



Università degli Studi di Padova

**Dipartimento di Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e
della musica**

**Corso di Laurea magistrale
in Storia dell'Arte**

***Per l'iconografia sacra tra
Ottocento e Novecento:
il caso di Noè Bordignon***

Relatrice:
Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Correlatrice:
Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda:
**Chiara
Foscaro**

Matricola:
2023109

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

Introduzione

Capitolo 1. Noè Bordignon e i luoghi in cui ha lavorato

1.1 Biografia

1.2 I luoghi di Bordignon

1.2.1 Le chiese in cui ha affrescato

1.2.2 Le chiese in cui ha dipinto

Capitolo 2. I cicli d'affresco giovanili

2.1 San Zenone degli Ezzelini

2.1.1 *Il Giudizio Universale*

2.1.2 *L'Assunzione della Vergine*

2.1.3 *Fede, Speranza e Carità: le tre virtù teologali*

2.2 Pagnano d'Asolo

2.2.1 *La Resurrezione della carne*

Capitolo 3. La sua città natale: Castelfranco Veneto

3.1 La casa di Noè Bordignon

3.2 La chiesa di Santa Maria Nascente della Pieve

3.2.1 *Madonna con Bambino*

3.2.2 *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*

3.2.3 *Resurrezione di Lazzaro*

3.2.4 Confronto con il ciclo di Lovadina di Spresiano

3.3 Cimitero monumentale

Capitolo 4. La figura di Gesù negli affreschi di Bordignon: due cicli novecenteschi a confronto

4.1 Bassano del Grappa

4.1.1 *Gesù nell'orto degli ulivi*

4.1.2 *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname*

4.2 Castello di Godego

4.2.1 *Natività di Gesù*

4.2.2 *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova*

Capitolo 5. Pane e Vino nel Gesù di Noè Bordignon

5.1 *Ultima cena*

5.2 *Le nozze di Cana*

5.3 *Moltiplicazione dei pani*

Immagini

Bibliografia

Ringraziamenti

Introduzione

Per l'iconografia sacra tra Ottocento e Novecento: il caso di Noè Bordignon è il risultato dello studio su cui si focalizza l'elaborato presente. Oggetto dell'analisi è l'interpretazione delle opere a carattere religioso data dall'artista castellano nel XX secolo.

Punto focale, quindi, è la figura di Noè Bordignon (1841-1920), pittore di Castelfranco Veneto, che ha lasciato in eredità una quantità consistente del proprio patrimonio artistico sia al Comune di nascita, sia a quelli dei numerosi territori in cui ha avuto la possibilità di lavorare ed incidere una testimonianza della propria significativa presenza.

Oltre che valorizzare la propagazione dell'eco del personaggio, si decide di analizzare i motivi religiosi da lui realizzati. Durante il corso dei mesi che scandiscono i miei studi, la personalità artistica di Bordignon viene messa in relazione con altre individualità, del passato e del presente, provenienti o meno dalla stessa area territoriale. Si strutturano, pertanto, una serie di collegamenti che permettono il dialogo e il confronto tra Noè Bordignon e il mondo dell'iconografia sacra in continua evoluzione.

La possibilità di partecipare in prima persona ad una ricerca che prevede come caso di studio un artista locale è una delle ragioni che mi hanno persuasa ad intraprendere l'approfondimento in oggetto, conclusiva dell'iter accademico magistrale.

L'attività di analisi dei beni artistici, per la maggior parte opere ad affresco, si inserisce appieno tra i miei interessi di studio, oltre che nel percorso di Laurea che ho scelto. Per tale ragione la conservazione e la valorizzazione di una parte del patrimonio appartenente al territorio di Castelfranco Veneto e dintorni ha rinforzato in me il coinvolgimento e mi ha resa maggiormente consapevole del legame con la mia città.

L'opportunità di lavorare sul campo rappresenta senz'altro uno stimolo costruttivo per passare dalle conoscenze alle competenze, dalle acquisizioni teoriche alle realizzazioni pratiche.

Un interesse attivo per la figura del pittore, in realtà, comincia a svilupparsi già nel 2021, quando ho avuto la possibilità di lavorare all'interno del Museo Casa Giorgione di Castelfranco Veneto per la mostra temporanea *Noè Bordignon. Dal realismo al simbolismo*¹, allestita in occasione del centenario dalla sua morte. È in questa realtà che mi sono avvicinata per la prima

¹ *Noè Bordignon. 1841-1920. Dal realismo al simbolismo* è la mostra curata dal Professor Fernando Mazzocca e dalla Professoressa Elena Catra tenutasi dal 18 settembre 2021 al 16 gennaio 2022.

volta all'artista castellano e alla straordinaria sensibilità da lui coltivata per la sua terra d'origine e le sue genti.

Un evento, quello curato dal Professore Fernando Mazzocca e dalla Professoressa Elena Catra, che prevedeva, oltre alle due sedi espositive presso il Museo Casa Giorgione e la Villa Marini Rubelli a San Zenone degli Ezzelini, altri tre principali itinerari tra i luoghi della pianura veneta alla scoperta degli affreschi di Noè Bordignon, spesso collocati all'interno di edifici religiosi. Data la diffusione e la potenza comunicativa delle opere da lui affrescate, l'arte sacra dell'artista è divenuta l'oggetto di approfondimento nell'elaborato presente.

La tesi si struttura in quattro parti nella maniera di seguito delineata.

Sia la prima che la seconda fase del lavoro sono costruite intorno alle due aree principali a cui l'artista veneto è particolarmente legato: San Zenone degli Ezzelini, dove trascorre gli ultimi decenni della sua vita, e Castelfranco Veneto, sua terra natale.

Nello specifico la prima parte si concentra sui suoi primi cicli ad affresco, realizzati a Pagnano d'Asolo e a San Zenone degli Ezzelini, negli anni Settanta dell'Ottocento. Tra questi emerge il ciclo decorativo della parrocchia sanzenonese, dove il *Giudizio Universale* domina assoluto, ieri come oggi, all'interno dell'intero patrimonio artistico di Noè Bordignon.

La seconda parte ripercorre i luoghi da lui affrescati nella città d'origine, con l'intento di assegnare il significato intrinseco all'iconografia delle opere castellane e di costruire dei legami possibili con altri lavori del territorio circostante, in particolare con gli affreschi per la chiesa di Lovadina di Spresiano.

Si passa, dunque, alla terza e quarta sezione dell'elaborato, dedicate entrambe ad episodi tratti dalla vita di Gesù.

Nel primo caso, il terzo capitolo rivolge l'attenzione ad alcuni cicli del Novecento, nello specifico a quelli di Bassano del Grappa e di Castello di Godego.

Nel secondo caso, invece, il quarto e ultimo capitolo si focalizza su quelle scene in cui il pane ed il vino eucaristici sono elementi protagonisti dell'evento sacro prima narrato dai testi biblici e poi raffigurato da Noè Bordignon. In ordine le opere scelte sono l'*Ultima Cena*, olio su tela realizzato nel 1919 per la chiesa arcipretale di Moniego di Noale (VE), *Le Nozze di Cana* e la *Moltiplicazione dei pani*, affrescati nel 1909 per la chiesa di Santa Maria Immacolata a Santorso (VI).

Per ciascuno dei casi studiati nell'elaborato di tesi è stata eseguita una precisa analisi iconografica, seguendo il metodo a cui mi sono per la prima volta accostata, e da cui sono

rimasta affascinata, durante le lezioni del corso di *Iconografia e Iconologia* tenuto dalla Professoressa Alessandra Pattanaro.

L'iconografia è un settore della storia dell'arte che come primo scopo ha l'obiettivo di stabilire il soggetto di un'opera d'arte attraverso una precisa ed accurata descrizione degli elementi che sono presenti all'interno dell'immagine in analisi.

In secondo luogo, dove è possibile, il metodo iconografico mira ad individuare ed illustrare il significato profondo che gli artisti hanno racchiuso nelle loro opere.

Si passa dunque, secondo tale approccio, al riconoscimento delle fonti impiegate dall'artista, sia dirette, che indirette, sia letterarie che di natura visiva.

Infine, come ultima fase, dopo aver delineato i punti precedenti, si cerca di studiare il soggetto o motivo iconografico nella sua evoluzione e nella modalità di raffigurazione avute nel corso dei secoli².

In particolare nel processo di analisi delle opere scelte nel percorso di ricerca è stato dato maggior rilievo al recupero delle fonti per lo più letterarie, ma non solo, utilizzate da Bordignon. Attraverso un confronto rigoroso tra i passi letterari, prevalentemente biblici, e il soggetto del dipinto, si è potuto rileggere quest'ultimo sotto una nuova luce, riscoprendo molto spesso lo scarto esistente fra il motivo iconografico dell'autore e la tradizione consolidata nel tempo.

Si è potuto evincere, in molti casi, che, da parte di Bordignon, è presente una coerenza rispetto al testo più stretta di quanto non lo sia nei confronti di altre opere contenenti i medesimi motivi; tale vicinanza consente di seguire visivamente nell'immagine ciò che viene narrato.

Dallo studio emerge una personalità artistica profondamente religiosa ed attaccata alla propria terra natale. Per la realizzazione dei suoi lavori si è riscontrato come egli cominci nella maggior parte dei casi dalla conoscenza minuziosa delle Sacre Scritture per poi reinterpretare quei soggetti letterari, divenuti ora motivi iconografici, secondo un linguaggio maggiormente comprensibile dalle sue genti.

Non è assente, tuttavia, uno studio condotto in parallelo sulle fonti iconografiche che possono aver costituito un probabile punto di partenza per l'artista castellano. Si passano in rassegna i grandi maestri dell'arte rinascimentale, come Michelangelo, Leonardo, Tiziano e Giorgione, fino ad approdare agli artisti ottocenteschi, come Michelangelo Grigoletti (1801-1870), Giovanni De Min (1786-1859), Teodoro Matteini (1754-1851) e Mosè Bianchi (1840-1904),

² Cfr. VAN STRATEN 1985 e 2009, riferimento alle pp. 17-19.

appartenenti alla generazione immediatamente precedente o contemporanea rispetto a quella di Bordinon.

Da tutto ciò affiora un artista in grado perfettamente sia di attingere dagli sfarzi delle glorie rinascimentali, sia di rileggere le sue opere attraverso una più intima e profonda chiave di lettura religiosa mediata dalla conoscenza puntuale delle Sacre Scritture.

In ultima analisi egli estrae solo quello che risulta funzionale alla possibilità di comunicare, attraverso la sua pittura sacra, un possibile messaggio di salvezza e di riscatto per le povere genti del suo tempo.

Dunque sulla scorta di una vita artistica e personale intessuta con quella del proprio popolo, si avverte oggi il desiderio di ricambiare la sua estrema sensibilità con un rinnovato programma di valorizzazione e sensibilizzazione per le numerose opere da lui lasciateci nel territorio.

NOÈ BORDIGNON E I LUOGHI IN CUI HA LAVORATO

1.1 Biografia

Noè Bordignon nasce il 3 settembre 1841 a Salvarosa, frazione di Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso. Il padre, Domenico Lazzaro, esercita la professione di sarto, mentre la madre, Angela Dorella, è cucitrice. È il quinto di nove figli. Con la nascita dell'ultimo la donna perde la vita lo stesso giorno del parto a trentasette anni d'età.

Noè Bordignon ha soli sette anni e viene affidato alle cure della zia Maria Luigia, sorella del padre, rimasto vedovo.

Nel 1853 la famiglia si trasferisce a Castelfranco in una casa di Borgo Treviso.

Durante la frequenza scolastica il ragazzo dimostra fin dall'inizio la sua predisposizione per l'arte del disegno.

Nel 1858 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia grazie al sostegno economico ricevuto da alcuni personaggi illustri della Castelfranco del tempo: il conte Francesco Revedin, il farmacista Giovanni Ruzza e il ricevitore di imposte Giambattista Finazzi, i quali decidono di contribuire al percorso formativo del diciottenne, che da solo, viste le umili condizioni della sua famiglia, non potrebbe intraprendere.

In Accademia rimane per quasi un decennio, fino al 1866-1867, distinguendosi con numerosi riconoscimenti e premiazioni e seguendo in particolare i corsi di disegno di Michelangelo Grigoletti e di pittura di Carl Blaas, che diventano i suoi due punti di riferimento principali.

Successivamente, nel 1868, si trasferisce per alcuni mesi a Firenze dove ha la possibilità di approfondire le scuole di pittura.

L'anno successivo ritorna a Venezia e apre lo studio presso campo San Vio. Tuttavia non abbandona la città natale, luogo in cui si reca costantemente per lavorare ai primi cicli di affreschi a Castelfranco e San Zenone degli Ezzelini, in modo da assicurarsi, oltre che un salario, anche la notorietà nelle zone circostanti. Noè Bordignon resta, infatti, legato per l'intero arco della sua esistenza alle genti delle proprie terre d'origine.

Il 10 dicembre del 1869 presenta la domanda per poter partecipare al concorso per l'Alunnato Romano, allegando un suo breve curriculum in cui elenca alcune delle opere da lui realizzate in precedenza.

La decisione di Bordignon, una volta terminato il percorso accademico, di provare ad ottenere la borsa di studio, viene presa con la consapevolezza di voler intraprendere gli stessi viaggi compiuti da altri artisti veneziani prima di lui, in modo da potersi così confrontare, oltre che con i monumenti e le opere della capitale, anche con nuove tematiche e tecniche pittoriche.

Nel 1871 parte per la capitale italiana, grazie alla vittoria del concorso. Qui stringe amicizia con lo scultore Serafino Ramazzotti, genero di Giovanni Ruzza di Castelfranco Veneto, con la quale il pittore aveva già consolidato il rapporto.

Purtroppo l'epidemia di colera diffusasi fin da subito costringe Noè Bordignon a rifugiarsi nelle campagne romane, nei pressi di Genzano, dove trascorre l'intero periodo di studi esercitandosi nel ritrarre scene di genere nel contado di Roma. Qui sperimenta la pittura *en plein air*, dalla quale viene assorbito a tal punto da trascurare completamente gli impegni assunti con l'accademia di Venezia. Sebbene come saggio finale per l'Alunnato gli sia stata assegnata una composizione di soggetto storico, Bordignon presenta alla Commissione d'esame *La mosca cieca*³, che, viene accettata in maniera unanime dalla giuria⁴, nonostante la diversità del soggetto, in quanto scena tratta dalla quotidianità della campagna romana.

Dopo il '74 Noè Bordignon rientra a Venezia, per riprendere a lavorare agli affreschi di San Zenone precedentemente interrotti.

Nel '78 va, insieme all'amico Serafino Ramazzotti, a Parigi, dove è in corso l'Esposizione Universale. Qui il pittore castellano si distingue ricevendo una medaglia per l'opera *Ragazze che cantano nella valle*. Da lì a poco rientra in patria e realizza nel 1879 il suo massimo capolavoro: il *Giudizio Universale* sulla parete dell'abside della parrocchia di San Zenone.

Tra il 1883 e il 1888 riesce ad aprire un suo studio a Ca' Rezzonico sul Canal Grande, dove ha la possibilità di relazionarsi con altre grandi personalità artistiche a lui contemporanee.

Qui Bordignon conosce e frequenta Maria Zanchi, sua futura moglie, che sposa nel 1886 nella chiesa dei Carmini di Venezia e dalla quale avrà sei figli (Anna, Lazzaro detto Rino, Francesco, Mariano, Edoardo, Maria e Giulia). La residenza dei novelli sposi si trova esattamente nelle vicinanze del palazzo di Ca' Zenobio, dove nel 1850 si è trasferito il Collegio Armeno. È probabile che in questa circostanza Bordignon stringa i primi legami con i Padri Armeni, fino ad arrivare a consolidare un rapporto personale e confidenziale che lo porta a realizzare per loro diverse opere, tutt'ora presenti presso l'Abbazia Mechitarista di San Lazzaro a Venezia⁵.

³ Cfr. *Noè Bordignon 2021*, riferimento alle pp. 80-81.

⁴ Cfr. *Ivi*, riferimento a p. 90.

⁵ Cfr. *Ivi*, riferimento alle pp. 70-76.

Noè Bordignon, seppur rimanendo estraneo alla vita culturale del centro, getta ora le premesse per un costante suo coinvolgimento nella vita della Congregazione.

Legame rinforzato, inoltre, dall'acquisizione da parte della Congregazione stessa, nel 1896, di Villa Albrizzi, presso San Zenone degli Ezzelini. Grazie all'atto risultano facilitati i rapporti con lo stesso Bordignon anche negli ultimi anni della sua vita, che egli trascorre proprio nella tanto amata cittadina.

Nel frattempo l'artista si afferma sempre di più sia a livello nazionale, partecipando con sei dipinti all'Esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884, sia a livello internazionale, ricevendo la medaglia d'oro all'Esposizione internazionale di Liverpool per *Interno di Santa Mari dei Frari con giovane vedova* nel 1886.

E ancora egli partecipa all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia l'anno successivo (1887), mentre nel 1889 riceve una menzione d'onore all'Esposizione Universale di Parigi per le opere *Berta ed Emigranti* e nel 1893 all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Roma per il dipinto *Due Pretendenti*.

