una collocazione immediatamente successiva di due opere firmate: *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Andrea* del Museo Civico di Treviso (n. P 462), *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 791). In esse si ravvisa l'acquisizione più deliberata, anche dal punto di vista tipologico ed espressivo, di elementi lotteschi, persino fisionomici, per cui il confronto si estende alla *Sacra conversazione* della National Gallery of Scotland (Edimburgo) e dell'Alte Pinakothek di Monaco, all'*Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa* del duomo di Asolo. La *Madonna col Bambino e la Veronica* del Kunstmuseum di Basilea può essere collocata a seguire, 1506-1507 circa, come esempio di ricerca espressiva più pacata rispetto alle inquietudini prima indagate individualmente nei personaggi sacri. Annuncia nel contempo l'altra opera firmata da Pennacchi, la *Sacra famiglia e devoto* del Museo Civico di Bassano del Grappa, da ritenersi solo di poco successiva. Essa mostra una sensibilità cromatica e un'inclinazione più "sentimentale" che, in qualche misura, risente di suggestioni giorgionesche (Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, pp. 96-101, nn. 26, 27). Avvicina la tavola di Basilea a quella di Bassano il sentimento del colore che raddensa, a volte incupisce, per una gradualità di passaggi in ultima analisi da apparire quasi tonali, pur entro la conservazione talvolta di uno schematismo compositivo, specie nella resa dei panneggi un poco più "arcaizzante". Si deve sottolineare come questa maturazione stilistica di Pennacchi si sovrapponga senza annullare altri passaggi del suo percorso. Tale affermazione riguarda, ad esempio, il rapporto che si instaura tra figure e il paesaggio al quale, è il caso di dire, si ritaglia uno spazio nella tavola di Bassano, con la conseguenza di creare un'escursione luminosa risoluta rispetto al riparato ambiente dei personaggi. Per la tersa luminosità il fondale risulta ancora memore dei paesaggi vitrei di Alvise Vivarini piuttosto che del Cima, appare meno atmosferico di quelli del primissimo Lotto, e, come nella tavola attribuitagli del Museo di Castelvecchio di Verona (senza voler andare più indietro al *Cristo passo* già a Berlino), ripropone un più astratto senso del limite spaziale se si osserva come si stagli in esso il profilo del san Giuseppe per far sentire i piani più lontani.
Nella tavola di Basilea è anticipato tale artificio di uno stacco fra accogliente, quasi simbolica, ombrosità del primo piano e lo sfondo. Pennacchi corrisponde a una

sensibilità affatto moderna nell'indugiare in questo caso, in maniera inedita, tra la realtà dell'ambientazione urbana, la non immediata riconoscibilità dell'evento devozionale e i simboli. La postura del gruppo figurativo, portato quanto più possibile in primo piano con taglio libero, assume dinamicità per la funzione di diaframma del tendaletto d'onore e del ricco e volumetrico drappo collocato su linee un poco di sbieco. Le ascendenze belliniane della composizione sussistono, ma appaiono alquanto rielaborate. In ogni caso sono tali da consentire un'orchestrazione generale nuova che si fonda soprattutto sugli effetti atmosferici e, in particolare, di controluce. Incombe nella sua realtà il Palazzo dei Trecento di Treviso con il dettaglio inedito dello scalone e del protiro, sottoposto a un'analisi lenticolare che coglie a luce radente gli accidenti della muratura in cotto rosato e persino i fregi duecenteschi su fondo scuro ancora esistenti in alcune porzioni dell'edificio, al punto da consentire la lettura filologica di Coletti, al quale si rinvia in proposito. Esposta alla stessa luce di un cielo terso attraversato da nitide nubi, fa da bilanciamento l'edera che s'inerpica sul candido pilastro di sinistra. Si fissa con realtà anche l'elemento simbolico che allude alla vita eterna (Levi d'Ancona 1977, p. 190). Il Bambino benedicente, simile a quello della tavola di Bassano, si rivolge come la Madre alla devota colta di profilo e in abisso, secondo tradizione. Tutt'altro che convenzionale è la sua espressione comunicativa. È priva di aureola e la foggia del fazzoletto arancione intenso e del velo virato in azzurro che avvolgono aderenti il capo, come pure il mantello azzurro a ricami d'oro, non corrispondono alla moda attuale. Si tratterebbe pertanto, più probabilmente, della diffusa casistica secondo la quale al ritratto della devota e offerente si sovrappone l'immagine della santa di cui ella porta il nome. Quanto all'identità proposta, sembra più credibile quella di santa Veronica a motivo del fazzoletto bianco che ella porge. Non è ricamato, come più volte è stato osservato, bensì è trattenuto con la sinistra assieme a un rametto di fiori, anch'esso allusivo all'offerta di sé e alla vita eterna. La situazione di prossimità deferente e affettuosa è quella a cui siamo abituati dall'episodio del matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria che prevede lo scambio dell'anello. Il gesto della Veronica di porgere il velo, riferimento all'episodio dei Vangeli apocrifi che entra nella sequenza della *Via Crucis*, allorché asciuga il volto di Cristo che vi si imprime come prima immagine acheropita (Vero Volto), è quindi inedito rispetto alle rappresentazioni come scena narrativa diffuse specie da incisioni d'oltralpe e da quella di Dürer in particolare. In questo caso il gesto, di non immediata decodificazione, è giustificato e compreso entro la sfera di devozione privata alla quale l'opera appartiene, e pertanto si inquadra tra le espressioni più sottili del tema della prefigurazione della passione.

Bibliografia: Berenson 1932, p. 592; Coletti 1935[a], pp. 52-56; Banti, Boschetto, s.d. [1953], pp. 8, 17, 57, 63; Zampetti 1953, p. 3; Berenson 1957, I, p. 145, II, tav. 610; Mariani Canova 1975, pp. 123-124, cat. 341; Sgarbi 1977, pp. 39-50; Natale 1978, pp. 96-97, cat. 56, con bibliografia generale; Lucco 1980[b], pp. 53-54; Nepi Scirè 1980, p. 40; Nepi Scirè 1981, p. 38; Dal Pozzolo 1993[d], pp. 48-49; Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, p. 98, cat. 27.
(*Giorgio Fossaluzza*)