

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXVII.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2022

Direttori / Editors:

László Pete Paolo Orrù
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana Judit Papp
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács Carmelo Tramontana
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA' UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts Stefania Scaglione
UNIVERSITEIT ANTWERPEN UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro Antonio Sciacovelli
UNIVERSITÀ DI CATANIA TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini Orsolya Száraz
UNIVERSITÀ DI FIRENZE DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DI SALERNO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu Marco Trotta
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt Ineke Vedder
LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11

Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Pensieri per la pace 6

Articoli

DEBORA BELLINZANI: Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi
Capuana 10

MILENA BORTONE: Maurizio Moro: «Imagie del Salvatore dal Pordenon Pittor
famoso dipinta». Un componimento ritrovato per un dipinto perduto 30

PAOLO DRIUSSI: Forme della poesia 46

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS: L'evoluzione delle strategie referenziali
e predicative nei dibattiti parlamentari delle leggi italiane in materia
d'immigrazione 64

BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi a Padula durante la Prima guerra
mondiale 91

ALESSIO VERDONE: Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella
poesia di Edoardo Sanguineti 120

Maurizio Moro: «Imagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta».

Un componimento ritrovato per un dipinto perduto

MILENA BORTONE

Università Ca' Foscari Venezia

milena.bortone31@gmail.com

Abstract: In the essay *Note sulla tradizione spirituale e religiosa* Quondam denounced the prejudice which for a long time excluded from the field of “literature” the experiences of religious poetry of the pre-baroque era. The issue is greater in the field of figurative arts, where sacred poetry and those who dealt with it still find it hard to establish themselves as sources for the knowledge of works and artistic languages. This is the case of the Venetian Maurizio Moro, a canon and scholar who lived between the 16th and 17th centuries, known above all as the author of the commentary verses on Dürer’s *Little Passion* (Venice, 1612). The essay discusses the author’s composition on the «Imagine del Salvatore, dal Pordenon pittor famoso dipinta». The text, published in 1609 within the *Amorosi stimoli dell’anima penitente* and still unknown to those who have treated the Friulan painter, bears witness to a work not otherwise known, re-evaluating Moro as a precious source for art history and criticism.

Keywords: Maurizio Moro; Pordenone; Painting; History of Art; Sacred Poetry.

Nel saggio *Proposte per una critica d’arte* Roberto Longhi, ribaltando il tradizionale modo di fare “buona critica”, sottolineava l’importanza del giudizio (o del gesto concreto) espresso da letterati, poeti, mecenati, mercanti, collezionisti, gente comune, mostrando che esso può essere altrettanto, se non più, ficcante e convincente di quello, spesso ricco di pregiudizi teorici più che di valide argomentazioni, di conoscitori e addetti ai lavori.¹

È in questo genere di “critica non professionistica” che è possibile far rientrare anche il veneziano Maurizio Moro, canonico di San Giorgio in Alga e letterato,

¹ Il testo fu letto per la prima volta come relazione dal titolo *Critica d’Arte* al XXI Congresso del P.E.N. Club organizzato a Venezia nel 1949. Pubblicato l’anno successivo su «Paragone» (I 1950, pp. 5-19), è stato ristampato in R. Longhi, *Critica d’arte e buongoverno. 1938-1969* (Firenze, Sansoni, 1985, pp. 9-20) e in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea» (VIII 2006, pp. 7-18), dove la riedizione del saggio si accompagna a una lodevole recensione critica di Carmela Vargas dal titolo *Longhi 1950: la buona critica d’arte* (pp. 19-47).

vissuto tra la fine del 1500 e i primi decenni del 1600, epoca in cui in molti autori si intrecciano e sovrappongono in modo contraddittorio il culto delle regole e l'esigenza di libertà, facendo avvertire sempre più la distanza dagli antichi e dal modello classico e dando inizio a quella *querelle des anciens et des modernes* che sarebbe esplosa in Francia sul finire del Seicento.²

Nonostante il nutrito numero dei suoi lavori usciti a stampa (sono ventisei le opere edite tra il 1583 e il 1626, cui debbono sommarsi decine e decine di componimenti pubblicati in sillogi poetiche e opere altrui o rimasti manoscritti), di Moro e dei suoi scritti pochissimo è stato detto e quel poco, come spesso avviene, contiene notizie parziali o inesatte, trasmesse senza alcun controllo da repertorio a repertorio.³ Lo stesso dicasi per i lessici bibliografici, mai completi ed esaustivi.

Relativamente al mondo dell'arte, la conoscenza dell'autore da parte degli specialisti è limitata alla sua partecipazione all'edizione veneziana della *Piccola Passione* di Dürer del 1612 e al libretto funebre da lui offerto a Carlo Saraceni nel 1620.⁴ Lo scrittore però diede prova del suo particolare interesse per le arti figurative anche in altre occasioni, non solo adoperando metafore e analogie tratte dal linguaggio artistico, ma soprattutto componendo testi di varia natura – spesso vere e proprie *èkphrasis* – in onore di opere e artefici o rime destinate a fungere da codifica descrittiva di immagini incise. Tali componimenti, qualora si abbia l'ardire

² Sulla "polemica degli antichi e dei moderni" si veda, in particolare, M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII-XVIII siècles*, Paris, Gallimard, 2001.