Durante il periodo veneziano, tuttavia, il suo inserimento nel contesto accademico fatica ad arrivare. Il 1895 è l'anno fatidico in cui il celebre dipinto *La pappa al fogo* viene respinto dalla prima biennale d'arte di Venezia, per essere invece premiato immediatamente dopo alla mostra romana della Società degli Amatori e Cultori delle Belle arti⁶. Tanto è il clamore che quest'opera riscuote, raffigurando la miseria della vita quotidiana, che l'artista ne realizza un totale di tre versioni con minime differenze l'una dall'altra⁷.

Bordignon, dunque, da una parte incontra l'opposizione dei rappresentati più autorevoli della Biennale, alla quale tenterà più volte di partecipare senza alcun esito positivo, dall'altra comincia a partecipare e ad affermarsi in numerose mostre dislocate in varie città italiane (Torino, Firenze, Venezia, Sassari, Milano, Palermo) ed estere (Parigi, Berlino, Liverpool, New York, Cile, Monaco, Bruxelles, Lipsia, Vienna), facendosi riconoscere così anche a livello mondiale (fig. 1).

I contrasti con il mondo accademico veneziano e in particolare con il pittore Guglielmo Ciardi non sembrano per niente attenuarsi, tanto da indurre il pittore ad abbandonare Venezia e a ritirarsi nelle sue terre d'origine. Parteciperà, invece, nel 1908 alla prima mostra dell'Opera Bevilacqua nel mezzanino di Ca' Pesaro a Venezia.

⁶ Cfr. *Ivi*, riferimento alle pp. 108-109.

⁷ *Ibidem*.

Nel 1897 acquista casa in Borgo Treviso, a Castelfranco Veneto. L'abitazione sanzenonese rimane per il momento la dimora estiva ed autunnale.

Gli ultimi anni della sua esistenza, tuttavia, così come quelli dell'età adulta in genere, sono rattristati da gravi lutti. Bordignon è un artista, ma prima di tutto è un padre costretto ad affrontare la perdita prematura dei suoi sei figli. Anche la moglie dopo diversi anni di infermità, si spegne definitivamente nel 1913.

Egli si trasferisce per sempre, quindi, a San Zenone, nella semplice casa di via Pozzo Rozzo, pur mantenendo le abitazioni di Venezia e Castelfranco. Da questo momento in poi ci si confronta con un Bordignon sempre di più alla ricerca nelle sue opere di una dimensione di riservatezza e intimità, che lo portano a chiudersi in un linguaggio artistico finalizzato esclusivamente allo stretto dialogo con il fedele raccolto in preghiera.

Bordignon trascorre gli ultimi anni della sua vita nell'isolamento e nella meditazione religiosa fino al 7 dicembre del 1920, data in cui muore a San Zenone degli Ezzelini.

1.2 I luoghi di Bordignon (fig. 2 e 3)

1.2.1 Le chiese in cui ha affrescato

ALTIVOLE

- Chiesa dei Santi Vito e Compagni Martiri (San Vito di Altivole)
- Chiesa di Santa Fosca

ASOLO

- Villa Razzolini Loredan Trentinaglia (Casella d'Asolo)
- Chiesa dei ss. Cosma e Damiano (Pagnano d'Asolo)

BASSANO DEL GRAPPA

- Chiesa degli Ognissanti
- Chiesa PP. Scalabrini
- Chiesa di San Donato (Angarano)

CARTIGLIANO

- Chiesa dei ss. Simone e Giuda

CASSOLA

- Chiesa di San Zeno

CASTELFRANCO VENETO

- Casa Macola Martini Stecca
- Chiesa di Santa Maria Nascente della Pieve Nuova
- Cimitero Monumentale Cappella Ruzza
- Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale
- Abitazione di Noè Bordignon

CASTELLO DI GODEGO

- Antica Abbaziale di Santa Maria Nascente

LORIA

- Chiesa parrocchiale di San Bartolomeo Apostolo

MASER

- Chiesa parrocchiale di San Tommaso Apostolo (Coste di Maser)

MIRANO

- Chiesa parrocchiale di Sant'Andrea Apostolo (Campo Croce)

MONFUMO

- Chiesa di San Nicola Vescovo

RIESE PIO X

- Santuario di Santa Maria Assunta delle Cendrole

ROSÀ

- Chiesa parrocchiale di Sant'Anna

SAN ZENONE DEGLI EZZELINI

- Chiesa parrocchiale di San Zenone
- Santuario Chiesetta Rossa, Madonna della Salute
- Sepolcro antico cimitero sul colle Castellaro

SANTORSO

- Chiesa arcipretale di Santa Maria Immacolata

SARMEDE

- Chiesa arcipretale di Sant'Antonio

SILVELLE

- Chiesa parrocchiale di San Martino Vescovo

SPRESIANO

- Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore (Lovadina)

VENEZIA

- Chiesa dell'Abbazia Mechitarista di San Lazzaro degli Armeni

1.2.2 Le chiese in cui ha dipinto

ALTIVOLE

- Chiesa parrocchiale (San Vito)

BASSANO DEL GRAPPA

- Chiesa PP. Scalabrini

NOALE

- Chiesa arcipretale di Santa Maria Annunziata (Moniego)

SALZANO

- Chiesa parrocchiale della Beata Vergine delle Grazie e ai Santi Giacomo e Cristoforo (Robegano)

SAN ZENONE

- Parrocchia di San Zenone Vescovo e Martire
- Villa Albrizzi Marini, chiesa armena

VENEZIA

- Chiesa di San Lazzaro degli Armeni
- Abbazia Mechitarista di San Lazzaro degli Armeni

I CICLI D’AFFRESCO GIOVANILI

2.1 San Zenone degli Ezzelini

2.1.1 Il *Giudizio Universale*

All’interno della chiesa parrocchiale di San Zenone degli Ezzelini si articola un ciclo di affreschi capace di suscitare interesse in chiunque vi entri, fedeli o visitatori, grazie alla potenza comunicativa e al linguaggio semplice, ma diretto utilizzato. L’artista è Noè Bordignon, pittore locale, nato a Salvarosa di Castelfranco nel 1841, morto e sepolto nel 1920 proprio a S. Zenone. Qui decide di trascorrere gli ultimi decenni della propria vita, isolandosi non solo fisicamente, ma anche spiritualmente, da una società in continuo fervore di mutamento, alla quale ormai non sente più di appartenere. Le campagne Asolane sono quindi per lui un punto di rifugio, ma anche un modo per tornare a casa, dopo molto tempo trascorso tra Venezia e Roma per la propria formazione accademica iniziata alla fine degli anni Sessanta del XIX secolo.

Nonostante le numerose opere “da cavalletto” realizzate lontano dal trevigiano, la maggior parte della pittura ad affresco la concepisce proprio nel suo territorio d’origine. Egli vi rimane sempre emotivamente legato, tanto da lavorare su ben 22 località (tra cui Castelfranco, Bassano e l’Asolano), in almeno 37 edifici, per un totale di circa 121 opere ad affresco. Tra i 37 menzionati 28 sono strutture religiose⁸: è un artista profondamente devoto. Affresca dal 1870 fino all’anno prima di morire, riuscendo a mantenere una costanza della qualità esecutiva impressionante⁹.

Con l’arte Bordignon può esprimere la propria fede e quindi attivarsi caritatevolmente per le sue genti, che sente sempre così vicine da renderle protagoniste di molte delle sue opere. Dinanzi al dilagare della povertà nelle campagne, l’artista forse nutre, all’interno del proprio Io più profondo e autentico, l’intento di elevare la miseria del popolo ad un afflato di profonda spiritualità. Da qui la predilezione per le tematiche sacre. Gli affreschi nelle chiese gli consentono maggior visibilità, comunicando così un messaggio compassionevole, attraverso una lingua dialettale e diretta, facilmente decodificabile dalle genti del luogo.

⁸ Cfr. *Noè Bordignon 2021*, riferimento a p. 62.

⁹ *Ibidem*.

Una delle sue prime esperienze da frescante, ma anche uno dei massimi capolavori, è il *Giudizio Universale* (fig. 1), realizzato nel 1879, sulla parete concava dell'abside della chiesa sopra menzionata di San Zenone degli Ezzelini. Occupa una superficie di più di 200 mq.

Il tema è facilmente riconoscibile: un genere iconografico che rientra a sua volta in quello artistico della Storia Sacra.

Addentrando in una prima descrizione iconografica, si nota che la scena si articola su due livelli contrapposti: uno etereo costituito da luce, aria, cielo e nuvole; l'altro terreno fatto di tenebre, aridità e oscurità.

Nella metà superiore dell'affresco, Cristo-giudice è il protagonista assoluto e lo si riconosce al centro, seduto su un trono confortevole fatto di nuvole. Non tiene in mano né il giglio, né la spada¹⁰, ma mostra le piaghe della crocifissione sul proprio corpo. In sostituzione del nimbo sacro che solitamente gli cinge il capo si vedono tanti fasci di luce dorata, geometricamente distinti attraverso l'alternanza ritmica di uno chiaro ed un altro più scuro. Questi creano una luce circolare, proveniente da un secondo piano, collocato alle spalle dell'Eterno e, con prepotenza mettono in controluce una sezione specifica del volto: quella sinistra. Interessante, quindi, come la distinzione tra la parte destra del viso illuminata e quella opposta in penombra riflette la gestualità corporea delle braccia, preannunciandone l'intento. L'arto destro, infatti, alzato verso il cielo in maniera morbida e avvolgente, ostentando il palmo della mano aperto in segno di accoglienza, invita alla Luce, nonché alla Salvezza Eterna. Il braccio sinistro, al contrario, proteso simbolicamente verso il basso, con il pugno serrato in segno di contraddizione, sta condannando alle Tenebre. Non è casuale, quindi, che l'ombra lambisce non solo il volto, bensì il corpo di Cristo, collocandosi esattamente sul lato sinistro. A ulteriore testimonianza della duplice sentenza pronunciata da Dio, espressa prima attraverso la luce e poi con la gestualità degli arti, è la direzione del busto proteso completamente verso destra, nonché la Salvezza. Tutto, quindi, parla a chi osserva senza bisogno di proferire una sola parola.

A copertura delle gambe Cristo indossa un drappo di colore rosso, simbolo di Passione e di Sacrificio (nell'iconografia Sacra), che ha la stessa gradazione della tunica della Vergine Maria che genuflessa, al lato destro del trono, sta accogliendo i Salvati in cielo. L'artista crea un

¹⁰ Descrizione iconografica del tema del Giudizio Universale in Iconclass (<https://iconclass.org/>): «11U1; Cristo (con la spada e il giglio), spesso circondato dai vegliardi e affiancato da Maria e Giovanni Battista, appare in cielo tra gli angeli (che suonano la tromba e a volte sorreggono gli strumenti della Passione); dopo la resurrezione dei morti i beati sono condotti in cielo dagli angeli, e i dannati sono trascinati all'inferno dai diavoli».

legame visivo attraverso un'uguale cromia delle vesti, per sottolineare dell'altro: l'Amore tra la Madre e il Figlio.

È evidente, pertanto, che, già soffermandosi sulla descrizione iconografica di un solo personaggio, l'arte di Noè Bordignon si nota che trasuda di una più profonda e intima interpretazione.

Al lato sinistro, invece, si trovano gli apostoli, i quali stanno ostentando i propri attributi: facilmente riconoscibili sono Pietro (1 a.C.-64 d.C.) con le chiavi, seguito da Paolo (4 d.C.-67 d.C.) con la spada. Interessante è l'utilizzo dello stesso tono di bianco per la veste dei due, probabilmente per identificare una vicinanza nella predicazione, rivolta non solo come era uso verso i Giudei, ma anche in maniera innovativa ai Gentili. Identificabili poi sono le figure di Giovanni imberbe e di Bartolomeo con la pelle che gli fu scorticata durante il martirio.

Nella sezione opposta, sempre allo stesso livello del Padre Eterno, si riconoscono i giusti dell'Antico Testamento liberati dal limbo dei padri: Adamo ed Eva, l'uno accanto all'altra, Re Davide che indossa la corona sul capo. Sono accolti in Paradiso anche San Lorenzo, che porta con sé la graticola, proprio attributo identificativo, e San Zenone, patrono della città, con il pastorale.

Scendendo con lo sguardo, si incontra una schiera di angeli senza ali, che si sporge dal letto soffice di nuvole, quasi ad invadere lo spazio dello spettatore, e melodicamente, con trombe e tromboni, richiamano i morti alla Resurrezione.

Un angelo si distingue tra questi, perché, con le braccia allungate verso l'alto, non tiene uno strumento, bensì mostra ai risorti il libro in cui sono state registrate meticolosamente tutte le opere da loro compiute, sia quelle positive, che quelle negative. Stimolante è la sua posizione: si colloca perfettamente subito sotto i piedi del Cristo. Forse, si può ipotizzare un tentativo di porre in correlazione l'operato dei due personaggi: Dio onnisciente emette la Sua sentenza, l'angelo con il libro aperto ne fornisce la spiegazione, supportandola con le buone o cattive azioni dei Salvati. Da tenere sempre in considerazione, infatti, che l'arte, non potendo comunicare a parole, si deve avvalere di altri strumenti per esprimere il proprio messaggio. Quindi, spesso, per enfatizzare ciò che si vuole trasmettere, i protagonisti delle opere vengono colti proprio nei momenti più significativi e funzionali alla comprensione di chi guarda da fuori. Pertanto, in questo caso, nonostante ci si trova nello spazio arioso del cielo, in cui le creature celesti si possono muovere agevolmente, l'attimo in cui l'angelo con il libro aperto viene colto può non essere casuale e perciò interpretato come suddetto.

Più ci si inoltra in una lettura squisitamente iconografica dell'affresco, più risulta esplicito come Noè Bordignon impiega qualsiasi strumento a sua disposizione per dialogare con lo spettatore: colori che vibrano da tonalità più o meno scure, irraggiati o meno dalla luce, gestualità delle figure, che teatralmente divengono catalizzatrici dell'attenzione di chi osserva, e infine di rilievo è anche la collocazione di ciascun elemento nella composizione.

Proseguendo con la descrizione della seconda metà del dipinto, nella parte terrestre inferiore si articolano tre scene: la resurrezione dei morti al centro, la moltitudine degli eletti a sinistra e il mesto corteo dei dannati sulla destra. I teschi e le ossa sparse si riuniscono, ricompongono gli scheletri e si rivestono di carne, diventando così prima mummie e infine degli uomini, delle donne, dei fanciulli e dei vecchi. A terra sono visibili i sudari e le bende abbandonati una volta che i risorti cominciano ad innalzarsi in volo, leggeri come foglie, dopo essersi rivestiti con tuniche e mantelli. A questi, l'angelo al centro mostra quello che sarà il destino che li attende, indicando loro la strada verso il cielo. Per arrivarci, tuttavia, sembrano poi arrancare con fatica a causa forse della loro pesantezza ancora tutta terrena. Su essi, riuniti in massa, governa un grande caos di emozioni, tanto da poterle quasi percepire. Sui volti si leggono incredulità, sgomento, paura, ma si percepiscono anche i pianti di gioia e gli sguardi colmi di beatitudine. Innovativo è l'inserimento di un personaggio dalla carnagione nera tra i salvati. L'artista, infatti, anche nel dipingere soggetti sacri non si dimentica mai dei propri compaesani.

In seguito, sul lato opposto, alla destra, sono ritratti i dannati. Per contrasto rimbombano sentimenti come afflizione, amarezza, malinconia e disperazione. Espressioni più estreme, sconvolte, angosciate si manifestano invece tra coloro che salgono sulla barca di Caronte, in primo piano, pronti a salpare oltre la palude, dove s'intravede un paesaggio di fiamme, sul quale si librano dei demoni alati.

Fra tutti spiccano due figure estranee alla composizione. La prima è una donna (fig. 2), seduta in disparte tra i dannati, con le gambe e le braccia serrate e gli occhi attoniti, carichi di sgomento. Non guarda verso in giù, ma trafigge frontalmente lo sguardo dello spettatore penetrandolo con il proprio dolore. Si astrae da ciò che sta avvenendo intorno a lei, quasi tentando di uscire, con un appello di aiuto a chi osserva dall'esterno. La seconda figura estranea è invece Noè Bordignon (fig. 3), in basso a sinistra, non più, come nel caso precedente, un personaggio che dall'interno fugge al di fuori, ma al contrario, un esterno che fa il suo ingresso, in maniera silenziosa, in basso sulla sinistra. L'artista si autoritrae seduto e dirige lo sguardo in direzione di ciò che sta accedendo. In particolare davanti a sé gli si palesa un teschio, simbolo di morte. Forse può essere interpretato come elemento di mediazione al passaggio alla vita eterna: dopo

la morte dell'uomo terreno rimangono solo le ossa; poi l'anima, invece, è libera di tornare al Padre.

Il gioco di movimento tra “di qua e al di là” dell'opera può suggerire un collegamento tra noi e il *Giudizio*, che si impone con la forza di una visione e sfonda la parete della chiesa su cui è raffigurato. Gli eventi ultimi della storia dell'umanità non solo si mostrano all'occhio dell'osservatore, ma anche lo ammoniscono su ciò che gli succederà. Di fatto, quindi, egli diventa il protagonista vivente dell'opera.

Segue ora l'interpretazione iconografica dell'affresco, ovvero l'individuazione del significato profondo che l'artista ha inteso comunicare con il proprio lavoro. La scena non si articola semplicemente a livello visivo tra cielo e terra, ma ci si trova di fronte ad una distinzione più astratta tra i temi della vita e della morte, espressi rispettivamente dal primo e secondo livello. La vita come accoglienza nella Famiglia Eterna di Dio; la morte come esclusione e allontanamento. Due concetti messi in scena esplicitamente dagli attori della composizione che ora aprono le braccia in segno di calda ospitalità nell'alto dei Cieli, ora le chiudono e le stringono al petto, indice di paura e di morte imminente. Una ginnastica corporea che parla senza l'utilizzo della voce.

Passando all'analisi delle fonti, nell'arte figurativa la Bibbia è, senza dubbio, quella di maggior impiego. Stabilire se viene utilizzata in maniera diretta o indiretta non è sempre semplice. Di solito, nel primo caso vi è una più stretta coerenza con il testo, tanto da riuscire a seguire visivamente nell'immagine ciò che viene narrato; nel secondo caso invece, con la ripresa dell'episodio biblico da uno o più artisti, che hanno già tradotto in figura i versetti sacri, può essere che l'aderenza sia meno puntuale. Tuttavia nella maggior parte dei casi ci si avvale tanto della fonte letteraria quanto della tradizione iconografica¹¹.

Il Giudizio Universale è un soggetto che nel corso dei secoli ha avuto una forte ricorrenza nelle rappresentazioni: ricorrenza che da una parte ne agevola l'identificazione, ma dall'altra complica l'individuazione dell'uso di una fonte diretta o indiretta da parte di Noè Bordignon. Fondamentale è quindi partire dal testo letterario, per poi cercare di individuare le opere d'arte che possono aver influenzato l'artista.

¹¹ Cfr. VAN STRATEN 1985 e 2009, riferimento a p. 24.

Di seguito vengono riportati i versetti della Bibbia a cui poter fare riferimento nell'affresco di San Zenone:

Il giudizio finale. Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua maestà, accompagnato da tutti i suoi angeli, allora si siederà sul suo trono di gloria e davanti a lui saranno condotte tutte le genti; egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e metterà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra. Allora il Re dirà a quelli che stanno alla sua destra: «Venite, benedetti dal Padre mio, prendete possesso del regno preparato per voi fin dall'origine del mondo. Poiché: ebbi fame e mi deste da mangiare, ebbi sete e mi deste da bere, ero pellegrino e mi ospitaste, nudo e mi copriste, infermo e mi visitaste, in carcere e veniste a trovarmi». Allora i giusti diranno: «Signore, quando ti vedemmo affamato e ti demmo da mangiare, assetato e ti demmo da bere? Quando ti vedemmo pellegrino e ti ospitammo, o nudo e ti coprimmo? Quando ti vedemmo infermo o in carcere e venimmo a trovarti?» E il Re risponderà loro: «In verità vi dico: tutto quello che avete fatto a uno dei più piccoli di questi miei fratelli, l'avete fatto a me». Quindi dirà a quelli stanno alla sinistra: «Andate via da me, o maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli. Poiché: ebbi fame e non mi deste da mangiare, ebbi sete e non mi deste da bere, ero pellegrino e non mi ospitaste, nudo e non mi copriste, malato e in carcere e non veniste a trovarmi». Allora risponderanno anche loro dicendo: «Signore, quando ti vedemmo aver fame o sete, essere pellegrino o nudo, infermo o in carcere, e non ti abbiamo servito?» Allora risponderà loro dicendo: «In verità vi dico: ciò che non avete fatto a uno di questi più piccoli, non l'avete fatto a me». E questi se ne andranno al castigo eterno, e i giusti alla vita eterna.

Matteo 25:31-46¹²

Già solo soffermandosi sui primi e ultimi passi sopracitati è possibile vederne il riflesso immediato sull'opera. Cristo al centro e «...davanti a Lui saranno condotte tutte le genti; egli separerà gli uni dagli altri...»¹³, con il braccio destro accoglierà «i giusti alla vita eterna»¹⁴, mentre con quello sinistro destinerà i dannati «al castigo eterno»¹⁵.

Oltre alla Sapienza Biblica, Noè Bordignon fa ricorso alla fonte della letteratura profana non classica per eccellenza: la Divina Commedia di Dante Alighieri (1265-1321). Se si esamina la scena dell'affresco in basso a destra, infatti, sembra di trovarsi all'interno nell'antinferno dantesco, dove le anime vengono trahettate da Caronte¹⁶ nell'oltretomba pagano (fig. 5).

Di seguito viene riportato il passo menzionato:

¹² BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1072.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Nella mitologia greca Caronte è una divinità minore, un ministro dei Dio infernale Ade. il suo ruolo è trahettare le anime dei morti nell'Inferno. Il nome Caronte, dal greco *Chàron*, sembra essere collegato all'aggettivo greco *charopòs* ("dagli occhi folgoranti"), che è infatti il suo epiteto comune. Anche nella descrizione che ne fa Dante i suoi tratti dominanti sono la vecchiaia e gli occhi infuocati.

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: "Guai a voi, anime prave!

Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.

[...]

Quinci fuor quete le lanose gote
al nocchier de la livida palude,
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.

[...]

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.

Inferno: III, 82-111¹⁷

Bordignon decide di collocare il mitologico traghettatore delle anime di spalle, quindi non si vedono “gli occhi cerchiati di fuoco” del Caronte dantesco. Ciò nonostante, lo si distingue facilmente nella composizione: in primo piano, in basso a destra, con la barba e i capelli bianchi; si erge in piedi, sopra ad una barca di legno, con il corpo in tensione, scaglia verso l'alto il proprio remo per far salire i dannati e condurli verso l'Inferno.

Con il riferimento al poema fiorentino, forse l'artista sta guardando ad un'opera ben specifica e particolarmente nota: il *Giudizio Universale* di Michelangelo¹⁸ (fig. 4), in cui viene ripresa la

¹⁷ DANTE ALIGHIERI 1321 e 2007, citazione alle pp. 54-55.

¹⁸ MICHELANGELO BUONARROTI, *Giudizio Universale*, 1534-1541, città del Vaticano, cappella Sistina.

medesima citazione dantesca (fig. 6). In effetti Bordignon affresca l'abside di S. Zenone nel 1879, perciò dopo il soggiorno romano che compie alla fine del decennio precedente. Egli si reca nella capitale per completare il proprio percorso formativo nel punto di ritrovo per eccellenza per chi vuole studiare le rovine classiche, le sculture antiche e i resti della romanità. Durante l'occasione di certo ha l'opportunità di avvicinarsi al grande capolavoro rinascimentale, rendendone poi visibili le tracce sulla propria opera. Fondamentale, però, è ricordare che, a quella data, il *Giudizio* romano è ancora offuscato dal nero della fuliggine delle candele, tenebroso e di sicuro più drammatico, non ancora riscoperto per la sua vera cromia, come avverrà solo in seguito a restauro novecentesco¹⁹.

Tuttavia, nell'impostazione dello schema iconografico, si notano subito delle importanti somiglianze, sia a livello compositivo che formale. Il Cristo Giudice di Bordignon (fig.7) riprende il Padre michelangiotesco (fig.8), con il braccio destro innalzato, pronto ad emettere l'estrema sentenza, e il busto leggermente torto verso la propria destra. La stessa cromia ricorre per i vestiti della Vergine Maria, rosso e blu. La donna che si astrae e guarda all'esterno dell'affresco di S. Zenone (fig.2) è una citazione chiara della figura che l'artista cinquecentesco inserisce in basso a destra (fig.9). E ancora Bordignon sembra omaggiare Michelangelo inserendo all'interno del proprio affresco il medesimo San Lorenzo con la graticola in mano (fig. 11) che si trova nel lavoro del grande maestro rinascimentale (fig. 10). Seppur i personaggi di Bordignon manchino della muscolatura e della forza monumentale michelangiotesca, sembrano quindi imitarne alcune posizioni, come la torsione di chi vibra verso il cielo, la sporgenza di chi si affaccia sul letto di nuvole e l'abbandono di chi si lascia andare al proprio destino sulla fascia terrena. Si vedano inoltre le rievocazioni del nerofumo della parete romana attraverso l'impiego di tinte che paiono sporche e dal sapore della terra.

Tuttavia, ci sono delle differenze iconografiche notevoli. Ad esempio, nel complesso della composizione del *Giudizio* rinascimentale lo spazio dedicato al cielo è nettamente dominante rispetto alla minima fascia costiera che si intravede sulla parte inferiore. Bordignon, al contrario, decide di conferire la stessa quantità di superficie sia al cielo, che alla terra. Divide infatti in maniera equa le due parti, dandone risonanza in egual misura.

¹⁹ Tra il 1980 e il 1994 Gianluigi Colalucci (1929-2021) realizza il restauro degli affreschi della Cappella Sistina, segnando la storia del secolo. Grazie alla pulitura della superficie annerita con il tempo, cambia la percezione della concezione di Michelangelo: non più tenebroso e spento nel colore, ma caratterizzato dall'utilizzo di una cromia accesa e vivace.

L'artista trevigiano, prima di giungere a Roma e venire a contatto con i grandi capolavori rinascimentali, studia a Venezia²⁰. Qui può aver ricevuto un altro stimolo decisivo per governare appieno il tema analizzato. Infatti, Giovanni De Min (1786-1859)²¹, è uno dei suoi principali punti di riferimento che del *Giudizio Universale* fa il proprio cavallo di battaglia tanto da interpretarlo in ben quattro edifici religiosi differenti. Tra questi quello sulla volta della navata nella parrocchia di San Michele Arcangelo a Mirano²² (fig. 12) è il più riuscito: notevole è la forza visionaria che emerge e d'impatto è la foga della scena infernale squisitamente dantesca. Sicuramente Bordignon abbandona l'impeto vorticoso delle figure del maestro, ma da lui impara a padroneggiare composizioni di ampio respiro, affollate di personaggi in movimento.

Infine, per completare l'analisi del capolavoro di San Zenone, si può ipotizzarne anche un'interpretazione iconologica²³, ovvero individuare quel significato profondo della rappresentazione, che non è stata intenzione consapevole dell'artista esprimere, ma che dipende dal contesto storico, sociale e culturale in cui vive. Ovviamente capire perché Bordignon abbia affrontato questo soggetto e perché proprio in questo modo non è un'operazione semplice. Bisogna trattare l'opera come un documento del proprio tempo, da cui poterne ricavare i riflessi. Il *Giudizio* viene realizzato nel decennio subito dopo l'unificazione del Regno d'Italia, quindi in un periodo di forte mutamento sociale, nonché politico e di accentramento del potere da parte del nuovo stato. Le vicende travagliate del momento sono l'occasione per la Chiesa di sviluppare una nuova presenza all'interno della società. Ai parroci vengono assegnati incarichi di pubblica funzione. Sotto il Regno, con la libertà di stampa e di associazione, si fa sempre più strada un movimento cattolico sociale.²⁴ L'idea è di promuovere delle associazioni a favore di giovani, donne e operai. Negli anni Ottanta nasce, quindi, il cosiddetto *cattolicesimo sociale* che utilizza strumenti moderni come cooperative, banche e sindacati per affermare la dottrina sociale della chiesa, che prevede un programma di educazione morale cristiano rivolto preferibilmente alle fasce meno abbienti (il tutto poi viene espresso dall'Enciclica *Rerum Novarum* di Papa Leone XIII)²⁵. Il movimento penetra soprattutto tra le zone rurali dove la povertà e la miseria sono all'ordine del giorno. La campagna comincia, dunque, ad essere

²⁰ Cfr. Noè Bordignon 1982, riferimento a p. 11.

²¹ Giovanni De Min è un pittore molto attivo nel Veneto, di formazione neoclassica, specializzato in soggetti storici, mitologici e religiosi.

²² GIOVANNI DE MIN, *Il Giudizio Universale*, 1847-1848, Mirano, chiesa di San Michele Arcangelo.

²³ Cfr. VAN STRATEN 1985 e 2009, riferimento alle pp. 26-27.

²⁴ Cfr. PAVANELLO 2004, riferimento a p. 450.

²⁵ Cfr. Noè Bordignon 2021, riferimento a p. 18.

idealizzata, come luogo della religiosità naturale contrapposto alla città, che diventa l'incarnazione del peccato. Pertanto in un clima di riforma così radicale, per un artista profondamente cristiano-cattolico come Noè Bordignon, l'appoggio dell'autorità ecclesiastica locale non tarda ad arrivare. Le numerose commissioni sacre che riceve non fanno altro che celebrare i fasti della Cristianità nelle chiese di campagna. Una religiosità, per così dire, proiettata verso il sociale, quindi in direzione del «riscatto degli umili, degli ultimi [che] saranno i primi»²⁶. La fede di Bordignon e la predilezione per le tematiche sacre attraggono molteplici richieste da figure religiose, per decorare le proprie chiese e probabilmente così dare ai fedeli una via di salvezza grazie alla spiritualità. Infatti il complesso ciclo di San Zenone gli viene commissionato da Don Luigi Sforza (che ha voluto anche l'edificazione della chiesa) e il resto invece da mons. Antonio Bianchetto, che gli fornisce i soggetti e le precise indicazioni iconografiche²⁷.

Pertanto, visto il contesto particolare dell'epoca, si può comprendere come il tema del Giudizio universale sia perfettamente affine al ruolo guida che la chiesa assume in quegli anni. Un motivo che mostra i fatti ultimi della storia dell'umanità, nonché il momento in cui le anime, allo scadere del tempo a loro a disposizione, secondo la morale cristiana, vengono valutate e pesate per la propria condotta di vita. Dunque l'arte come mezzo comunicativo per ammonire i contemporanei su ciò che avverrà.

2.1.2 L' Assunzione della Vergine

Nella chiesa di San Zenone Noè Bordignon lavora anche alla decorazione del soffitto: si vedono in ordine *La gloria di San Zenone*, *L'Assunzione della Vergine* (fig. 13), *La carcerazione del Beato Giordano Forzatè nel castello di San Zenone*. L'artista firma e data al 1870 le opere²⁸, quindi prima della sua partenza per Roma (1971). Don Luigi Sforza, parroco dal 1841, è il committente.

Di rilievo è *L'Assunzione della Vergine*, genere iconografico inscrivibile all'interno del tema sacro, al quale l'artista dedica gran parte dei suoi affreschi. Anche in questo caso è possibile suddividere idealmente in due parti la scena: il primo livello divino, fatto di cielo e spiritualità, il secondo invece terreno e quindi umano. Iniziando a descrivere l'opera dall'alto, posizionato

²⁶ *Ivi*, citazione a p. 18.

²⁷ Cfr. BERNARDI 1921, riferimento a p. 97.

²⁸ *Ibidem*.

al di sopra di tutti, come per il *Giudizio Universale*, è la figura di Dio Padre. Qui, però, non è più rappresentato come il Giudice Supremo, bensì diviene quasi evanescente e impercettibile all'occhio terreno. È un'apparizione eterea immersa nella luce, nell'aria e tra le nuvole, che ne sfumano i profili: una visione sovranaturale. Le braccia spalancate, in segno di accoglienza spirituale, catturano l'attenzione del fedele, che viene invitato, dal volto di Dio rivolto verso il basso, a rivolgere il proprio sguardo in direzione di ciò che sta accadendo ai suoi piedi. Due angeli tengono una corona in mano e si protendono anche loro verso il basso, ovvero dove è collocata la vera protagonista al centro dello scenario: la Vergine Maria. Catalizzatrice dell'attenzione, non solo dei personaggi della visione (anche le figure terrene ne sono catturate, come si vedrà in seguito), ma anche del fedele, proiettandolo all'interno dell'episodio sacro. La Madre del Cristo, in apoteosi, porta la mano sinistra al cuore, carico d'Amore divino, e stende il braccio destro con il palmo aperto, indice di accettazione e apertura. Il volto sollevato verso l'Altissimo esprime piena beatitudine. I colori della veste che indossa sono i medesimi che ricorrono nel Giudizio: rosso per la tunica e blu per il mantello che le cinge le spalle. Si può quindi ipotizzare un desiderio da parte dell'artista di creare un collegamento visivo tra i vari personaggi all'interno del ciclo della chiesa di San Zenone.

Inoltre la Vergine, in volo, non posa su nessuna delle nuvole poste al livello inferiore, forse per enfatizzare la sua Assunzione a Dio. Si può affermare che, anche se la pittura cristallizza le figure, imprigionandole in una posa statica, qui il movimento è reso in maniera magistrale, messo in risalto sia dalla sospensione fluttuante di Maria, sia dal suo sguardo, che indica la direzione verso la quale si sta dirigendo.

Una schiera di piccoli angeli nudi, appoggiati in piedi, sul letto di nuvole semicircolare, affolla la parte finale del primo livello, quasi a creare idealmente una linea di separazione tra Cielo e Terra.

Mediatrici tra le due sezioni del dipinto sono sei angeli, più grandi dei precedenti, di misura, si potrebbe dire "umana", con vesti, ma di aspetto divino, con ali possenti e capelli dorati. Divisi a coppie, due sul lato sinistro che osservano in alto, altri due alla destra che si guardano a vicenda; infine al centro una coppia che crea un legame attraverso il movimento delle proprie braccia con ciò che sta avvenendo. Infatti il primo tende un arto superiore in maniera speculare alla Madre, quasi a volerle prendere la mano; il secondo si congiunge in atto di preghiera, riprendendo meticolosamente il gesto del personaggio terreno immediatamente ai suoi piedi. Non a caso può essere tracciata una retta immaginaria tra la Vergine in cielo da una parte e

l'uomo in preghiera sulla terra dall'altra. I due angeli citati, perfettamente in linea, con la ripresa della gestualità funzionano da tramite.