³ A conferma di ciò, si veda quel che si legge di lui in G. Baruffaldi, *Dissertatio de poetis Ferrariensibus*, Ferrariae, Typis Bernardini Pomatelli, 1698, p. 44; G. M. Crescimbeni, *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 5 voll., In Roma, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1702-1711, IV, 1711, p. 164; G. Baruffaldi, *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni*, In Ferrara, Per gli Eredi di Bernardino Pomatelli Impr. Episc., 1713, p. 588; F. Borsetti, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, 2 voll., Ferrariae, typis Bernardini Pomatelli, 1735, II, p. 375; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 5 voll., In Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio, poi In Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1739-1752, II/1, 1741, pp. 290 e 379; II/2, 1742, p. 418; III/1, 1743, pp. 72 e 102; L. M. Chaudon, *Nuovo dizionario storico*, 22 voll., Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1796, XII, *ad vocem*; L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri Ferraresi*, 2 voll., In Ferrara, Per gli Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, II, p. 80; P. G. Morolin, *Venezia ovvero quadro storico della sua origine dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, 5 voll., Venezia, per Giuseppe Gattei tipografo, a spese dell'editore, 1841, V, p. 106; G. O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti et compositorum di musica*, a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988, p. 98; *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, *ad vocem*; R. Binotto, *Personaggi illustri della marca trevigiana. Dizionario bio-bibliografico: dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996, *ad vocem*. Una significativa eccezione a questo stato di cose è il prezioso saggio di A. Giachery, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia 1612)*, «Studi Veneziani», LXIII 2011, pp. 547-573. Per un resoconto biografico e bibliografico sull'autore si rimanda a M. Bortone, «Vinte fiere procelle e le Sirene, sequo le sacre Muse e 'l dir beato». *Maurizio Moro: scrittore veneziano al servizio delle arti. Ricerche biografiche e indagini critico-letterarie*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2021.

⁴ A. Dürer, M. Moro, *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro*, In Venetia, Appresso Daniel Bissuccio, 1612; M. Moro, *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore, il sig. Carlo Saraceni venetiano, et lodi all'illustrissimo sig. Giorgio Contarini da' Scrigini dedicate. Dal Padre D. Mauritio Moro*, In Venetia, Appresso Iseppo Imberti, 1620.

di superare il senso di ripetitività che talvolta provoca il *modus poetandi* retorico-celebrativo che caratterizzò sempre lo stile dell'alghense, oltre a fornire un interessante spaccato delle relazioni tra il canonico e gli artisti dell'epoca, dimostrano una conoscenza della contemporanea produzione figurativa, confermano un rapporto tra le poetiche letterarie e le tendenze artistiche in epoca post-tridentina, testimoniano la fortuna letteraria di illustri pennelli, offrono giudizi di gusto su opere e linguaggi pittorici e celano notizie di grande importanza per gli storici dell'arte.

Se la tendenza pittorica dell'arte poetica assume un'incidenza altissima nella vivida descrizione di un'opera, più di ogni altro parto dell'autore, allora, il componimento di Maurizio Moro sull'*Imagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta* può essere inteso come filiazione diretta dell'assunto *ut pictura poësis*:

- ¹ Opra di meraviglia opra celeste,
 (Che non può uscir da mano fral tal frutto)
 Tu rappresenti a noi quel, che riveste
 La terra quel, ch'l Mondo have prodotto,
 Quel a cui serve il Tempo, il Cielo, e'l Sole,
 Fabro e Pittor de l'universa mole.
- ⁷ Dunque, da man celeste ella già uscio,
 Ch'è del mio Salvator la bella imago;
 Veggiola, e ammiro l'huom terreno e Dio,
 E quanto più la miro, io più son vago
 Di mirar, d'adorar nel finto il vero,
 Che da i dipinti rai parla al pensiero.
- ¹³ Over volò nel Cielo, o di là scese
 Il Pordenon, che colorilla arditto.
 O alcun Angelo santo il braccio stese,
 Che s'accins'a ritrar ben'infinito.
 O quand'egli dipinse il bel lavoro,
 Fu consigliere suo l'empireo choro.
- ¹⁹ Che di color celesti ornò'l pennello,
 E avivò quello che la man dipinse;
 Quello, ch'è tra de gli huomini'l più bello
 Onde disse con forme egli non finse,
 E siamo noi gli testimoni alati,
 Spiriti, e talhor Angeli chiamati.
- ²⁵ L'aita dunque colorì del Cielo
 Questa, ch'è d'huom mortal mirabil opra
 Da la destra ingegnosa il terren velo

Però del mio Signor avien si scopra,
Ha l'immagine vita, e moto, e dove
L'occhio si gira Giesù pio si move.

31 L'occhio dardi d'Amor fulmina, e scocca,
La front'affida, ch'è serena, e vaga:
Parla nel suo silentio ancor la bocca,
Questa risana, quando l'altr'impiega:
E questa e quella col beato lume
M'invitano a cangiar vita, e costume.

37 L'occhio di questa imago hor mi consiglia,
E così dice. O neghittoso, o cieco
Cangia vita, pensier, ferma le ciglia
Quasi Aquila nel sol'e vivi seco:
Nel vero Sol, che senza nube o velo
Ove soggiorna chiaro splende in Cielo.

43 E mentre l'occhio hora contempla hor dice
Ciò, che deggio abbracciar, ciò che non lece,
La fronte serenissima, e felice
Narra quanto'l Signor per me già fece.
E quella bocca del gran Re di gloria
Spiega de l'opre sue stupenda Istoria.

49 Ode quest'opre'l core ode la mente,
Ch'è di lodar il suo Signor non satia,
Lo ritrova d'Amor fornace ardente,
L'adora, e de' suoi doni lo ringratia:
E da la sacra imago a i sommi giri
Su l'ale del desio vanno i sospiri.

55 Adoro sì la bella imago in terra,
Di latria, che conviensi al Re beato:
Perché la santa immagine disserra
Il Verbo, ne la Vergine incarnato:
Ch'ebbe fatto mortal serena forma
Da cui quella s'abbella hora et informa.