Infine, sulla fascia terrena, si identificano gli apostoli che, dopo aver scoperto la tomba vuota (si vedano le fasce e le rocce in primissimo piano), si alzano colmi di speranza verso il cielo, con gli occhi gonfi di lacrime per la gioia della Assunzione di Maria. Al centro, l'apostolo con le mani in preghiera come sopra appena menzionato, mentre a chiusura degli estremi del corteo, ne sono posti due con il braccio alzato, a creare una diagonale, l'uno speculare all'altro.

Dal punto di vista dell'interpretazione iconografica, Bordignon crea una vera narrazione, articolata su tre registri sovrapposti, in continuo crescendo, dal mondo terreno, agitato dai turbamenti e dal peccato, alla Gloria eterna del Padre. Infatti l'attenzione del fedele viene catturata dal piano a lui più prossimo, dove vi si riconosce nelle passioni degli apostoli, uomini anche loro, in grado di provare stati d'animo differenti come per chi osserva l'opera dipinta. Il fine, però, è guidare lo spettatore alla Salvezza, raffigurata nella parte alta della composizione, ovvero verso una liberazione dal male che solo Dio può dare, raggiungibile con la spiritualità e con la fede.

Sembra che le parole di Iacopo da Varazze che si leggono nella *Legenda Aurea* prendono forma nell'opera: «Il piccolo corpo di Maria, che uscì glorioso dal sepolcro, e fu assunto al talamo del cielo accompagnato da una moltitudine di angeli»²⁹.

Esaminando lo schema iconografico si riconosce, come per il *Giudizio Universale*, una ripresa Cinquecentesca. Bordignon infatti mette in atto quelli che sono i propri studi accademici degli anni Sessanta condotti a Venezia. Qui, al primo anno, il professore Michelangelo Grigoletti (1801-1870)³⁰ fa esercitare gli studenti a disegnare, prima le parti del corpo umano separate copiando da stampe e disegni, poi, al secondo anno, li fa arrivare alla figura intera, riproducendo direttamente dal vero. Bordignon dimostra fin da subito le proprie abilità, tanto da ricevere diverse menzioni e diplomi d'onore³¹. In seguito il professore Carl Blaas (1815-1894)³² introduce gli allievi alla scuola di pittura vera e propria. Li fa esercitare su composizioni aventi come soggetto episodi tratti dal Nuovo e Vecchio Testamento, dalla letteratura e dalla storia antica. In questi anni formativi l'artista ha quindi la possibilità di avvicinarsi ai grandi maestri

²⁹ IACOPO DA VARAZZE 1298 e 2007, citazione a p. 628.

³⁰ Michelangelo Grigoletti è un notevole ritrattista e pittore di storia. Risalta la sua produzione di pittura sacra.

³¹ Cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento alle pp. 20-28.

³² Carl Blaas, artista viennese, ottiene la cattedra di pittura presso l'Accademia di Venezia, insegna anche la tecnica dell'affresco.

rinascimentali. Osservando *L'Assunta*, esplicita è l'emulazione del capolavoro di Tiziano³³ (fig.14). Riprende lo schema compositivo, articolato su tre registri, separati al centro da una fascia di nuvole che divide da una parte il Cielo, dall'altra la Terra. Tra l'opera di Tiziano e quella di Noè Bordignon, però, media *L'Assunzione della Vergine* dello stesso professor Michelangelo Grigoletti (fig. 15), realizzata nel 1854³⁴, che sicuramente Noè ha la possibilità di vedere o studiare attraverso i disegni preparatori. Di quest'ultima l'artista cita qualche posizione dei personaggi: tra gli apostoli al centro uno in preghiera con le mani rivolte verso l'alto, affiancato da un altro genuflesso; gli angeli a grandezza umana appena sotto il manto di nuvole (non solo piccoli putti come in Tiziano); e ancora le braccia spalancate di Dio, senza alcuna interferenza.

Inoltre si deve tener conto anche dell'esempio di De Min³⁵ (fig. 16) in cui si nota come alcune pose dei protagonisti ritornino poi nell'iconografia di Bordignon.

Tuttavia, c'è una differenza notevole che emerge a livello visivo tra il pittore castellano e i due maestri dell'Ottocento: la tonalità cromatica in Bordignon si schiarisce e diviene più aggraziata e stemperata, come se stesse guardando ai cieli tiepoleschi, carichi di luce, estesissimi, percorsi da fasci di nuvole quasi eteriche.

Un'artista, quindi, che è in grado di citare magistralmente i grandi esempi del passato, per portare a compimento i soggetti sacri commissionati in un presente percorso dai forti mutamenti del post unificazione italiana, dove la spiritualità diviene per molti l'unica via di liberazione alla quale poter fare appello.

2.1.3 Fede, Speranza e Carità: le tre virtù Teologali

Quando si vuole rappresentare una figura umana o un paesaggio è sufficiente scegliere un modello o una veduta da cui poter trarre ispirazione. Se invece si decide di dipingere un soggetto che non esiste fisicamente nella natura, la questione si complica. Si tratta dei cosiddetti «*abstracta*³⁶», ovvero le cose non concrete, né visibili. Fin dall'antichità gli artisti hanno cercato di tradurre nelle loro opere le innumerevoli idee e i concetti astratti creati dalla mente dell'uomo per renderli visibili, materializzandoli attraverso il colore. Nascono quindi le Personificazioni.

³³ TIZIANO VECCELLIO, *Assunta*, 1516-18, Venezia, Basilica dei Frari.

³⁴ MICHELANGELO GRIGOLETTI, *L'Assunzione della Vergine*, 1854, Esztergom, Basilica.

³⁵ GIOVANNI DE MIN, *Assunta*, 1846, Candide (BL), Parrocchia di Santa Maria Assunta

³⁶ VAN STRATEN 1985 e 2009, citazione a p. 40.

Di solito sono figure di donne, vestite o ignude, che, in quanto i concetti astratti, hanno una terminazione di genere femminile. Molto spesso portano con loro un attributo, che aiuta ad esprimere il concetto che si vuole far intendere.

Nel ciclo di affreschi di San Zenone, Bordignon dedica lo spazio dei lunotti alle tre virtù teologali: Fede, Speranza e Carità.

Tutte e tre sono per l'appunto incarnate da delle donne, che hanno le sembianze iconografiche della Vergine. È interessante, però, analizzare ciascuna singolarmente.

La *Fede* (fig. 17) padroneggia la scena come una Maestà, seduta su un trono sopra ad una pietra quadrata. Viene rappresentata sopraelevata per dimostrare «che ella, come dice S. Ambrogio, è la base Regina di tutte l'altre virtù, perché senza di essa è impossibile piacere a Dio, come dice S. Paolo»³⁷. Indossa una veste bianca che le cade morbida, ma pesante sul corpo, lasciandone trasparire i volumi materni. Il colore non è casuale, in quanto il bianco è da sempre associato alla purezza e alla spiritualità, il tono più vicino alla luce divina. Con la mano destra tiene un calice, icona della fede cristiana cattolica per eccellenza, nel quale tradizione vuole che venga versato durante la celebrazione eucaristica il Vino sacro, simbolo del sangue di Cristo. Simboleggia il bicchiere usato da Gesù durante l'Ultima Cena. Il volto della “vergine”, però, è diretto dalla parte opposta, verso ciò che sorregge invece con la propria mano sinistra e che osserva intensamente: un libro chiuso, coperto dal velo trasparente che dal volto le ricade soffice fino alla vita. L'iconografia suggerita da Cesare Ripa, nella sua classificazione³⁸, rappresenta la figura con un libro aperto, per indicare come leggere i Libri Canonici sia uno degli strumenti principali per apprendere la Fede. Il volume sacro, invece, in Bordignon rimane chiuso e coperto da un panno trasparente. Forse l'interpretazione iconografica che può essere data è la seguente: l'artista vuole invitare il fedele all'azione, pertanto la lettura dei testi sacri rimane sempre preziosa, ma decisivo per la sua evoluzione spirituale è togliere il “velo del dubbio” che offusca il perseguimento di una fede sincera ed autentica. Solo così, svincolandosi dalle paure e dalle incertezze terrene, si possono leggere le parole di Dio con gli occhi dell'Amore divino. Da ricordare, infatti, il momento particolare di passaggio che sta vivendo il nuovo Stato d'Italia negli anni Settanta, quando l'artista affresca l'opera.

Se si osserva con attenzione per un'ultima volta la personificazione della Fede, si nota che emerge una forte somiglianza con la figura della giovane donna dipinta a Venezia da Teodoro

³⁷ RIPA 1603 e 2012, citazione a p. 184.

³⁸ *Ibidem*.

Matteini (1754-1831) (fig. 18) ³⁹, artista di Pistoia, che si forma a Roma e che, a partire dall'Ottocento, si stabilisce nella laguna veneta per divenire poi nel 1807 insegnante dell'Accademia.

Si vedano la ripresa della posa, delle pieghe della veste bianca e dei lineamenti del viso nella *Fede* di Bordignon, tutti perfettamente accostabili al ritratto della giovane di Matteini. Ma anche nello sfondo si possono cogliere importanti vicinanze: in entrambe le composizioni ricorre una vegetazione rigogliosa che satura la scena, lasciando lo spazio solo ad un monte, che si intravede in lontananza sulla destra dei dipinti, vicino ad una costruzione architettonica sul margine.

Se invece si cerca un possibile punto di partenza iconografico nei Grandi del passato, si può avvicinare l'affresco della *Fede* sanzenonese alla *Pala di Castelfranco*⁴⁰ (fig. 19), collocata proprio all'interno del duomo del paese natale di Noè Bordignon. Si osservino, infatti, sia la posizione della *Fede*, accostabile perfettamente alla Vergine di Giorgione, sia il paesaggio alle sue spalle di stampo giorgionesco, che, attraverso un caldo tonalismo, si stempera verso lo sfondo, conferendo così l'idea di prospettiva.

Inoltre anche la *Fede*, come la Patrona della Pala cinquecentesca, non nasconde la propria fisicità, messa in forte risalto dal pannello pesante e fortemente chiaroscurato.

E ancora il volto stanco e pensieroso, reclinato verso il basso, dimostra una possibile ripresa del modello giorgionesco.

Per concludere il confronto tra le due opere degli artisti castellani, si può vedere come il trono sui cui siede la figura femminile di Bordignon sia una citazione esatta di quello di Giorgione, entrambi strutturati mediante volumi fortemente geometrici, posizionati sopra ad una predella, come si trattasse di un allestimento teatrale provvisorio.

La *Speranza* (fig. 20), nel secondo lunotto della chiesa, è personificata da una donna al centro della composizione. Lo scenario cambia: ci si sposta in riva al mare agitato, il cielo è in tempesta, il veliero sullo sfondo si trova in pericolo. Tutto rimbomba alle sue spalle, lei tuttavia, in primo piano, sembra stabile, come se nessuna minaccia incombesse imminente. Seduta su uno scoglio, con «un arboscello fiorito in capo, la veste tutta piena di varie piante»⁴¹, alla sua

³⁹ TEODORO MATTEINI, *Ritratto di Giovinetta*, 1797, Venezia (VE), Museo d'arte moderna Ca' Pesaro.

⁴⁰ GIORGIONE, *Pala di Castelfranco*, 1504, Castelfranco Veneto, Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale.

⁴¹ RIPA 1603 E 2012, citazione a p. 553.

destra è collocata «un'ancora»⁴² che trasmette ottimismo all'animo di chi osserva. Nell'immaginario della tradizione, il mare diventa metafora della Fortuna (secondo l'etimologia latina), perché con i suoi mutamenti capricciosi e imprevedibili rappresenta il Caso. La Fortuna può essere avversa o favorevole, un complesso accidentale di forze⁴³. L'ancora, strumento di ferro utilizzato per dare un solito attracco alle navi in mare, simbolicamente allude all'aiuto che può fornire durante i pericoli maggiori della fortuna. Di fronte alle insidie che percuotono la vita quotidiana, la potenza procreatrice della natura rinforza la speranza: la ghirlanda di fiori sul capo della figura femminile e il velo altrettanto floreale che le ricade morbido sul corpo conferiscono fiducia, coltivano in noi l'aspettativa del Bene (i fiori in Cesare Ripa⁴⁴ indicano un raccolto fecondo e quindi favorevole). La personificazione, inoltre, rivolge il proprio sguardo verso l'alto, i raggi divini le inondano il viso, e i suoi occhi sono rapiti quasi in estasi spirituale. In questo caso Bordignon sembra riprendere il senso di abbandono dalla *Pietà* di Antonio Canova⁴⁵ (fig. 21), uno dei massimi esponenti del neoclassicismo, anche lui di origine trevigiana (1757, Possagno-1822, Venezia). D'altronde non è l'unica volta che Noè Bordignon si esercita inserendo nelle proprie opere soggetti canoviani. Si veda a titolo esemplificativo i *Compatrioti di Canova* (1882), sul cui sfondo dipinge magistralmente il *Cenotafio* dello scultore.

Per concludere, la *Carità*, «co 'l fanciullo in braccio, per notare che la carità è un affetto, e puro et ardente nell'animo verso Dio e verso le creature»⁴⁶. La donna al centro della composizione da una parte sembra talmente assorta nel cullare il proprio bimbo che esclude lo spettatore da ciò che sta accadendo, dall'altra manifesta un amore talmente forte da arrivare ad uscire dalla scena e trafiggere il cuore di chi osserva, così da trascinarlo emotivamente all'interno. Come la Madre Vergine diffonde un sentimento ricco di carità e compassione verso il Bambin Gesù, così il fedele è invitato a fare con il Prossimo, in segno dell'amore di Dio. Quindi la *Carità* si cala nella contemporaneità di tutti i giorni e trasuda di un «verismo locale»⁴⁷ potentissimo. Si veda la forte somiglianza con la giovane madre, seppur di profilo, della *Pappa al fogo*⁴⁸ in cui lo

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. BALDI GIUSSO 2012, riferimento a p.279.

⁴⁴ Cfr. RIPA 1603 e 2012, riferimento a p. 551.

⁴⁵ ANTONIO CANOVA, *Pietà*, 1821, Possagno (TV), Gipsoteca. Cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento a p. 64. (Suggerimento avanzato dal Dr. Marco Mondini di Castelfranco Veneto).

⁴⁶ RIPA 1603 e 2012, citazione a p. 89.

⁴⁷ Cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento a p. 64.

⁴⁸ NOÈ BORDIGNON, *La pappa al fogo*, post. 1900, Vincenza, Banca Popolare.

stesso artista narra una scena di vita quotidiana. Qui la donna, simile alla *Carità* di San Zenone, è connotata da un'ardente spiritualità, che anima il cuore dello stesso Noè Bordignon.

2.2 Pagnano d'Asolo

2.2.1 La *Resurrezione della carne*

Il secondo ciclo giovanile Noè Bordignon lo realizza nella cittadina di Pagnano, che dista solo pochi chilometri da Asolo. All'interno della chiesa dei Santi Cosma e Damiano⁴⁹, sul soffitto dell'abside, raffigura i due santi, a cui l'edificio religioso è intitolato, nel momento in cui ricevono la benedizione divina. Vengono colti con le braccia spalancate, in attesa di accogliere i due angioletti che tengono in mano la corona d'alloro per la santificazione. Sotto il letto di nuvole, su cui i fratelli sono appoggiati, si vedono le croci del martirio e la scatola degli unguenti (la tradizione vede i due santi come i protettori di medici, chirurghi e farmacisti).

Ma a catturare l'attenzione del fedele è soprattutto il monumentale affresco che domina la volta della navata. Nel 1874, l'artista riproduce la *Resurrezione della carne* (fig. 22), un genere riconducibile sempre all'interno del tema del sacro.

Iniziando dalla descrizione iconografica, la scena è sempre divisibile tra cielo e terra. Nel primo livello, protagonista è una sorta di tromba d'aria che squarcia con prepotenza un cielo terso e sereno. Qui un angelo tenta di farsi spazio per raggiungere la terra, da dove sembra avere origine il ciclone vertiginoso; sullo sfondo, in basso, infatti, si vede uno sconfinato mare di ossa e di scheletri da cui si dipana il turbine. Un vero e proprio cimitero, che per essere interpretato chiede che l'osservatore si sposti in primo piano, dove Ezechiele si erge con potenza in controluce e, quasi come un "Cristo-giudice", muove le braccia per dirigere l'orchestra di ciò che sta avvenendo: con il sinistro innalza i vivi, conferendo loro il soffio vitale, con il destro sembra, invece, tacitare gli scheletri privi di qualsiasi afflato di vita.

Da una parte, quindi, dominano stati d'animo di speranza, fiducia e pietà; dall'altra invece solo la morte sovrasta indiscussa, sia tra le ossa, sia tra le due figure gettate a terra, ancora ricoperte di carne umana. Una di queste, l'uomo sulla destra (fig. 23), punta gli occhi all'esterno dell'opera, quasi in una richiesta di aiuto a chi si trova al di fuori di ciò che sta avvenendo. In effetti, se confrontata con la donna pietrificata del *Giudizio* di San Zenone che guarda verso di

⁴⁹ Cosma e Damiano erano due fratelli gemelli della città di Egea (Cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*).

noi, si colgono i medesimi sentimenti di terrore nell'espressione e di supplica verso il fedele. Qui però il senso di panico e disperazione, trasudante dal volto dell'uomo, è portato agli estremi: i lineamenti, oltre ad assumere le sembianze dei demoni danteschi, sembrano quasi resistere ad un risucchio inarrestabile che sta provenendo dal suolo, dagli inferi.