61 Ch'ò da quella d'Abagaro sia tratta,
(Pio Re che desio l'alta figura)
O come quella pur ella sia fatta
Da la man, che formò già la Natura,
E a la Donna fedel toccò già in dono,
Puoi dir che'n lei tutte le gratie sono

- 67 Sì ben il vero sovra il legno espresse,
Sì vivo il finto ne' colori aprio,
Che deluse talhor le luci istesse
Dicono quest'è pur l'amato Dio.
Ne moversi gli sguardi alhor si sanno
Dal vagheggiare l'amoroso inganno.
- 73 Con vivace ritrare i color misti
Che danno a gli occhi luce, ai labri gl'ostri
Fanno de' cori ingenuosi acquisti,
Sono Pittor de le tue glorie inchiostri.
E quanti hai di ritrar celebri modi,
Tante fabbrichi a te famose lodi.
- 79 Par che le tele parlino, e nel legno
Che l'imagini ancor siano spiranti
Son meraviglie del tuo raro ingegno,
Ch'ad Apelle, et a Zeusi hor varca inanti;
Anzi sono miracoli ch'addito,
Né a pien mi trovo di spiegarli ardito.
- 85 Con quest'arte mirabile dimostra
Il celebre Pittor la sacra faccia;
Vinta riman Natura, e l'arte giostra
Che la deride, onde n'avien si sfaccia,
La Natura lodar suol tal fatica
Figlia fatta de l'arte emula antica.
- 91 La Natura da'l moto, e'l moto e l'ire
L'altra può far, che finge, e scopre il vero
Quella ne' cori semina l'ardire,
Questa ne' volti fa lo sdegno altero.
Fa la Natura i corpi e gli animanti,
E l'arte singolar tele spiranti.
- 97 Io non ogni arte di Pittura appello
Ordinata dal Cielo a tal destino,
Ma questa, che mi serve hor per modello;
Questa del Pordenon Pittor divino.
Con cui la faccia nobile, e vivace
Egli dimostr'a noi del Re di pace.
- 103 Con la chioma su gli homeri cadente,
Che s'increspa, e non densa ha vag'aspetto,
Con nere ciglia del mio Sole ardente,

- Archi de gli occhi sagittari al petto.
De gli occhi astri pietosi, astri sereni,
Del Nettare del Ciel lumi ripieni.
- 109 De gli occhi, che scoprir sanno i secreti
A infonder usi Santi spirti, e vita;
Che nel lor foco i ribellanti affetti
Purgano, e darci ponno amic'aita;
Che meraviglie benchè finti fanno,
Serban moti soavi, e immoti stanno.
- 115 Tra questi con decoro il naso scende
Né prolisso né corto, osserva il mezo,
Da la fronte a le labra egli s'estende,
Fa turgido nel fine al ment'orezo;
Di quel la barba, che dispensa i premi,
Bipartita discende a i lochi estremi.
- 121 Biondeggia il suo fin oro, ed è tesoro
Che pende da le guancie e'l mento adorna
Non però molto scende il suo fin'auro,
Né s'inannella, e al suo principio torna;
Ma quasi serpeggiando egli fiammeggia,
E sin al petto vagamente ondeggia.
- 127 Sorge la Maestà da questa imago,
Se credi a gli occhi Maestà vedrai;
E'l sacro viso virilmente vago
Pasce di gioia dolcemente i rai;
E quegli occhi carateri d'Amore
Parlan sovente (ch'io gli ascolto) al core.
- 133 Favella l'occhio arcier quando m'affisso;
Ne lo sguardo che ha, dic à me stesso;
Ei m'annuncia nel Cielo un ben prefisso
Se non rimango da le colpe oppresso;
Mi solecita al ben, e'n queste arene
Del Mondo mi ritien da le sirene.
- 139 Sento le punte de gli acuti strali
Da le sfere de gli occhi entrar nel seno,
Feritori amorosi anzi vitali,
Ripari contra del mondan veleno,
Ch'apron'a l'Alma, e a questo cor d'intorno
De la gratia celeste il chiaro giorno.

- 145 Questi già richiamar la Peccatrice
Da la colpa a la gratia, e questi furo
Che la rinovellar come Fenice,
Nel foco di pietà purgar l'impuro;
E la gran pira de l'incendio santo
Crebbe maggiore, col femineo pianto.
- 151 Però infocata de l'amor beato
Spennacchia al lusinghiero i vanni, e l'ale,
Cangia manti, costumi, e fregi, e stato,
E lava con le lagrime'l suo male;
Egli a la pioggia de'felici umori
Dà natura di foco, e vivi ardori.
- 157 Trassero questi da le reti, e gli hami,
Col fratel santo l'animoso Piero;
Questi sciolsero pronti i rei legami
E fiaccaro del Mondo'l van'Impero.
Fecero questi di maggior tesoro
Vago Matteo, ch'abbandonò già l'oro.
- 163 Quando nel core penetrò la voce
Del suo grande signore, lancia in terra i numi,
Come partico stral corre veloce
Dietro'l baleno de' beati lumi;
Lo segue, e del cor l'esc'arid'accese
L'alto valor de le sue chiare imprese:
- 169 Rasser questi occhi Giacopo, e Giovanni
Da la vita turbata al dolce porto.
La Donna di Samaria da gli inganni
Del Mondo menzogner al mal accorto
Che frettolosa l'urna, lascia e l'acque,
E per fè candidissima rinacque.
- 175 Questi allettaro e sgomentar la Morte,
Che Lazaro già dier fetido al die;
Queste de la pietà celebri porte
Promettono perdono a l'opre mie;
Se come canto e le lor glorie vergo
De le gratie nel mar io le sommergo.
- 181 Ma se l'occhio, ch'è tacito consiglia,
Da le fallaci vie ch'io torca'l piede,
La bocca che dirà, che mi simiglia

- Tesoriera di gratie, e di mercede?
Dirà, ch'io l'odo ne' silentij suoi,
Esanimato fu Giesù per voi,
- 187 Non perch'a briglia sciolta i sensi, e l'opre
Contrarie a la Ragion seguir debbiate,
Ma perché l'Alma s'affatichi, e adopre
D'ornarsi di giustitia, e di Pietate.
Di Zelo, di Bontate, e di candore,
Cangi'l terreno nel celeste amore.
- 193 Di queste belle forme homai si fregi.
Di queste gemme le sue voglie adorni,
Per piacer fortunata al Re de' Regi.
E se cade nel mal sorga, e ritorni:
L'incontrerò l'aiterò le sia
Serva del suo Signor l'opra mia.
- 199 O cecità mortale ancor favella
E parla al cor, e le sue voci io sento,
Fin quanto vivrai misera rubella
Del Ciel, vassalla de l'human contento?
Fin quant'ò cieca, o tepida, e di ghiaccio
Vorrai posar de' folli amori in braccio?
- 205 Sorgi homai neghitosa, e prestavola
Di gratie al fonte, e di Pietade al mare:
Da l'arti rie del Mondo il cor invola,
Che non più d'huomo ma di fera appare.
Il lungo vaneggiar frena, e correggi
Del tuo Giesù sott'amorose leggi.
- 211 Sì dice a tutti noi la sacra bocca
Che muta parla, e dal mal far ci arretra,
E da le labra in me le voci scocca,
Fin quant'Anima mia sarai di pietra?
Fin quanto del tuo cor l'horrido gelo
Ti darà'l verno, per negarti'l Cielo?
- 217 Quanto più ti desio, tu più t'ascondi
De le colpe nel lezo ed io che t'amo
Per far i sensi ribellanti hor mondi,
Da la Croce e dal Ciel ogn'hor ti chiamo.
Che farò se non vuoi? Risolvi, e grida
Saetta del tuo amor l'Alm'homicida.

- 223 L'Alma, che vaneggiò, l'Alma che suole
 Più del mal che del ben correr nel seno;
 Che sta in horrori e non rifugge al sole
 Ch'odia l'esca soave, ama il veleno,
 A te rifugge sia da te ferita
 E'l chirurgo e l'arcier gli dia la vita.
- 229 Poi lagrimando sospirosa, trista,
 Brami d'unirsi teco in Paradiso;
 E di fruire la beata vista
 Che i tesori celesti ha nel suo viso:
 Per gioir sempre, e non partirsi mai
 Dal caro incendio de gli amati rai.
- 235 E com'in questa mi compiaccio, quella
 Alhora sia del petto e gioia, e pace,
 E d'ambe l'alma volontaria ancella;
 E de l'amor divino il cor fornace.
 De' pensier de' desir l'unico segno
 Quel de' beati Eroi felice regno.⁵

Publicato nel 1609 all'interno degli *Amorosi stimoli dell'anima penitente*, il testo, una canzone sestina di ben quaranta strofe, è ancora sconosciuto sia a quanti in un passato prossimo o remoto hanno trattato del pittore friulano, sia a chi, più in generale, si sia occupato della letteratura artistica del Seicento, e anche l'opera in esso descritta, per quanto ci consta, è del tutto ignota alle fonti.⁶

Dopo il 1539, anno della sua scomparsa, Giovanni Antonio de' Sacchis aveva

⁵ M. Moro, *Amorosi stimoli dell'anima penitente*, del R. P. D. Maurizio Moro *Tragiche querele. Rime sacre, et varie. Dedicati. All'illustriss. et excel. s. Gio. Boschiart. Sig. di Chiampigni, Norroe etc. Consigliere della Maestà Christianiss. ne' suoi Consigli di Stato, et suo Ambasciatore appresso la Sereniss. Rep. di Venetia*, In Venetia, presso Giovanni Alberti, ad istantia di Santo Grillo, et fratelli, 1609, pp. 105-13, canzone XI. La raccolta, impreziosita da un elaborato frontespizio figurato di mano dell'incisore Francesco Valesio, conta oltre seicento componimenti messi insieme nel tempo e ora donati al mondo, precisa l'autore nella missiva a quanti leggeranno, «et perché giovino alle anime penitenti et devote, et affine che palesino, che io vado essercitandomi nella sacra Cetra, la quale darà forse un conforme suono all'habito celeste ch'io porto» (Ivi, c. n.n. segnata a10r). Il tormento interiore e la volontà di conversione, che si traducono in una risemantizzazione del linguaggio poetico amoroso usato dall'autore nelle pubblicazioni precedenti (l'ardente passione per una donna si rivolge ora al Signore, a Cristo e alla Vergine mutandosi in devozione e trasporto mistico), pervadono tutta l'opera, a cominciare dal sonetto d'apertura, tramite il quale, dichiara l'argomento, il poeta «Sprezza la Cetra del vano Amore, e la Sacra ripiglia» (Ivi, p. 1).

⁶ Non identificabile né nel ricco catalogo curato da Caterina Furlan (*Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988), né altrove. Per un ampio quadro bibliografico sul pittore si rimanda a quanto contenuto in *Il Rinascimento di Pordenone: con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, Catalogo della Mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di C. Furlan e V. Sgarbi, Milano, Skira, 2019.