Anche in questo caso, per tracciare la vicenda, Noè Bordignon dimostra una profonda conoscenza dei testi biblici, a cui attinge in maniera meticolosa.

Di seguito vengono riportati i passi di riferimento:

La visione delle ossa aride. La mano del Signore fu sopra di me e il Signore mi portò fuori in spirito e mi depose nella pianura che era piena di ossa; mi fece passare accanto a esse da ogni parte. Vidi che erano in grandissima quantità nella distesa della valle e tutte inaridite. Mi disse: «Figlio dell'uomo, potranno queste ossa rivivere?». Io risposi: «Signore Dio, tu lo sai». Egli mi replicò: «Profetizza su queste ossa e annuncia loro: Ossa inaridite, udite la parola del Signore». Così dice il Signore Dio a queste ossa: «Ecco, io faccio entrare in voi lo spirito e rivivrete. Metterò su di voi i nervi e farò crescere su di voi la carne, su di voi stenderò la pelle e infonderò in voi lo spirito e rivivrete. Saprete che io sono il Signore». Io profetizzai come mi era stato ordinato; mentre profetizzavo, sentii un rumore e vidi un movimento fra le ossa, che si accostavano l'uno all'altro, ciascuno al suo corrispondente. Guardai, ed ecco apparire sopra di esse i nervi; la carne cresceva e la pelle le ricopriva, ma non c'era spirito in loro. Egli aggiunse: «Profetizza allo spirito, profetizza, figlio dell'uomo, e annuncia allo spirito: Così dice il Signore Dio: Spirito, vieni dai quattro venti e soffia su questi morti, perché rivivano». Io profetizzai come mi aveva comandato e lo spirito entrò in essi e ritornarono in vita e si alzarono in piedi; erano un esercito grande, sterminato. Mi disse: «Figlio dell'uomo, queste ossa sono tutta la casa d'Israele». Ecco, essi vanno dicendo: «Le nostre ossa sono inaridite, la nostra speranza è svanita, noi siamo perduti». Perciò profetizza e annuncia loro: «Così dice il Signore Dio: Ecco, io apro i vostri sepolcri, vi faccio uscire dalle vostre tombe, o popolo mio, e vi riconduco nella terra d'Israele. Riconoscerete che io sono il Signore, quando aprirò le vostre tombe e vi farò uscire dai vostri sepolcri, o popolo mio. Farò entrare in voi il mio spirito e rivivrete; vi farò riposare nella vostra terra. Saprete che io sono il Signore. L'ho detto e lo farò». Oracolo del Signore Di.

Ezechiele 37:1-14⁵⁰

Ora è possibile comprendere la vera natura dell'uomo agonizzante in primo piano: in lui deve ancora rientrare lo spirito vitale, il vero elemento per poterlo fare rivivere. Le sue ossa, infatti, si sono riunite e riassemblate tra di loro e la carne ha ripreso il proprio posto. Tuttavia, senza spirito divino l'umano è privato della sua anima, nonché del soffio vitale, che ne rende possibile l'esistenza terrena.

⁵⁰ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazioni alle pp. 949-950.

Bordignon, però, mostra anche la seconda parte della narrazione: i corpi già animati dallo spirito, alzati in piedi, e in parte rivestiti, si mettono in cammino verso la terra promessa seguendo le parole del Signore profetizzate da Ezechiele: «Ecco, io apro i vostri sepolcri, vi faccio uscire dalle vostre tombe, o popolo mio, e vi riconduco nella terra d'Israele»⁵¹.

La speranza di una resurrezione finale la si tocca in molte pagine del Vecchio come del Nuovo Testamento. Come epigrafe alla visione di Noè Bordignon si possono quindi riprendere le parole del profeta Isaia: «I tuoi morti rivivranno, risorgeranno i loro cadaveri. Si risveglieranno ed esulteranno quelli che giacciono nella polvere, perché la tua rugiada è una rugiada luminosa e la terra darà alla luce le ombre» (Isaia 26:19)⁵².

La visione del profeta rappresenta ciò che avverrà nell'ultimo giorno del mondo quando, al suono delle trombe, i morti risorgeranno per sottoporsi al giudizio finale e potranno raggiungere la beatitudine eterna o l'eterna dannazione. Sembra idealmente di poter tracciare un *fil rouge* tra il soffitto di Pagnano e l'abside di San Zenone: rispettivamente nel 1874 profetizza quella che sarà la fine, nel 1879 ce la squaderna prepotentemente dinnanzi. In effetti, la tesi secondo la quale si può vedere l'idea di un unico ciclo tra le due chiese, oltre ad essere supportata dalla cronologia dei lavori, si rinforza con la ripresa dello stesso tema della resurrezione delle carni. Nel *Giudizio*, infatti, si ritrovano gli stessi corpi che si stanno ricomponendo, rivestendo e rianimando verso la vita eterna, come precedente preannunciato dall'affresco di Pagnano.

Per concludere l'analisi è interessante anche ipotizzare i modelli a cui sta guardando Noè Bordignon. I personaggi in piedi sul lato sinistro (fig. 10) sono profilati secondo uno stile botticelliano⁵³: una delicata anatomia, un movimento leggero del corpo e una chioma di capelli che si muove morbida al soffio del vento delineano le figure dei risorti.

E infine si veda, tra questi, l'espressione drammatica della donna che si cinge il petto, che ricorda la vergogna della *Eva* di Masaccio⁵⁴ di fronte alla propria nudità. Sembra essere citata perfettamente la contrazione degli occhi.

Pertanto dalla lettura dei cicli d'affresco giovanili di Noè Bordignon, si evince un ruolo di rilievo giocato dagli studi accademici tra Venezia e Roma, dove ha la possibilità di avvicinarsi ed esercitarsi sui grandi maestri del Rinascimento italiano. Le sue opere sono, infatti, costellate da magistrali citazioni cinquecentesche, oltre che da una eclettica conoscenza del sapere biblico.

⁵¹ *Ivi*, p. 950.

⁵² *Ivi*, p. 799.

⁵³ SANDRO BOTTICELLI (1445-1510).

⁵⁴ MASACCIO, *Cacciata dal paradiso terrestre*, 1424-28, Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine.

LA SUA CITTÀ NATALE: CASTELFRANCO VENETO

3.1 La casa di Noè Bordignon

Noè Bordignon nasce il 3 settembre 1841 a Salvarosa di Castelfranco Veneto da Domenico Lazzaro, che di professione fa il sarto, e da Angela Dorella, una cucitrice; è il quinto di nove figli. La madre, muore quando Noè ha soli sette anni, nel 1848, dopo un parto non andato a buon fine.

Nel 1853 la famiglia di Bordignon si trasferisce dalla frazione al comune di Castelfranco Veneto, in Borgo Treviso. Tuttavia Noè, da lì a poco, se ne va per intraprendere il percorso formativo accademico.

Dopo gli anni di studi e di ricerche nell'ambiente veneziano e romano, ritorna nella sua città natale. La lunga assenza dal paese d'origine crea in lui un maggior attaccamento al luogo, oltre che fa nascere al suo interno un senso di appartenenza profondo verso la propria terra di provenienza. Infatti, nonostante i numerosi riconoscimenti nazionali che riceve in vita, la maggior parte delle sue opere le realizza proprio tra il castellano e le zone circostanti dell'asolano e del bassanese. Una geografia molto circoscritta, la sua, che perciò evidenzia il profondo radicamento nel territorio di nascita e alle tradizioni culturali d'origine. Tale legame lo porta sempre più ad isolarsi in un mondo in continuo fervore di mutamento, al quale, alla svolta del secolo XX, non sente più di appartenere.

Tra le numerose richieste locali che riceve, una in particolare è di notevole originalità: l'opera che si "auto-commissiona" per la propria abitazione di Borgo Treviso⁵⁵ alla fine degli anni Novanta.

La facciata sud della casa prospiciente la via maestra che collega il Borgo alle Mura della città è divisa in due parti da una cornice dipinta con festoni vegetali. Il secondo registro, ovvero il primo piano dell'abitazione, è quello decorato dall'artista. È scandito ritmicamente dall'alternanza, quasi esatta, tra una decorazione figurativa (nel complesso sono cinque) e una finestra della struttura architettonica (fig. 1).

⁵⁵ La nuova abitazione, sempre in Borgo Treviso, la acquista e la decora nello stesso anno 1897.

Si cerca fin da subito di capire come debbano essere lette le diverse immagini rappresentate sullo stesso livello e quindi il legame che intercorre tra di esse. La prima ipotesi è a favore di un'unica scena nell'intera fascia della facciata, narrata senza soluzione di continuità. La seconda tesi, invece, sostiene la distinzione in tre gruppi dei personaggi che si muovono all'interno della propria circoscrizione spaziale in completa autonomia rispetto agli altri: la pecora sulla sinistra (fig. 2), le danzatrici (fig. 3) e il cavaliere (fig. 4) al centro, le due statue dentro nicchie «eseguite a *trompe-l'oeil*»⁵⁶ (fig. 5 e fig.6) sulla destra. Quest'ultima ipotesi viene rinforzata dalla collocazione di ben due finestre tra un raggruppamento e l'altro.

Tuttavia, per comprendere l'esistenza di un legame o meno tra le immagini che si vedono, è opportuno iniziare dalla loro descrizione iconografica.

In ordine, da sinistra a destra, si trova una pecora che bruca sul prato e alle cui spalle si erge un monte maestoso che costituisce il paesaggio sullo sfondo. Data la profonda religiosità di Noè Bordignon, l'animale potrebbe venire interpretato dal punto di vista biblico: la pecora come simbolo del popolo di Dio, che viene guidato da Lui in qualità di Pastore. Infatti, nella Bibbia, i membri della comunità cristiana vengono spesso chiamati "pecore".

Di seguito si riportano dei versetti a titolo esemplificativo:

Il buon pastore. [...]: «Le mie pecore si sono disperse e vanno errando per tutti i monti e i colli elevati [...].»

Sì, così dice Dio, mio Signore: «Ecco, io stesso andrò in cerca delle mie pecore e ne avrò cura [...]. Sarò io stesso a condurre al pascolo le mie pecore e radunarle [...].»

Ezechiele 34: 5-6, 11,15⁵⁷

Dunque, dopo aver assegnato una prima idea di lettura all'ovino sacro, si può procedere con il gruppo di immagini al centro della facciata: ci sono cinque donne con dei lenzuoli bianchi che coprono i loro corpi e che seguono i movimenti sinuosi della loro danza. Tra di esse, in primo piano, si differenzia una fanciulla dalla lunga chioma fluente di colore chiaro, che indossa un doppio panneggio e che solleva entrambe le braccia al cielo percuotendo un tamburello. Il suo spettacolo, fatto di musica e ballo, viene accompagnato dalle compagne alle sue spalle, che ora suonano la siringa, ora si muovono ritmicamente, ora scuotono rami d'olivo a tempo. Tuttavia,

⁵⁶ MARINELLI 2015, citazione a p. 167.

⁵⁷ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione alle pp. 946-947.

in pieno clima di festeggiamenti, stupisce l'espressione connotante i giovani volti: non è entusiasmo, né euforia ciò che trasuda dal loro animo, bensì stupore per qualcosa di inaspettato, forse terrificante. Con il corpo procedono in avanti, ma con lo sguardo danno, a chi osserva, la giusta direzione da seguire per comprendere qual è l'elemento disturbante e di preoccupazione. Alla loro sinistra, infatti, sta facendo irruzione all'interno della scena un cavaliere che "sfonda" la parete sulla quale è dipinto. Forse è un comandante, perché al suo seguito si intravede un esercito armato. Egli, però, è turbato in viso e sta tentando di frenare l'incessante moto dello stallone con tutta la forza che gli rimane, come se, anche lui, come nel caso delle fanciulle, fosse sorpreso per quello che gli si palesa dinnanzi. Un legame di sguardi, perciò, che lega i due gruppi di figure.

Ancora una volta, per chiarire ciò che Noè Bordignon mette in scena, bisogna fare appello alla fonte religiosa per eccellenza: la Bibbia.

Nell'Antico Testamento, nello specifico nel Libro dei Giudici, si narra la vicenda del giudice Jefte⁵⁸, che per ottenere la vittoria contro i nemici, gli Ammoniti, fa voto di sacrificare a Dio, una volta tornato presso la propria abitazione, chi gli verrà incontro per primo.

Seguono i versetti di riferimento:

Le imprese del giudice Iefte. [...]. Iefte fece un voto al Signore con queste parole: «Se tu mi farai vincere gli Ammoniti, quando tornerò vincitore dalla guerra contro di loro, colui che uscirà per primo dalle porte di casa mia per venirmi incontro sarà sacro al Signore e glielo offrirò in olocausto».

Iefte mosse, dunque, contro gli Ammoniti e il Signore li mise in suo potere. Egli li sconfisse da Aroer fino a Minnit, conquistando venti città, e fino ad Abel-Cheramin. Fu una gravissima disfatta, in conseguenza della quale gli Ammoniti furono umiliati davanti agli Israeliti.

Quando Iefte tornò a casa sua in Mizpa, sua figlia gli uscì incontro per prima, guidando un gruppo di fanciulle che danzavano al suolo dei cembali. Era l'unica sua figlia, perché egli non aveva altri figli, né maschi, né femmine. Quando egli la vide si stracciò le vesti ed esclamò: «ahimè, figlia mia, quale profonda afflizione tu mi rechi! Proprio tu sei la causa del mio dolore, perché io ho dato la parola al Signore e non posso tirarmi indietro».

Essa gli rispose: «Padre, se hai dato la tua parola al Signore, poiché egli ti ha concesso di vendicarti dei tuoi nemici, gli Ammoniti, fa' di me secondo la parola che è uscita dalla tua bocca».

Giudici 11:30-36⁵⁹

⁵⁸ Il galaadita Jefte è un valoroso guerriero, figlio del re Galaad e di una prostituta. Per questo viene cacciato dalla sua terra, ma quando gli Ammoniti, nemici storici, muovono contro Israele, Jefte viene richiamato per condurre la battaglia.

⁵⁹BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 247.

Ora tutto risulta più comprensibile all'occhio di chi osserva dall'esterno: la giovane donna in primo piano è la figlia di Jefte, la quale al ritorno del padre «gli uscì incontro per prima, guidando un gruppo di fanciulle che danzavano al suolo dei cembali»⁶⁰. Sono così chiariti sia lo sgomento degli animi femminili, sia la disperazione nel volto del cavaliere che, a questo punto, incarna la figura del galaadita Jefte, costretto a sacrificare la sua unica figlia a Dio. Prima di morire, tuttavia, la giovane fanciulla chiede al genitore di lasciarla libera per due mesi in modo da poter andare «insieme alle sue compagne, sui monti a piangere la sua verginità» (Giudici. 11:38)⁶¹. Pertanto, quest'ultimo passo biblico potrebbe essere identificato nella scena della pecora e del monte sulla sinistra della casa, elementi che aiuterebbero, così, a costruire l'ambientazione in cui la sventurata decide di trascorrere gli ultimi attimi di libertà concessale dal padre. L'animale acquista, dunque, una duplice valenza: da una parte è un elemento narrante dell'episodio, messo in relazione con i personaggi al centro della facciata, dall'altra, invece, rimane il simbolo per eccellenza della religione cristiana, che invita i fedeli a lasciarsi guidare da Dio, come le pecore fanno con il loro pastore.

Bordignon utilizza la propria arte per comunicare e guidare le sue genti, sentite in parte come quelle pecore smarrite, che necessitano di una linea maestra da seguire per raggiungere così una fede più autentica e profonda, forse l'unica possibilità di riscatto per le condizioni in cui vivono. Si ricorda, infatti, come la società veneta, negli anni in cui l'artista decora la propria abitazione, fosse caratterizzata da una serie di lotte politiche, nate prevalentemente per un'esigenza di giustizia sociale nei confronti delle classi subalterne degli operai, dei contadini e dei piccoli artigiani⁶². La promulgazione della *Rerum Novarum*, inoltre, richiama sempre di più l'attenzione sui doveri di giustizia umana, oltre che di carità cristiana, verso le classi più povere, alle quali Bordignon si rivolge. Tutto ciò coincide con una cauta ripresa di un'arte impegnata sul piano sociale. Gli artisti si sentono coinvolti e cercano di partecipare attivamente con le loro opere al rinnovamento della società, «traducendo in forme pittoriche o plastiche le speranze, le delusioni, i traumi legati a tali agitazioni»⁶³. Per l'artista castellano, la povera gente di campagna, nelle condizioni di desolazione e di miseria in cui versa, non è solo la protagonista delle proprie opere, bensì il principale destinatario. Bordignon, infatti, si immedesima facilmente in loro, essendo nato e avendo sperimentato per via diretta la vita misera di campagna. Qui gli abitanti, con una vita fatta di stenti e di fatiche, possono trovare una luce di

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. STEFANI 1986, riferimento a p. 63.