rapidamente perso la fama che si era guadagnato nel corso della sua esistenza: i suoi meriti artistici erano stati progressivamente misconosciuti, offuscati dalla luce di quelli di Tiziano, Tintoretto e Paolo Veronese, sui quali si sarebbero quasi totalmente concentrati gli sforzi elogiativi dei più, e anche le sue opere, benché apprezzate dai teorici e ricercate da amatori e collezionisti, sarebbero divenute oggetto di indagine sistematica da parte della critica solo a partire dai primi decenni del XX secolo.⁷ Stupisce molto, di conseguenza, non solo trovare il nome del pittore in una raccolta poetica di inizio Seicento,⁸ ma soprattutto constatare come la lode del friulano venga costruita, più che come mero esercizio letterario, sulla base di un motivato giudizio estetico sull'opera e, in particolare, su quello che questa è in grado di suscitare nell'osservatore. Affiorano così le forme e i temi di quella che sembra lecito definire "poetica della conversione", nella quale anche il diletto derivato dalla visione di un'opera d'arte è in prima istanza di tipo spirituale, ragione per cui le forme liriche tradizionali vengono disciplinate e adattate in modelli poetici edificanti, aggiornati da un punto di vista retorico, ma tali da stimolare il lettore alla devozione. Si tratta di una strategia per cui la parola di Dio, opportunamente avvolta e intrecciata da un commento ed esplicita attraverso il rimando a una realtà figurativa concreta, diventa cibo adatto anche a chi possiede una cultura povera. In questo modo la poesia sacra viene a occupare un posto di rilievo, complementare rispetto al genere omiletico, al quale, non a caso, il cardinale Gabriele Paleotti aveva invitato anche le arti figurative ad assimilarsi.⁹

All'inizio della composizione, Moro anticipa al lettore il soggetto della canzone, una pittura insieme "meravigliosa" e "celeste". Ricorrendo a motivi elogiativi di antica tradizione, riplasmati con artificio d'avanguardia barocca, evidenzia poi il carattere straordinario della tavola («sopra il *legno* espresse» [v. 67]), affermando, contemporaneamente, che quell'opera era stata dipinta da Dio («non può uscir da mano fral tal frutto» [v. 2], «da man celeste ella già uscio» [v. 7]), ma anche da Pordenone, che dovette certo salire in cielo per poter vedere e poi rappresentare in maniera così vicina al vero «del mio Salvator la bella imago», o si affidò forse alla mano di un angelo o, ancora, scrive il poeta, «quand'egli dipinse il bel lavoro, | Fu consigliere suo l'empireo coro» (vv. 13-24).

⁷ Mi riferisco agli studi di Adolfo e Lionello Venturi, Kurt Schwarzweller e, soprattutto, Giuseppe Fiocco, cui si deve la prima monografia sull'artista, edita dalla rivista udinese «Le Panarie», ma stampata a Pordenone nel 1939.

⁸ Di lì a poco, il nome del Pordenone sarebbe riecheggiato anche nelle parole del Marino, il quale, memore del giudizio vasariano sul pittore, nelle sue *Dicerie sacre* nomina Giovanni Antonio insieme ad altri artisti particolarmente meritevoli: «Et fra coloro, che ne' tempi più a noi vicini fiorirono, mirabil riuscita hanno fatta [...] il Pordenone nella fierrezza», Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, In Venetia, appresso Giacomo Violati, 1615, p. 10.

⁹ Cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, In Bologna, Per Alessandro Benacci, 1582.

A questo punto, convertendo al tema spirituale il *topos* petrarchesco e petrarchista della poesia per ritratto,¹⁰ l'io lirico della canzone si incarica – poi fingendo modestia («Né a pien mi trovo di spiegarli ardito» [v. 84]) – di tradurre in parole il «raro ingegno» e l'affettuosa *pietas* del pittore, oscillando di continuo tra la funzione epidittica (la lode del Pordenone, «pittor divino», e delle sue capacità mimetiche) e quella deliberativa (l'invito alla contemplazione). Al centro della scena sta la tavola raffigurante il volto di Cristo, mentre l'io lirico, nella sua posizione di attore e insieme spettatore mistico della forza comunicativa dell'immagine, ricostruisce quella visione nella sua interiorità in modo da estrarne il significato: «E quanto più la miro, io più son vago | Di mirar, d'adorar nel finto il vero, | Che da i dipinti rai parla al pensiero» (vv. 10-12). Ma si faccia attenzione. Sebbene non manchino cenni autobiografici, soprattutto a quel passato da poeta amoroso di cui Moro si pente con sincerità (?) e dal quale gli *Amorosi stimoli dell'anima penitente* segnano un definitivo cambio di passo,¹¹ si tratta di manifestazioni sporadiche: l'io lirico, per la maggior parte del tempo, non parla da Maurizio Moro, ma in quanto rappresentante del genere umano, onde per cui quando dice «io» presuppone, in genere, un «tu» velato.

La sacralità della raffigurazione, la cui adorazione si legittima e giustifica soprattutto per mezzo dell'Incarnazione, quando il Figlio dell'Uomo ha penetrato la materia e l'ha santificata («Adoro sì la bella imago in terra, | Di latria, che convien-si al Re beato: | Perché la santa imagine disserra | Il Verbo, ne la Vergine incarnato: | Ch'ebbe fatto mortal serena forma | Da cui quella s'abbella hora et informa» [vv. 55-60]), passa attraverso la messa in risalto degli evidenti punti di convergenza tra l'opera di Pordenone e i due più celebri ritratti acheropiti del Volto Santo: quello

¹⁰ Tra gli altri, se ne è occupata Lina Bolzoni: *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008; *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2010.

¹¹ Già autore di rime intrise di languori decisamente sensuali, il 14 dicembre 1602 Moro vide la *Congregatio pro Indice Librorum Prohibitorum* scagliarsi contro i suoi «Giardino de' madrigali e Selva di varij pensieri», opere zeppe, ammonì sconcertato il cardinale Simone Tagliavia d'Aragona, «di lascivie et obsenità [!] indecenti a qualsivoglia secolare da metter in stampa, e molto più a un prelado religioso» (Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (=ACDF), *Index*, serie V, vol. I, c. 180r; il documento, datato 1602, è segnalato in M. Bertolini, *L'affetto e la sua misura. Le autorità ecclesiastiche e la regolamentazione della musica nel Cinque e Seicento*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Milano, 2011-2012, p. 98). L'editto riguardava la prima edizione del *Giardino* (In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino, 1593; la *Selva de' varij pensieri*, invece, non fu mai stampata), ma colpiva, indirettamente, anche *I tre giardini de' madrigali* (In Venetia, presso Gasparo Contarini, 1602), che quella contenevano. Sulla proibizione dell'opera, riconfermata in tutti gli *Indici* posteriori, cfr. J. Hilgers, *Der Index der verbotenen Bücher*, Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1904, p. 418; J. Martínez De Bujanda, *Index des livres interdits*, 11. *Index Librorum Prohibitorum (1600-1966)*, par J. Martínez De Bujanda, avec l'assistance de M. Richter, Sherbrooke, Université, Centre d'études de la Renaissance, 2002, p. 638; J. Martínez De Bujanda, E. Canone, *L'editto di proibizione delle opere di Bruno e Campanella. Un'analisi bibliografica*, «Bruniana & Campanelliana», 8/2 (2002), pp. 451-79: 471-2; J. Tedeschi, *Il giudice e l'eretico: studi sull'inquisizione romana*, Milano, Vita e pensiero, 1997, pp. 177 e 354; U. Rozzo, *La letteratura italiana negli indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, p. 69.

legendariamente impresso sul *mandylion* di Abgar V re di Edessa e quello conservato sul velo della Veronica: «Ch'ò da quella d'Abagaro sia tratta, | (Pio Re che desio l'alta figura) | O come quella pur ella sia fatta | Da la man, che formò già la Natura, | E a la Donna fedel toccò già in dono, | Puoi dir che'n lei tutte le gratie sono | Sì ben il vero sovra il legno espresse, | Sì vivo il finto ne' colori aprio, | Che deluse talhor le luci istesse | Dicono quest'è pur l'amato Dio» (vv. 61-70). In mancanza di altre notizie sulla pittura pordenoniana, tale parallelismo si dimostra strumento utilissimo ad una prima definizione della tipologia di raffigurazione che Moro dovette avere di fronte: un volto di Cristo in primissimo piano, uno di quelli che all'epoca del veneziano abbondavano, per esempio, nella collezione romana del cardinale Benedetto Giustiniani.¹²

La descrizione dell'icona occupa la porzione centrale della canzone. A introdurla è una formula nella quale Moro, ricorrendo al collaudato *topos* della Pittura emula di Natura che desta lo stupore del poeta fino a lasciarlo quasi frastornato, dichiara: Con quest'arte mirabile dimostra | Il celebre Pittor la sacra faccia; | Vinta riman Natura, e l'arte giostra | Che la deride, onde n'avien si sfaccia, | La Natura lodar suol tal fatica | Figlia fatta de l'arte emula antica. | La Natura da'l moto, e'l moto e l'ire | L'altra può far, che finge, e scopre il vero | Quella ne' cori semina l'ardire, | Questa ne' volti fa lo sdegno altero. | Fa la Natura i corpi e gli animanti, | E l'arte singolar tele spiranti» (vv. 85-96); per poi precisare: «Io non ogni arte di Pittura appello | Ordinata dal Cielo a tal destino, | Ma questa, che mi serve hor per modello; | Questa del Pordenon Pittor divino. | Con cui la faccia nobile, e vivace | Egli dimostr'a noi del Re di pace (vv. 97-102).

Presupposto di tale assunto è la percezione della raffigurazione pordenoniana non come un ritratto in senso naturalistico, frutto di un'esperienza diretta della realtà, ma come accurata registrazione delle fattezze con le quali si riteneva che il Nazareno si fosse mostrato ai suoi contemporanei: adorare l'icona diveniva allora spiritualmente vantaggioso in quanto permetteva di godere della visione del Volto Santo nel tempo presente, stante il rapporto di diretta somiglianza tra l'immagine dipinta e il suo archetipo.

Le parole scelte nelle successive cinque sestine (vv. 103-132) sono in grado di fare propria tutta la potenza figurativa della tavola dipinta da Pordenone, dando vita a quella che può senza dubbio essere ritenuta l'ecfrasi più riuscita dell'autore veneziano.

Il testo è generato tramite la scelta di alcuni dettagli fisionomici (chioma, ciglia, occhi, naso, barba di Gesù), perlustrati in modo da permettere all'ascoltatore di ri-

¹² Cfr. S. Pierguidi, *Sulle raffigurazioni del Volto di Cristo della collezione giustiniani: un episodio di devozione e recupero paleocristiano di primo Seicento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LXV (1) 2011, pp. 121-33.

scrivere nella propria mente la rappresentazione pittorica, che è insieme immagine reale e astratta, personalizzazione e spersonalizzazione del volto di Cristo («sacro viso virilmente vago» [v. 129]). In virtù dell'antico legame tra la visione e il processo conoscitivo e non senza impulsi direttamente derivati dalla lirica amorosa, gli occhi (e il senso a questi collegato, la vista) sono l'elemento dominante e non solo in questo gruppo di versi: gli occhi di Cristo innanzitutto, che parlando all'uomo lo richiamano dalle sirene del mondo, lo orientano verso il «vero Sol» e sollecitano al bene, come già fecero, ricorda il poeta proponendo esempi celeberrimi, con la Maddalena, gli Apostoli, la Samaritana e il giovane Lazzaro (vv. 145-176); ma anche gli occhi dello spettatore, ai quali è demandato il compito di presentare al cuore ciò che l'oggetto mostra di sé, attivando quel processo di interiorizzazione dell'immagine che, nelle intenzioni dell'alghense, permette al divino di entrare in contatto diretto con l'anima di chi osserva, sollecitandone gli affetti: «Sento le punte de gli acuti strali | Da le sfere de gli occhi entrar nel seno, | Feritori amorosi anzi vitali, | Ripari contra del mondan veleno, | Ch'apron'a l'Alma, e a questo cor d'intorno | De la gratia celeste il chiaro giorno» (vv. 139-144).