⁶³ *Ivi*, citazione a p. 64.

conforto solo nella fede e nell'amore. Noè, quindi, assume quasi un ruolo di guida morale e spirituale con i suoi lavori che, per la maggior parte, hanno soggetti religiosi, proprio per richiamare il popolo sull'ormai unico elemento di speranza presente in loro: la fede cristiana. Ritornando, ora, alla decorazione della casa di Borgo Treviso, rimane l'ultimo gruppo di figure sulla destra da analizzare: due statue dipinte a monocromo, all'interno di finte nicchie, separate l'una dall'altra da una finestra reale.

Il primo, un uomo che veste un pesante pannello pregiato, porta sul capo la corona e rivolge il proprio sguardo a Dio, mentre il busto procede in direzione della figura effigiata al di là della finestra, ovvero una fanciulla che indossa una veste preziosa, ricadente morbida a terra, e che le evidenzia i volumi sinuosi del corpo. La prima ipotesi pone i due personaggi in stretta connessione con il resto della narrazione biblica: da una parte Jefte, incoronato re delle sue genti come promesso⁶⁴, dall'altra la giovane sacrificata a Dio, che tiene in mano un oggetto forse identificabile come un ramoscello di palme⁶⁵, con le quali allude, quindi, alla vittoria del padre.

Tuttavia è interessante intraprendere anche una seconda linea d'indagine, la quale vede svincolare i due personaggi dal resto della rappresentazione. Due statue di esseri umani, un uomo e una donna. Quest'ultima rappresenterebbe un concetto astratto, spesso effigiato attraverso una figura femminile⁶⁶ secondo il pensiero di Van Straten. Seguendo tale approccio, il ramo che tiene in mano si trasforma in un manico di pennello. In effetti, se si osserva con attenzione, si intravedono quelli che potrebbero rivelarsi come dei ciuffi dello strumento in questione⁶⁷, alludendo così ad una personificazione di un'arte ben precisa: la Pittura.

La statua maschile, invece, risentirebbe del soggiorno romano di Bordignon, che, come si è già visto, ha avuto notevoli riflessi sul vasto repertorio artistico. Infatti è possibile riconoscere il Re David all'interno della seconda nicchia, che, come Jefte, si distingue per le eccelse qualità di guerriero e viene incoronato re delle genti ad Israele. Come modello Bordignon probabilmente starebbe citando il David scolpito alla base della colonna dell'Immacolata⁶⁸ in piazza di Spagna a Roma (fig. 7). Si osserva come i volti di entrambi siano caratterizzati dallo

⁶⁴ Cfr. BIBBIA [ed. MECONI 2010] Giud. 11:8., riferimento a p. 246.

⁶⁵ Cfr. MARINELLI 2015, riferimento alle pp. 167-168.

⁶⁶ Cfr. VAN STRATEN 1985 e 2009, riferimento a p. 40.

⁶⁷ Cfr. diretto con il Professor Marco Mondini di Castelfranco Veneto, che si ringrazia per il prezioso dialogo a tal riguardo.

⁶⁸ La colonna è stata progettata dall'architetto Luigi Poletti a metà del secolo XIX. Al vertice è collocata una statua bronzea raffigurante la Madonna; sul basamento, invece, fatte di marmo che ritraggono i profeti David, Isaia, Ezechiele e Mosè.

stesso timbro espressivo: rivolti verso l'alto, quasi in abbandono, contemplan Dio per la vittoria appena ottenuta. Simile è anche la resa del panneggio: con il pennello, Bordignon simula le pieghe volumetriche della scultura, oltre che la capigliatura e la corona che cinge il capo del personaggio.

Per concludere l'analisi, è curioso trovare il motivo per cui l'artista sceglie un tema biblico così inusuale per la propria abitazione di Castelfranco. Una spiegazione plausibile si può riscontrare nella vicinanza originatasi da un evento accaduto sia all'eroe dell'Antico Testamento Jefte, sia all'artista castellano: entrambi subiscono il terribile dolore per la perdita della figlia amata. Noè Bordignon, infatti, proprio il 24 febbraio dell'anno 1897, anno in cui decora la propria casa, perde la piccola Giulia, morta il giorno seguente la nascita. Purtroppo una simile disgrazia gli era precedentemente successa con la primogenita Anna, morta sempre precocemente⁶⁹.

Oltre alla perfetta corrispondenza tra lui è il soggetto effigiato, traspare ancora una volta la profonda religiosità di Bordignon, unita alla conoscenza precisa e minuziosa delle Sacre Scritture, che lo porta a scegliere un tema così poco ricorrente come *La figlia di Jefte* all'interno del panorama artistico.

3.2 La chiesa di *Santa Maria Nascente* della Pieve

Dopo il soggiorno romano Noè Bordignon, ritornato brevemente in patria, riceve numerose commissioni d'affresco per le chiese del territorio. Tra queste, ottiene il compito di decorare i tre lunotti esterni della Pieve di *Santa Maria Nascente* nella sua terra natia di Castelfranco Veneto.

La facciata della chiesa, di nuova fondazione⁷⁰, presenta un ordine gigante di quattro colonne, che creano un pronao in corrispondenza dell'ingresso principale, con una gradinata di accesso al livello della navata. Sono presenti due nicchie laterali che ospitano due statue sormontate da un totale di tre riquadri decorati ad affresco. È proprio in questi spazi che l'artista lavora negli anni ottanta del diciannovesimo secolo.

Come per la decorazione della sua casa, anche qui struttura l'opera in gruppi di figure riconducibili al tema sacro: al centro, all'interno di un lunotto, la *Madonna col Bambino* (fig. 8), ai due estremi, invece, due riquadri che contengono da una parte la scena dell'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme* (fig. 12), dall'altra la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 13).

⁶⁹ Cfr. BORDIGNON 1975, riferimento a p. 354; cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento a p. 69.

⁷⁰ Cfr. BORDIGNON 1975, riferimento a p. 370.

Segue ora la descrizione iconografica di ciascuna scena.

3.2.1 *Madonna con Bambino*

La Vergine Maria domina lo spazio semicircolare collocato perfettamente in asse con la porta d'ingresso principale della parrocchia.

Ad un primo sguardo, la donna appare come una visione all'occhio di chi osserva, eterea e vaporosa. Il velo bianco, che le ricade dietro le spalle accennando ad uno sbuffo d'aria verso l'estremità, sottolinea la spiritualità della figura, sia per il colore luminoso sia per la sua leggerezza.

Tra le sue braccia tiene calorosamente Gesù, il quale viene proteso leggermente in avanti, quasi ad essere mostrato al fedele. Il piccolo, tuttavia, sembra venir privato di qualsiasi tratto riconducibile alla sfera del Divino: è un bambino vero e proprio, che, nella sua carnalità e con il suo peso terreno, dimostra come Noè Bordignon stia ritraendo le proprie genti. In effetti, anche la Madre, nonostante la sua essenza divina, viene effigiata alla stregua di una popolana. Può essere tranquillamente accostata ai numerosissimi ritratti di giovani donne che realizza l'artista⁷¹.

Se si cerca un punto di riferimento negli esempi ottocenteschi, ritorna ancora il maestro Michelangelo Grigoletti con la sua *Madonna*⁷² (fig. 9) dipinta a metà del secolo, ma può essere citata anche la figura di Mosè Bianchi (1806-1875), artista lombardo, che abbozza il medesimo soggetto iconografico⁷³ (fig. 10).

Un altro modello per la realizzazione di Maria si può ritrovare nella *maniera* di Tiziano (1488/1490-1576). Si veda, a titolo dimostrativo, l'*Amor Sacro e Amor Profano*⁷⁴ (fig. 11) dell'artista rinascimentale. Evidente è la ripresa da parte di Bordignon dello sguardo sereno, il pensieroso accenno di sorriso e l'ampia fronte incorniciata dai capelli che ricadono morbidi dietro alle spalle. E ancora, il volume e le rotondità del corpo, oltre che l'ampiezza della veste, sempre di stampo tizianesco.

Le figure sono immerse in un silenzioso paesaggio sacrale di gusto, invece, Giorgionesco, dove l'illusione della profondità spaziale viene resa attraverso sfumature di colore più calde o più fredde.

⁷¹ Cfr. *Noè Bordignon 2021.*, riferimento alle pp. 166-181.

⁷² MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Madonna con bambino*, 1858, Montebelluna.

⁷³ MOSÈ BIANCHI, *Madonna*, sec. XIX, Milano, Galleria d'arte Moderna.

⁷⁴ TIZIANO VECCELLIO, *Amor Sacro e Amor Profano*, 1514/1515, Roma, Galleria Farnese.

Noè Bordignon deve avere ben presente la *Pala di Castelfranco*, perché, oltre al tonalismo dell'artista cinquecentesco, riprende gli stessi colori della veste della Vergine: il verde smeraldo (Speranza), il rosso sangue (Carità) e il bianco candido (Fede). Sono proprio i tre colori delle virtù teologali, personificazioni già viste realizzate negli stessi anni da Bordignon all'interno dei lunotti della chiesa di San Zenone degli Ezzelini. Difatti, se confrontata la Vergine con la figura della *Carità*, si nota come entrambe tengano tra le braccia il piccolo Gesù, oltre che una somiglianza nei tratti principali. C'è, tuttavia, una differenza sostanziale tra le due Marie: la prima, quella di San Zenone, rivolge i propri occhi carichi d'amore al Bambino in fasce; la seconda, di Castelfranco, invece, orienta sempre lo sguardo verso il basso, dove, però, non è collocato Gesù come nel caso precedente, bensì si trova l'accesso monumentale della Pieve castellana. Pertanto la Madonna e il Bambino proiettano i loro occhi al di fuori della scena dipinta, creando, così, un ponte immaginario tra l'universo della finzione e il mondo della realtà. Rivolgono la loro protezione caritatevole al fedele che oltrepassa la porta d'ingresso per entrare in chiesa. Quasi una mediazione tra «il passaggio da una dimensione di vita quotidiana a una di vita spirituale, cristiana»⁷⁵.

3.2.2 Ingresso di Gesù a Gerusalemme

Dirigendo ora l'attenzione sulla parte sinistra della facciata, si nota un secondo riquadro affrescato da Noè Bordignon e, anche in questo caso, il soggetto raffigurato è facilmente riconoscibile: l'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, genere artistico che rientra all'interno dell'iconografia sacra.

Protagonista assoluto è il figlio di Dio, quel bambino che, nell'episodio sopra analizzato, è tenuto in grembo dalla Madre, ma che ora è cresciuto e sta facendo il proprio ingresso trionfale in città (si intravedono le porta di accesso), a cavallo di un asino.

Con il braccio destro spalancato accoglie la gente che si intravede alle sue spalle, popolo esultante per l'avvento del Salvatore. In primo piano una donna sta stendendo a terra un mantello per il passaggio di Gesù.

Purtroppo non sono identificabili molti altri elementi all'interno dell'episodio. L'ultimo restauro, risalente al 2021, ha seguito una "linea di rispetto" per il lavoro dell'artista, senza alterarne la maniera o intervenire in modo pesante sui particolari già deteriorati. Non sono state

⁷⁵ Noè Bordignon 2021, citazione a p. 63.

ricostruite le parti non conservate, ma si è optato per favorire la conservazione di ciò che è rimasto dell'opera, arrestandone, così, il degrado dato dal trascorrere dei decenni.

Uno dei problemi degli affreschi di Noè Bordignon è proprio la conservazione e la possibilità di riconoscibilità del soggetto nel tempo. L'artista, infatti, utilizza una tecnica che prevede un'ampia parte di intervento *a secco*⁷⁶, una volta che l'intonaco si è già calcificato. Ovviamente in questa maniera il colore non viene "imprigionato" dalla calce che, come avviene nella tecnica ad affresco, risale in superficie, si asciuga e ingloba i pigmenti della pellicola pittorica. Al contrario, *a secco*, il colore spolvera più facilmente, soprattutto se l'opera è all'esterno, esposta quindi agli agenti atmosferici e all'inquinamento dell'aria⁷⁷.

Tornando all'analisi iconografica, se ci si sofferma sull'asino, si nota una certa somiglianza tra questo e il cavallo affrescato all'interno del lunotto della Casa Macola Martini Stecca presso Castelfranco Veneto. L'episodio raffigura una *Fanciulla a cavallo con paggio* e viene attribuito all'artista castellano dal Professor Marco Mondì⁷⁸. Eseguito in una data ipotetica che precede gli anni Settanta del secolo XIX, risulta la prima opera ad affresco realizzata dall'artista. In effetti, comparando come è costruito il procedere dell'animale della Pieve, si nota una certa vicinanza tra i due quadrupedi: uno speculare all'altro, entrambi alzano solo la prima zampa per conferire l'idea di moto in avanti. Un movimento portato poi agli estremi dallo stesso artista, alla fine degli anni Novanta, nel pieno della sua maturità, nell'incedere del cavallo di Jefte, che sfonda idealmente la parete dell'abitazione di Borgo Treviso.

È possibile seguire, quindi, attraverso la ripetizione di uno stesso soggetto, lo sviluppo della maniera di Bordignon. Per esempio si veda il confronto tra *La fanciulla a cavallo con paggio* (ante 1870); *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme* (1880); *La figlia di Jefte* (1897) e la *Scena di duello* (1904, Casella d'Asolo): l'evoluzione artistica si coglie in una resa sempre più evidente del dinamismo dell'animale.

Ritornando all'opera della Pieve, *l'Ingresso a Gerusalemme* è un tema dell'iconografia cristiana abbastanza ricorrente nella pittura sacra. La fonte di riferimento è sempre la Bibbia, dove l'evento della vita di Gesù, che precede di alcuni giorni l'inizio della Passione, viene narrato da tutti e quattro gli Evangelisti. Si prenda a titolo esemplificativo il Vangelo di San Marco:

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ Cfr. PERUSINI 2004, riferimento alle pp. 169-198.

⁷⁸ Cfr. Noè Bordignon 2021, riferimento a p. 183.

Ingresso in Gerusalemme. Quando furono nelle vicinanze di Gerusalemme, verso Betfage e Betania, nei pressi del monte degli Ulivi, egli invio due dei suoi discepoli dicendo loro: «Andate nella borgata che vi sta di fronte e appena entrati in essa troverete un puledro legato, sul quale nessuno si è mai seduto; scioglietelo e menatelo qui. Se qualcuno vi dirà: Perché fate questo? risponderete: Il Signore ne ha bisogno, ma lo rimanderà subito qui» [...].

Quindi portarono il puledro a Gesù, vi misero sopra i loro mantelli e Gesù vi si sedette sopra. Allora molti stesero i loro mantelli sulla strada e altre fronde verdi, tagliate nei campi. Tanto quelli che andavano avanti quanto quelli che seguivano, gridavano: «Osanna, benedetto colui che viene nel nome del Signore! [...]».

Così entrò a Gerusalemme, nel tempio, e quando ebbe osservato ogni cosa, poiché l'ora era già tarda, uscì verso Betania insieme ai Dodici.

Marco 11: 1-11⁷⁹

Noè Bordignon interpreta il soggetto sacro ancora una volta in maniera originale e personale.

Nella tradizione iconografica, Cristo procede da sinistra verso destra, seguito dagli Apostoli, con la gente di Gerusalemme che gli si fa incontro, uscendo dal lato opposto. Si vedano ad esempio sia *L'Entrata di Cristo a Gerusalemme* di Pietro Lorenzetti nella Basilica di San Francesco ad Assisi, sia *l'Ingresso a Gerusalemme* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

Nella Pieve di Castelfranco ci sono delle differenze iconografiche sostanziali: il Salvatore non sta seguendo la traiettoria lineare che nella tradizione lo vede avanzare in groppa al suo asino da sinistra verso destra o viceversa. Infatti, se si prosegue in linea prospettica il percorso che compie, si nota come egli esca dal riquadro dipinto, sfondando idealmente la parete verso l'esterno. Avanzando in diagonale, dunque, ed essendo collocato in primo piano, non incontra davanti a sé alcuna figura dipinta che lo acclama all'arrivo. Di fronte a lui ad accoglierlo trova le persone vere, in carne ed ossa, ovvero i fedeli che stanno facendo il loro ingresso nella parrocchia per assistere alla liturgia. Nell'affresco di Bordignon, inoltre, i ruoli si invertono: il Salvatore, con il braccio alzato e il palmo spalancato, non riceve l'acclamazione da alcuna folla di Gerusalemme rappresentata, ma sembra che sia lui a benedire il popolo castellano, il quale è accolto mentre fa il suo ingresso, non a Gerusalemme, bensì nella chiesa di Santa Maria della Pieve. Infatti il Cristo, come la Vergine Maria nel lunotto centrale, rivolge il proprio sguardo in basso proprio in direzione di chi entra sotto di lui.

Ancora una volta Bordignon, trascinando il fedele all'interno della vicenda biblica, con un magistrale gioco di sguardi e di prospettive, creando un ponte tra la sfera spirituale-cristiana e la sfera terrena-popolare a lui contemporanea.

⁷⁹ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1090.

3.2.3 Resurrezione di Lazzaro

Alla destra della facciata della Pieve Noè Bordignon narra il momento in cui Gesù riporta alla vita terrena Lazzaro di Betania, dopo quattro giorni dalla sua morte.

Si inizia direttamente dalla lettura della fonte per chiarire l'avvenimento miracoloso.