L'adesione allo spettacolo della rappresentazione si manifesta in un duplice modo: da un lato come comprensione mistico-intellettuale del messaggio cristologico veicolato dalla tavola, che nel frattempo è divenuta vera e propria "immagine parlante" (si leggano le ultime dieci sestine), dall'altro come esame interiore, tramite il quale l'io lirico-umanità riconosce la propria triste condizione e si propone di attivarsi per il cambiamento, nel desiderio della perfetta somiglianza con il Creatore: «O cecità mortale [...] | Fin quanto vivrai misera rubella | Del Ciel, vassalla de l'human contento? | Fin quant'ò cieca, o tepida, e di ghiaccio | Vorrai posar de' folli amori in braccio? | [...] Fin quant'Anima mia sarai di pietra? | Fin quanto del tuo cor l'horrido gelo | Ti darà'l verno, per negarti'l Cielo?» (vv. 199-216). Cristo insegna che nell'attesa del giorno del Signore l'uomo, come il servo che attende il suo padrone (Mt 25,14-39), deve essere vigilante e operoso, costantemente impegnato a far fruttare i "talenti" ricevuti; per questo, spiega il canonico con lucido pragmatismo palesando il movente morale che l'ha guidato alla composizione della canzone, è necessario che «l'Alma s'affatichi, e adopre | D'ornarsi di giustitia, e di Pietate. | Di Zelo, di Bontate, e di candore, | Cangi'l terreno nel celeste amore. | Di queste belle forme homai si fregi. | Di queste gemme le sue voglie adorni, | Per piacer fortunata al Re de' Regi. | E se cade nel mal sorga, e ritorni» (vv. 189-196).

L'importanza dell'esortazione va compresa da un lato come il risultato di un impegno personale dell'alghense, il quale, tornato sulla via dello spirito dopo un lungo vagheggiare nelle tenebre del peccato, si fa testimone della potenza della volontà umana, capace di imporsi saggezza e discernimento come uniche strade possibili per raggiungere Dio e la vita eterna promessa; dall'altro all'interno di un

contesto generale che vede la letteratura religiosa in volgare ancora impegnata nella diffusione dei contenuti conciliari a più ampi strati della popolazione.¹³ In questo senso, perifrasi, metafore e i frequenti richiami agli *exempla* diffusi dalla predicazione nella seconda metà del Cinquecento e nei primi anni del Seicento (laddove dottrina e pietà accolgono, armonizzandole, anche suggestioni di natura mistica) risultano, nel discorso di Moro, coefficienti retorici funzionali al rafforzamento dell'impianto espressionistico e alla tessitura di un ornato poetico teso al diretto coinvolgimento del lettore che il veneziano è chiamato a educare. Pur rispondendo a istanze devozionali urgenti, difatti, i significati biblici appartengono al dominio letterario, di cui impiegano strategie e metodi comunicativi, talvolta retorici, certo, ma comunque diretti ed efficaci tanto quanto le immagini.¹⁴

A giusta conclusione di questo percorso penitenziale, che trova nelle lacrime la manifestazione più eloquente dei sentimenti devoti stimolati dall'opera di Pordenone, Moro torna al valore primo della rappresentazione pittorica, che è sì memoria della realtà corporea di Cristo incarnato, ma ancor di più anticipazione simbolica del mistero di salvezza, della visione di cui i giusti godranno alla fine dei tempi: «Poi lagrimando sospirosa, trista, | [l'anima] Brami d'unirsi teco in Paradiso; | E di fruire la beata vista | Che i tesori celesti ha nel suo viso: | Per gioir sempre, e non partirsi mai | Dal caro incendio de gli amati rai. | E com'in questa [immagine] mi compiaccio, quella | Alhora sia del petto e gioia, e pace, | E d'ambe l'alma volontaria ancella; | E de l'amor divino il cor fornace. | De' pensir de' desir l'unico segno | Quel de' beati Eroi felice regno» (vv. 229-240).

¹³ Per una ricognizione generale sulla lirica sacra tra Cinquecento e Seicento si vedano almeno: *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno (Firenze 1997), a cura di F. Stella, Bottai-Impruneta, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2001; *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno e M.L. Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003; G. Fragnito, *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, con l'aggiunta di un *Saggio di bibliografia della poesia spirituale (1470-1600)*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-282; *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005; S. Carrai, *La lirica spirituale del Cinquecento*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 123-35; *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino ed E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009; *La Bibbia nella letteratura italiana*, 6 voll., opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009-2017; M.L. Doglio, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014; A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte seconda)*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Canterano, Aracne, 2020, pp. 129-248; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Canterano, Aracne, 2020, pp. 249-80.

¹⁴ Per meglio comprendere l'impegno poetico di Moro in chiave spirituale e devozionale, si veda l'apparato testuale composto dal veneziano per la citata *Piccola Passione* lagunare, opera questa, precisa l'editore Donato Rasciotti nella dedicatoria all'arciduca Ferdinando d'Austria, pensata per «pascere gli occhi dell'anime contemplatrici» sia attraverso «la muta Poesia del Durero, che parla ancor tacendo ne' vaghi intagli», sia per mezzo «di quella del Moro, che diletta, e move a pietade ne' leggiadri versi» (Dürer, Moro, *La Passione di N.S. Giesu Christo*, cit., c. n.n. segnata A2v).

In questo contesto, lo strumento poetico si rivaluta ancora una volta come ponte di collegamento tra l'oggetto e il pubblico. Rendendo possibile il passaggio di confine dall'esteriorità della rappresentazione pittorica all'interiorità dei contenuti che questa sottende, infatti, la parola si fa guida verbale alla corretta comprensione della sostanza spirituale dell'immagine e, allo stesso tempo, strumento potenzialmente sostitutivo di questa, con la quale cerca di concorrere prefigurando motivi di rara efficacia per connotazione visuale. Ecco allora che, pur in assenza dell'oggetto artistico reale, oggi perduto, non ci è difficile immaginare quale dovette essere l'aspetto dell'opera di Pordenone: una tavola con il volto di Cristo in primo piano, abbiamo detto, un Cristo raggianti, dagli occhi vividi, probabilmente color miele, le sopracciglia scure e i sembianti vaghi; un Cristo privo di corona di spine e di ogni segno di sofferenza fisica, con una chioma folta lunga fino alle spalle e una barba bionda che scendeva bipartita, ondulosi, dalle guance fin quasi al petto. Un Cristo, insomma, perfettamente rispondente ad un *cliché* iconografico consolidatosi sulla base di fonti antiche più o meno attendibili – da ultima, la pretesa *Lettera di Lentulo*¹⁵ – e simile, nelle fattezze, a quello dipinto dal pittore friulano nella tela con l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* del Museo Cristiano di Cividale del Friuli.¹⁶

Resta da capire dove il poeta alghense poté ammirare la veneranda icona del maestro. Venezia resta il luogo più probabile; sappiamo infatti che negli anni che precedettero la pubblicazione degli *Amorosi stimoli* Moro si spostò raramente dalla sua città natale, anche a causa delle «difficoltà che corrono dell'andar a zonzo li religiosi», come scrive in una lettera indirizzata all'amico Bartolomeo Burchelati.¹⁷ A Venezia, oltre alla chiesa eretta sull'isola che aveva dato il nome alla Congregazione, i canonici alghensi officiavano Madonna dell'Orto, luogo dal quale il nostro firmò spesso lettere e dedicatorie.¹⁸ Qui si trovava, lo ricordiamo, la grande

¹⁵ Sul testo, oramai riconosciuto come non autentico anche dalla critica più temperata, C. E. Lütz, *The Letter of Lentulus describing Christ*, «Yale University Library Gazette», L 1975, pp. 91-7. Per una riflessione storico-artistica sull'origine dell'immagine di Cristo, si veda M. Bacci, *L'invenzione della memoria del volto di Cristo: osservazioni sulle interazioni fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'Iconoclastia*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 24-28 settembre 2008, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009, pp. 93-108.

¹⁶ Cfr. Furlan, *Il Pordenone*, cit., n. 77, pp. 211-14.

¹⁷ *Fondo Bartolomeo Burchelati*, Treviso, Biblioteca Comunale di Borgo Cavour, Ms. 1046, b. 3, fasc. IV, s.fasc. 2.6.

¹⁸ Ci riferiamo alla lettera di Maurizio Moro a Giuseppe Policreti, spedita «Da S[an]ta Maria dell'Horto, adì 9 del presente del [15]90», e alle due missive inviate a Bartolomeo Burchelati «Da l'Horto, li 13 del presente del 1593» e «Da l'Horto li 14 del presente del 1593» (*Fondo Burchelati* [ms. 1046], cit., b. 2, fasc. III, s.fasc. 6.2; b. 5, fasc. VIII/A, s.fasc. 19; b. 5, fasc. VII/A, s.fasc. 12), oltre che alle dedicatorie premesse a M. Moro, *Sonetti del reverendo P.D. Maurizio Moro, canonico secolare, della Congregatione di S. Giorgio d'Alga di Venetia. All'illustriss. consiglierio, et gravissimo senatore, il clarissimo signor Pietro Marcello*, In Vicenza, Appresso Agostino dalla Noce, 1589; Id., *Rime spirituali, et funerali, del R.P. Don Maurizio Moro Canonico Sec.re della Cong.ne di*

pala raffigurante il *Beato Lorenzo Giustiniani con i Santi Ludovico da Tolosa, Francesco, Bernardino da Siena, Giovanni Battista e due canonici*, eseguita da Pordenone per l'altare della famiglia Renier, nella navata sinistra della chiesa, tra il 1528 e il 1532 e ora alle Gallerie dell'Accademia.¹⁹

Sfortunatamente Moro non fornisce alcun dettaglio utile ad identificare il luogo di ubicazione della tavola e nessun'altra opera del pittore friulano figura negli inventari dei beni custoditi dai monaci dell'Orto. Ovunque fosse, comunque, la *sacra imago* fu cosa preziosa per l'alghense e la canzone che abbiamo presentato basta a dimostrarlo. Con un esercizio contemplativo sospeso tra immaginazione e materializzazione, l'autore veneziano ci regala la testimonianza di un'opera non altrimenti nota, imponendosi, nel contempo, quale fonte preziosa per la storia dell'arte e figura imprescindibile per la riscoperta di un genere, quello della poesia sacra, che non smette di riservare sorprese.

S. Giorgio in Alega di Venetia. Al M. Mag. et R. P.F. Stefano Maconzini Veronese prior metiss. di S. Sebastiano di Venetia consecrate, In Trevigi, presso Angelo Mazzolini, 1590.

¹⁹ Sull'opera Furlan, *Il Pordenone*, cit., n. 75, pp. 205-20; S. Pierguidi, *Pordenone's Beato Lorenzo Giustiniani altarpiece: its patronage and a new data*, «The Burlington Magazine», CXLVIII (1244) 2006, pp.764-6.

ISSN 1219-5391 (print)
ISSN 2677-1225 (online)
© DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
Responsible publisher: Karácsony Gyöngyi
www.dupress.unideb.hu
Printing: Printart-Press Kft., Debrecen