Risurrezione di Lazzaro. C'era un malato, Lazzaro di Betania, il paese di Maria e di sua sorella Marta. Maria era quella che aveva unto il Signore con profumo e gli aveva asciugato i piedi con i capelli; Lazzaro, che era ammalato, era suo fratello. Le due sorelle mandarono a dirgli: «vedi, Signore, colui che tu ami è ammalato». Gesù disse: «Questa malattia, non è per la morte, ma per la gloria di Dio, affinché per mezzo di essa, sia glorificato il Figlio di Dio» [...].

Allora Gesù disse [ai discepoli]: «Lazzaro è morto, [...], andiamo da lui» [...].

Quando Gesù arrivò, trovò che Lazzaro stava nella tomba già da quattro giorni. [...]. Marta, quando sentì che Gesù arrivava, gli andò in contro. [...]. Marta disse a Gesù: «Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto!»>> [...]. Le dice Gesù:<< tuo fratello risorgerà» [...].

Gesù viene al sepolcro. Era una grotta e vi era stata posta una pietra. Dice Gesù: «levate la pietra». Gli dice Marta, la sorella del morto: «Signore già puzza, è di quattro giorni...». Le dice Gesù: «Non ti ho detto che se credi vedrai la Gloria di Dio?». Levarono dunque la pietra. Gesù alzò gli occhi e disse: «Padre, ti ringrazio di avermi ascoltato. Sapevo bene che tu sempre mi ascolti. Ma l'ho detto per la gente che sta attorno, affinché credano che tu mi hai mandato». Detto questo gridò a gran voce: «Lazzaro, vieni fuori!». Uscì il morto, legato piedi e mano con bende e la sua faccia era avvolta con un sudario. [...].

Giovanni 11: 1-44⁸⁰

Di sicuro l'artista, dall'animo profondamente spirituale, realizza il suo affresco conoscendo e seguendo meticolosamente i versetti di Giovanni Evangelista.

Iniziando ora la descrizione di ciò che si vede, si osserva che al centro domina la figura del Cristo, effigiato come un grande uomo indossante una tunica bianca e un mantello di colore rosso. Alle sue spalle, tra la folla, emerge una figura con una veste della tonalità del verde.

Colori non casuali, che ricorrono nell'iconografia sacra di Bordignon: il rosso, simbolo di amore e di carità, il bianco di fede e di luce spirituale, il verde di speranza e di fiducia. Pertanto, già solo attraverso la cromia impiegata, l'artista parla e comunica valori compassionevoli a chi osserva.

Oltre che con le gradazioni tonali che sceglie per l'opera, l'artista fa esprimere i propri personaggi attraverso la mimica facciale, nonché il linguaggio corporeo. Si nota come le

⁸⁰BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione alle pp. 1145-1146.

posizioni delle figure creino una diagonale, dall'alto a destra, dietro al Signore, fino in basso a sinistra, di fronte al miracolo della resurrezione.

Inoltre si può riconoscere un legame tra le posizioni assunte dai personaggi e le emozioni che agitano i loro animi. Alle spalle di Gesù le persone stanno in piedi e tra di loro affiorano curiosità, ma anche dubbio, timore: si veda la posizione ricurva, di chiusura dell'uomo in primo piano. Dinanzi al Salvatore, invece, le due donne non contengono l'ammirazione per ciò che è avvenuto e si inchinano quasi in un atteggiamento di adorazione spirituale di fronte alla Verità della grandezza del Signore Eterno.

È possibile che Noè Bordignon imposti l'intera composizione in diagonale seguendo il modello di Giovanni De Min, suo maestro accademico, dal quale apprende la tecnica dell'affresco. In effetti, se si osserva la tela ad olio del professore, raffigurante il medesimo soggetto⁸¹ (fig. 14), si può notare la stessa organizzazione spaziale e compositiva dell'episodio biblico: Gesù in posizione sopraelevata, illuminato quasi da una luce scenica teatrale, Lazzaro in basso a sinistra. Tra i due, si trova una serie di astanti disposti a creare un concatenamento ascensionale dall'alto verso il basso.

Si veda anche la ripresa delle due donne in prossimità di Lazzaro risorto, probabilmente Marta e Maria, protese verso il fratello in atto di aiuto.

Di certo, la *Resurrezione di Lazzaro* dell'allievo abbandona il caos ridondante di figure che affollano la scena del maestro. Tutto diviene essenziale: pochi personaggi, ma fortemente incisivi e comunicativi. Teatrale è la «gestualità retorica dell'alzar di braccia»⁸² di Gesù, al centro del "palco scenico", quasi l'autore intendesse dirigere, come un direttore d'orchestra, gli sguardi del fedele che sta per fare il suo ingresso in chiesa. La sua attenzione viene catalizzata melodrammaticamente al centro dello spettacolo che prende vita sopra la sua testa.

Il fedele può interpretare l'episodio che vede non solo come la resurrezione di Lazzaro, ma, ancora una volta, come una scena di vita contemporanea, fatto di miseria, di lotte e di violenze. Così, in maniera indiretta, il credente viene invitato dall'artista a risorgere nella luce cristiana della Redenzione, come Gesù ha fatto con Lazzaro.

Con quest'ultima immagine si conclude l'analisi dei tre lunotti sulla facciata della Pieve realizzati da Noè Bordignon. Dal punto di vista narrativo, essi sono legati dal semplice fatto che citano tre episodi della vita di Cristo: la sua infanzia, mentre viene cullato dalle braccia

⁸¹ GIOVANNI DE MIN, *La resurrezione di Lazzaro*, 1827, Auronzo (BL), chiesa di S. Giustina.

⁸² Noè Bordignon 2021, citazione a p. 64.

della Vergine Maria; il momento in cui è osannato durante la Domenica delle Palme; e il miracolo che compie riportando in vita Lazzaro di Betania. Sono episodi salienti i quali alludono a temi fondamentali per la religione cristiana: Nascita, Glorificazione e Resurrezione. Gli attori prescelti per i tre atti sembrano essere accomunati dall'utilizzo dello stesso linguaggio retorico: recitano la loro parte, ma contemporaneamente creano un legame con lo spettatore che li osserva. Egli viene catturato dalla gestualità scenica dei personaggi, sia in maniera diretta, attraverso uno scambio di sguardi, sia in maniera indiretta grazie alla monumentalità esasperata dei movimenti delle figure bibliche.

3.2.4 Confronto con il ciclo di Lovadina di Spresiano

Non è la prima volta che Noè Bordignon si esercita sui temi usati per riempire i lunotti della Pieve castellana. L'anno prima, infatti, nel 1879, lavora all'interno della chiesa parrocchiale di *Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore* presso Lovadina, una frazione di Spresiano, sempre in provincia di Treviso.

In alto, sulle pareti del transetto sono visibili due riquadri di forma rettangolare contenenti soggetti specifici analizzati in precedenza: *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (fig. 15) e la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 16).

A differenza di Castelfranco, l'artista qui sembra sviluppare le scene, creando per entrambi gli episodi biblici una composizione di più ampio respiro.

Nella *Resurrezione di Lazzaro*, collocata sulla sinistra, guardando l'altare, la figura di Gesù Cristo padroneggia al centro e, con le braccia alzate al cielo, si erge a "direttore d'orchestra", convogliando in modo teatrale il soffio vitale in direzione del defunto. Lazzaro, ora, è ancora disteso a terra, le due pie donne, Marta e Maria, piangono il corpo dell'amato. Sui loro volti si leggono sofferenza e disperazione per l'infelice perdita.

A Castelfranco, invece, Bordignon si esercita sempre sullo stesso tema, nel 1880, ma sembra proseguirne la narrazione, lì dove era stata interrotta a Lovadina. In effetti, nel lunotto castellano Lazzaro è raffigurato in piedi, come se il miracolo fosse già avvenuto. A rinforzare tale ipotesi sono le espressioni nei visi delle due donne inginocchiate, che ora non trasudano più dolore, bensì sembrano rapiti da uno stato di profonda ammirazione, quasi di adorazione per la rinascita avvenuta dinnanzi ai loro occhi.

Un "prima" e un "dopo", quindi, che crea un *fil rouge* immaginario tra i due affreschi delle città trevigiane, costruendo idealmente un itinerario da seguire nelle chiese del territorio natale di

Bordignon. Le immagini sacre diventano una *Biblia Pauperum* per le sue povere genti, così da poter dare loro una qualche conoscenza della storia della salvezza.

Per l'opera di Lovadina, l'artista lavora su uno spazio più esteso, di conseguenza introduce un maggior numero di personaggi che giungono ad assistere all'evento miracoloso compiuto da Gesù: in entrambi i lati e sullo sfondo si affollano gruppi di persone che sembrano ritratti di popolani e contadini del tempo. Quindi, ancora una volta, si riesce a vedere come egli attualizzi un evento della storia sacra.

L'episodio sulla destra del transetto, *l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, riproduce un altro tema già visto a Castelfranco. In questo caso, le scene delle due chiese sono pressoché identiche: Bordignon riprende oltre che gli stessi personaggi, anche le posizioni in cui vengono disposti. Ad esempio, la figura di Gesù a Lovadina è praticamente sovrapponibile a quella castellana: entrambe, sopra l'asino che ha la zampa sinistra alzata, procedono seguendo una diagonale verso destra, alzano il braccio in segno di accoglienza e benevolenza. E ancora, la donna alle spalle del Figlio di Dio, che tiene in grembo un bambino nudo, viene ritratta addirittura con la medesima acconciatura in ambedue le circostanze. Lo stesso anche per il soggetto femminile sulla sinistra, che si vede su tutti e due gli affreschi indossare un abito bianco e azzurro, ricurvo, pronto a stendere a terra le palme sante per l'arrivo del salvatore. E ancora si veda il vecchio dietro la folla identico sia da una parte che dall'altra. Sembra quasi che per la Domenica delle Palme Noè Bordignon abbia ritagliato idealmente la parte centrale della pittura murale di Lovadina per inserirlo nel riquadro castellano, di circonferenza inferiore.

Infine un piccolo spazio è giusto dedicarlo anche agli affreschi che si snodano sulle pareti del presbiterio di Lovadina. Qui Noè Bordignon dimostra di conoscere a fondo anche le storie dell'Antico Testamento. Infatti sono rappresentati il *Diluvio Universale* (fig. 17) sulla sinistra, *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre* (fig. 18) sulla destra. Sono due scene di sventura per il genere umano, in cui la natura si erge vittoriosa sull'uomo, il quale soccombe di fronte alla forza del: da una parte una catastrofe naturale distrugge il popolo di Noè, dall'altra Adamo ed Eva vengono scacciati dal Giardino dell'Eden per aver mangiato il frutto proibito da Dio.

Seguono i versetti di riferimento:

Il Diluvio. Allora Dio disse a Noè: «È venuta per me la fine di ogni uomo, perché la terra, per causa loro, è piena di violenza; ecco, io li distruggerò insieme con la terra. Fatti un'arca di legno di cipresso [...]. Perché tra sette giorni farò piovere sulla terra per quaranta giorni e quaranta notti; sterminerò dalla terra ogni essere che ho fatto». [...] Dopo sette giorni, le acque del diluvio furono sopra la terra [...].

Genesi 6:5-8; 7:1-24⁸³

Adamo ed Eva cacciati dal giardino dell'Eden. [...] Il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse la terra dalla quale era stato tratto. Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita.

Genesi 3:20-24⁸⁴

Bordignon nel suo *Diluvio Universale* si discosta dalla tradizione iconografica: né affolla la scena di gente che affoga nel mare in burrasca, né dipinge la barca di Noè come ci si aspetterebbe.

Al contrario, la scena di *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre* sembra riprendere lo schema iconografico rinascimentale, che, da Masaccio (fig. 19), approda al grande Michelangelo (fig. 20) della Cappella Sistina. Nel primo riquadro della volta, l'artista cinquecentesco affresca sia il momento immediatamente prima del peccato, sia quello successivo. Si veda la medesima impostazione di Bordignon: l'angelo vestito di rosso stende il braccio e caccia perentoriamente i due traditori; Adamo riprende la medesima posizione di supplica della Eva michelangiotesca. Ancora una volta, dunque, un Bordignon che guarda ai maestri del grande Rinascimento.

3.3 Il cimitero monumentale

Nell'ultimo decennio del secolo XIX le committenze per Noè Bordignon aumentano in modo esponenziale. La sua notorietà è già consolidata, è amato ed ammirato dalle proprie genti, si distingue per il suo animo buono. Comincia ad accettare incarichi anche da privati, moltiplicando così i lavori da frescante.

Ad esempio, si ricorda l'affresco realizzato per il soffitto di Villa Avogadro degli Azzoni⁸⁵ (fig. 21), presso la città di Castelfranco Veneto, commissionato dal conte Ferruccio Macola

⁸³ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione alle pp. 18-19.

⁸⁴ *Ibi*, citazione a p. 16.

⁸⁵ *Noè Bordignon* 2021, riferimento alla nota n. 22 a p. 69: «si ringrazia la dott.ssa Elena Carli per le preziose informazioni date a tal riguardo».

(1861/1910)⁸⁶ per la propria residenza⁸⁷. L'opera, oggi, imprigionata sotto l'intonaco e quindi non più visibile se non attraverso il repertorio fotografico pervenutoci, inscena «*Le Ore*, personificate in giovani bellissime fanciulle, [che fluttuano] sinuose dalla notte al giorno nell'anello nunziale del tempo»⁸⁸. Si rinnova, pertanto, come espresso recentemente dal Professor Marco Mondì⁸⁹, un desiderio di recupero del patrimonio prezioso del quale siamo a conoscenza.

Sempre all'interno del castellano, Noè Bordignon stringe i rapporti con un'altra famiglia prestigiosa del territorio d'origine: i Ruzza.

Giovanni Ruzza, proprietario della farmacia sotto la torre all'entrata delle mura, e il conte Francesco Revedin (1811-1869)⁹⁰, illustre possessore della sontuosa villa di Borgo Treviso che porta il suo nome (ora Bolasco), contribuiscono alle spese accademiche di Noè Bordignon, affinché riesca a studiare a Venezia, perché le precarie condizioni economiche di famiglia non gli consentono di affrontare i costi per la sua istruzione.

Rapporti cordiali lo legano anche alla moglie del farmacista Ruzza, la poetessa Enrichetta Uselli Ruzza (1836-1908), e alla figlia Teresita Ruzza, oltre che al marito di questa, lo scultore piemontese Serafino Ramazzotti (1846-1920).

Noè Bordignon realizza proprio per la famiglia Ruzza un'altra opera privata nella sua città natale. I committenti gli affidano l'incarico di decorare ad affresco la loro cappella funeraria presso il cimitero monumentale di Castelfranco Veneto.

Entrando dall'ingresso principale, proseguendo diritti, si incontra, ad un certo punto, una lunga parete muraria a sé stante, simile ad una facciata di una villa. Su di essa, si notano tre ingressi principali (uno al centro e due agli estremi); le paraste ai lati li evidenziano e contemporaneamente sorreggono una trabeazione semplice, su cui si imposta un timpano. Nell'accesso centrale viene collocata la tomba della famiglia Ruzza.

Appena si entra, la statua della Vergine Maria domina come una vera protagonista la centro della cappella e tiene tra le braccia il Bambino Gesù. L'opera scultorea è scolpita da Serafino Ramazzotti, come ci ricorda l'epigrafe sottostante:

⁸⁶ Giornalista e uomo politico italiano. Fonda a Genova il *Secolo XIX*, assume la direzione della liberale *Gazzetta di Venezia*.

⁸⁷ Villa Barbarella, ora Azzoni Avogadro R., ora sede del Conservatorio Musicale di Castelfranco Veneto.

⁸⁸ *Noè Bordignon* 2021, citazione a p. 69.

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, riferimento a p. 69.

⁹⁰ Cfr. *Noè Bordignon* 1982, riferimento a p. 20.

A PERENNE MEMORIA DI TERESITA RUZZA
SERAFINO RAMAZZOTTI
MARITO ED ARTISTA
POSE E SCOLPI.
ALLA MADRE
ENRICHETTA USUELLI RUZZA
QUESTO RICORDO
DEDICANDO

La Beata Madre sta per spiccare il volo e appoggia solo la gamba destra sulla base d'appoggio. Il piede sinistro è sopraelevato e contribuisce a costruire l'idea di moto in avanti e verso l'alto. Ad accentuare l'ascensione della figura, interviene la tensione emotiva del volto; lo sguardo, in estasi contemplativa, viene catturato da qualcosa che sta accadendo sopra alla testa sua e del Bambino.

È proprio qui che interviene la mano di Noè Bordignon.

A chiusura della cappella è posta una cupola circolare, al cui centro viene aperto un oculo, dal quale la luce si irradia internamente.

L'intera copertura viene sfondata illusionisticamente dall'artista, il quale realizza un cielo fittizio, fatto di luce, aria e nuvole. Qui si librano nell'atmosfera gruppi di figure eteree e leggiadre, colorate di tonalità chiare e luminose (*Angeli che cantano e distribuiscono fiori*, 1886-1890 c., fig. 22).

Iniziando la descrizione iconografica della composizione, sulla destra si vedono due angeli in primo piano, che siedono sopra ad un letto soffice composto da nubi predisposte lungo l'intero perimetro curvilineo della base d'imposta della cupola.

Il primo dei due porta una mano al cuore e con l'altra, invece, in direzione della tomba, getta delle foglie di alloro, simbolo per tradizione di vittoria e di gloria. L'angelo indossa un mantello azzurro, tonalità che ricorda il cielo, nonché la sede del Regno di Dio. L'azzurro secondo l'analisi di Cesare Ripa⁹¹ è il colore associato alle personificazioni della *Benignità*, della *Serenità* e dell'*Eternità*. Quindi tutti concetti benevoli, di buon auspicio.

L'angelo al suo fianco, invece, indossa una veste bianca e rossa. Anche in questo caso, dunque, i toni impiegati alludono a dei valori cardine per la religione cristiana-cattolica: il primo ricorda la luce divina, il secondo esprime la carità cristiana, ma anche è il simbolo della Passione di Dio. Cesare Ripa associa il bianco a personificazioni come l'*Affabilità*, la *Piacevolezza*,

⁹¹ Cfr. RIPA 1603 e 2012, riferimento a p. 943.

l'*Amabilità*, la *Fede*, la *Fedeltà*, la *Purezza* e la *Verità*⁹². Il rosso, invece, Ripa lo lega alla *Carità*, alla *Concordia*, alla *Temperanza*⁹³. Tutti «*abstracta*»⁹⁴ che contribuiscono a costruire una buona etica morale cristiana per la famiglia al quale affresco è dedicato.

La creatura angelica tiene tra le mani un libro aperto. Potrebbero essere i libri canonici, fulcro della religione cattolica.

Spostando ora l'attenzione verso l'alto, alle spalle della coppia appena decritta, si intravede un trio di putti alati, che prendono parte al corteo liturgico per onorare i defunti. Tra di loro se ne distingue uno in particolare, in posizione sopraelevata: rende omaggio alla famiglia, sollevando una grande ghirlanda di alloro, dalla quale si capiscono provenire le foglie sparse dall'angelo a lui sottostante, collocato in primo piano. Con l'altra mano l'angioletto ostenta un ramoscello di palma⁹⁵, simbolo di resurrezione, e del trionfo della vita sulla morte, nonché di immortalità ed eternità. Tutti valori idealmente indirizzati ai defunti della famiglia Ruzza, risorti con lo Spirito Santo nella vita eterna dei cieli di Dio.

Il piccolo putto rivolge il suo sguardo verso l'alto, in direzione di altri suoi compagni che stanno partecipando anche loro alla glorificazione, gettando al suolo le foglie d'alloro.

Proseguendo con la descrizione di ciò che si vede, si vede a sinistra un altro gruppo di creature spirituali alate, partecipanti alle celebrazioni.

Tra di loro, la figura vestita di bianco, luminosa e candida, sembra un'apparizione evanescente, fa la sua comparsa all'improvviso, irrompendo nella scena divina. Essa si distingue dagli altri personaggi, perché è l'unica ad astrarsi dal corteo e guardare verso di noi, rendendoci protagonisti silenziosi di ciò che sta avvenendo. La si potrebbe definire quasi una "firma di Noè Bordignon", dal momento che, la creatura, con il suo "traghetare" dentro all'opera lo spettatore, crea quel gioco di sguardi tra "al di qua e al di là" del supporto dipinto, riscontrabile spesso nei lavori dell'artista castellano. Ciò favorisce il coinvolgimento del popolo con il mondo del Sacro. Di fatto, si ricorda che Bordignon è il pittore delle proprie genti, in grado di dialogare con loro in maniera semplice, diretta e spontanea attraverso il colore, mosso dal desiderio di «infondere la morale cristiana cattolica in un popolo, il suo, provato da decenni di crisi, smarrimento, di povertà»⁹⁶.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. RIPA 1603 e 2012, riferimento a p. 945.

⁹⁴ VAN STRATEN 1985 e 2009, citazione a p. 40.

⁹⁵ Cfr. BATTISTINI 2012, riferimento a p. 281.

⁹⁶ *Noè Bordignon* 2021, citazione a p. 67.

Anche l'angelo vestito di bianco tiene in mano un ramoscello di palma, indirizzato, però, verso di noi, quasi a voler cambiare il destinatario della pianta sacra: non più ai defunti, bensì al fedele che contempla dall'esterno. Si nota, dunque, come Noè Bordignon trovi sempre il modo per coinvolgere chi è al di fuori.

Inoltre, interessante è la corona di fiori bianchi che cinge il capo dell'angelo. Potrebbero trattarsi di biancospino o di giglio.

Gli altri angeli, al suo fianco, guardano tutti verso la famiglia Ruzza e la glorificano cantando e distribuendo petali anche loro di fiori bianchi. Il biancospino è uno dei fiori più ricorrenti nelle rappresentazioni. Si tratta di una pianta con una vistosa fioritura bianca e bacche di colore rosso sgargiante (in effetti sembrerebbero proprio bacche quelle gettate dalla compagnia sulla destra). Il biancospino è un simbolo che si riferisce a Maria e Gesù. I fiori bianchi sono simbolo della sua Immacolata Concezione mentre i frutti rossi indicano le gocce di sangue versate sulla croce⁹⁷. Inoltre, le bacche secondo la tradizione, sono connesse al sonno e alla protezione dei dormienti.

Anche il giglio, fiore dai petali bianchi, rimanda alla purezza, alla castità e alla testimonianza di una vita offerta a Dio⁹⁸. Un fiore che ricorre spesso nell'iconografia sacra.

È curioso come nel complesso tutti i personaggi, quelli dipinti, quelli scolpiti e quelli in carne ed ossa (noi spettatori dall'esterno), siano connessi tra di loro attraverso un gioco magistrale di sguardi che uniscono l'uno all'altro.

Nel tentativo di individuare un'ipotetica fonte iconografica per l'artista sopraggiunge ancora una volta Mosè Bianchi con la sua *Flora*⁹⁹, dalla quale Bordignon sembra idealmente attingere per delineare i suoi angeli in scorcio, immersi nell'aria del cielo.

Nel complesso, l'affresco di Bordignon sembra rievocare inoltre un'atmosfera di impronta tiepolesca (Giambattista Tiepolo, 1696-1770). Si prenda, ad esempio, il suo *Bellerofonte su Pegaso*¹⁰⁰(fig.24), concepito come un'illusionistica visione dei cieli, dove il protagonista cavalca un cavallo bianco alato verso la *Gloria*, personificata da una figura femminile vestita di oro, galleggiante su una nuvola, accanto ad una piramide, simbolo dell'Eternità.

È riscontrabile in Bordignon il medesimo effetto illusionistico che sfonda la parete architettonica, aprendo, così, un cielo fittizio sopra alle teste di chi entra nella cappella. Una

⁹⁷Cfr. <https://www.eroicafenice.com/salotto-culturale/i-fiori-nellarte-simboli-e-significati/>

⁹⁸ Cfr. FURIA 2005, riferimento a p. 58.

⁹⁹ MOSÈ BIANCHI, *Flora*, sec. XIX, Roma (RM), collezione antiquaria Alessandra Corvi.

¹⁰⁰ GIAMBATTISTA TIEPOLO, *Bellerofonte su Pegaso*, 1746-1748, Venezia, Palazzo Labia.

volta celeste, come in Tiepolo, popolata da figure leggiadre, eteree, fatte di toni delicati e luminosi.

È possibile, inoltre, supporre un'ipotetica citazione da parte di Bordignon della *Gloria* di Tiepolo sul soffitto della cappella Ruzza. Se si osserva l'angelo vestito di azzurro a destra si nota, in effetti, la ripresa della posa del personaggio tiepolesco: la postura, il braccio spalancato pronto a gettare qualcosa verso il basso e lo sguardo in atto contemplativo di ciò che sta avvenendo al di sotto. Inoltre, i toni scelti per le vesti conferiscono maggior rilievo alla somiglianza tra i personaggi delle due opere: azzurro e arancio, la cromia ricorrente anche sul pannello dell'Eternità.

Non è l'unica volta in cui Bordignon si cimenterà in una pittura di stampo tiepolesco. A titolo esemplificativo si può ricordare l'*Assunzione di Maria*, realizzata per la chiesa parrocchiale di Santa Fosca, presso Altivole nel trevigiano (1910). Qui la tonalità cromatica si schiarisce e diviene più aggraziata e stemperata, come se l'artista stesse guardando, ancora una volta, ai cieli del Tiepolo, estesissimi e carichi di luce, percorsi da fasci di nuvole quasi impalpabili. L'affresco è diviso in due da un semicerchio di nuvole su cui poggiano creature angeliche. Lo spazio circolare che si viene a creare sembra idealmente lo stesso della cupola che chiude la cappella Ruzza nel cimitero monumentale di Castelfranco.

Per concludere, quindi, gli angeli di Bordignon sono dei perfetti intermediari tra la vita e la morte, tra il mondo terreno e il mondo spirituale; traghettatori infallibili delle nostre anime nel Regno di Dio.

LA FIGURA DI GESÙ NEGLI AFFRESCHI DI BORDIGNON: DUE CICLI NOVECENTESCHI A CONFRONTO

4.1 Bassano del Grappa

A partire dai primi anni del Novecento, per Noè Bordignon le commissioni ad affresco crescono in maniera esponenziale anche all'esterno della provincia di Treviso. In particolare a Bassano del Grappa, nel vicentino, lavora in diverse strutture religiose. Tra queste si ricordano la chiesa di San Donato nel quartiere di Angarano, dove realizza un ciclo dedicato a Sant'Antonio da Padova (1908), e la chiesa degli Ognissanti, nel cuore del bassanese, in cui affresca le seguenti opere: sulle pareti laterali (1903) *Gesù nell'orto degli ulivi* e *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname*; sul riquadro della cupola (1903) *Gesù risorto*; sull'archivolto del presbiterio (1903) un *angelo reggi cartiglio*; e infine sul soffitto della navata (1914) *San Gerolamo Emiliani distribuisce il pane ai poveri orfanelli*.

L'analisi iconografica si soffermerà ora nello specifico su due delle opere del ciclo della chiesa appena menzionata.

4.1.1 *Gesù nell'orto degli ulivi* (fig. 1)

La scena si sviluppa in orizzontale e al centro presenta due soli protagonisti che dominano silenziosi lo spazio dell'intera composizione: Gesù e l'Angelo.

Il Figlio di Dio è accovacciato in primo piano nell'incavo di una roccia posta sopra ad una distesa erbosa. Egli porta le mani, giunte in preghiera, dinnanzi al volto, che appoggia su di esse. Tiene gli occhi socchiusi. Un lieve accenno di corrugamento delle sopracciglia lascia trasparire una leggera preoccupazione insediatasi nel suo animo. L'emozione, tuttavia, è vinta appena l'istante successivo da un abbandono spirituale e da una resa incondizionata alla fede per il Padre Eterno. In effetti, si può notare un rilassamento nei lineamenti della fronte dell'Uomo.

Significativi sono le tonalità cromatiche dei suoi abiti, una tunica rossa e un mantello blu, che alludono rispettivamente alla Carità, all'Amore divino, nonché alla Trascendenza e alla spiritualità. Ovviamente, sono colori ricorrenti nella tradizione dell'arte sacra sia per la figura del Cristo sia per quella della Vergine Maria, perché, come si può intendere, il rosso e il blu

hanno un valore altamente simbolico nel linguaggio figurativo della religione Cristiana-cattolica.

Un terzo colore cardine è il bianco, che Bordignon non dimentica di inserire nell'opera in analisi, accostandolo saggiamente ai due appena menzionati. Il bianco, per la sua assenza di colore, incarna idealmente la luce, richiama alla Gloria e alla potenza divina. Di conseguenza esprime uno stato di purezza e di calma. Nell'affresco in questione il colore lo si ritrova proprio nella veste dall'angelo in primo piano e chi, meglio di lui, può indossare tale tonalità, esprimendone appieno il valore intrinseco? Una creatura divina bianca e luminosa, che silenziosamente fa la sua irruzione nella scena terrena per dialogare con il nostro protagonista Gesù: tra le mani questa tiene un calice, simbolo di Eucarestia Cristiana, alludendo così a quello utilizzato da Gesù durante l'Ultima Cena, prima di essere catturato e poi crocifisso.

Pertanto terra e cielo si ricongiungono davanti a chi osserva dall'esterno. A sottolineare la sacralità dell'avvenimento è il fascio di luce, il quale evoca la presenza dello Spirito Santo¹⁰¹, irraggiando il Cristo in preghiera.

Nonostante l'episodio sia ambientato durante la notte, si riescono a scorgere, in ogni caso, anche con la poca luminosità lunare, alcuni degli elementi che aiutano a contestualizzare la scena: alberi e cespugli si vanno via via a intensificare sullo sfondo, lasciando intravedere una foresta. Tuttavia, prima di inoltrarsi nella boscaglia, si intravedono anche tre figure umane, addormentate e distese sul prato. Interessante come esse siano inquadrare da un lato da alberi secchi e spogli, dall'altro, invece, da alberi lussureggianti e vigorosi. Tale contrapposizione potrebbe alludere al contrasto che si evince tra il peccato e la redenzione, così come tra il male e il bene¹⁰².

Inoltre, soffermando l'attenzione sul bosco del fondale, non si può non rilevare la citazione perfetta fatta da Bordignon della vegetazione tipicamente veneta rinascimentale e in particolar modo giorgionesca. Basti pensare alla *Pala di Castelfranco*, che sicuramente l'artista conosce e ha la possibilità di studiare. Però, estendendo lo sguardo, si può arrivare fino alla *Prova di Salomè* (fig.2)¹⁰³, sempre di Giorgione e conservata a Firenze. Si ricorda, infatti, che Noè Bordignon soggiorna anche nella culla dell'arte italiana per eccellenza durante la sua vita. Se si confrontano i tronchi degli alberi dell'opera fiorentina cinquecentesca con quelli dell'affresco

¹⁰¹ Di solito viene raffigurato da una colomba.

¹⁰² Cfr. BATTISTINI 2012, riferimento a p. 272.

¹⁰³ GIORGIONE, *Prova di Salomè*, 1503, Firenze (FI), Galleria degli Uffizi.

bassanese, si registrano l'impiego delle stesse forme, alte, slanciate e sinuose; ma simile è anche la folta vegetazione che fa da fondale in entrambe le opere. Un Bordignon, quindi, che è figlio delle sue terre e che attinge con orgoglio alle glorie del passato castellano.

Tuttavia non si può sfuggire dal confronto con il più vicino Michelangelo Grigoletti, che nella sua *Erminia*¹⁰⁴ (fig. 3) sembra prefigurare il paesaggio scelto dall'artista castellano per l'opera bassanese in esame. Gli stessi raggi che penetrano nell'oscurità della foresta e la medesima vegetazione che sfuma nello sfondo delineano un'atmosfera onirica in entrambe le opere.

A questo punto è indispensabile, prima di calare lo sguardo in un'analisi iconografica approfondita, appellarsi alla fonte di riferimento per l'artista: il Vangelo.

Gesù nel Getsemani. Uscito se ne andò, come il suo solito, sul monte degli Ulivi; lo seguirono anche i discepoli. Quando giunse sul luogo disse loro: «pregate per uno cadere in tentazione». Poi si allontanò da loro alcuni passi e, inginocchiatosi, pregava: «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice. Però non sia fatta la mia, bensì la tua volontà». Gli apparve allora un angelo dal cielo per confortarlo. E, entrato in agonia, pregava intensamente. [...]. Poi, alzatosi dalla preghiera, andò dai discepoli e li trovò addormentati, a motivo della tristezza. Disse loro: «perché dormite? Alzatevi e pregate per non cadere in tentazione».

Luca 22: 39-46¹⁰⁵

Luca è l'unico dei quattro a citare l'angelo che appare nell'opera di Noè Bordignon. Tuttavia Marco è più preciso, perché identifica il numero di discepoli al seguito di Gesù nell'orto degli Ulivi, nel Getsemani: Pietro, Giacomo e Giovanni¹⁰⁶. Tre apostoli, come tre sono le figure distese nell'affresco dell'artista castellano.

Bordignon dimostra pertanto, anche in tale contesto, la sua accurata e puntuale conoscenza dei testi sacri, citando ora le parole di un evangelista, ora quelle di un altro.

Dopo esserci soffermati sul testo letterario, matrice di partenza per l'artista, almeno dal punto di vista conoscitivo della vicenda, il contesto dell'affresco risulta maggiormente comprensibile: Gesù ha annunciato durante l'Ultima Cena che verrà tradito dalle persone a lui più vicine, gli apostoli, e recatosi insieme ad alcuni di essi nell'orto degli Ulivi, chiede loro di restare vigili e di non cadere in tentazione. Il calice tenuto dall'angelo allude pertanto alla condanna e al

¹⁰⁴ MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Erminia che alla vista dell'esangue Tancredi precipita di sella*, sec. XIX, Trieste (TS), Fondazione CrTrieste.

¹⁰⁵ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione alle pp. 1127-1128.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, riferimento a p. 1094.

supplizio imminente del Figlio di Dio. Infatti, da lì a poco, sopraggiungerà Giuda, il quale, baciando il proprio Maestro, lo consegnerà ai nemici, segnando così il suo crudele destino.

Bordignon decide di rappresentare il momento in cui Gesù accetta il compimento della volontà del Padre, a cui allude attraverso il calice consegnatogli dall'angelo; sullo sfondo si vedono gli apostoli addormentati.

Ora si intuisce anche la contrapposizione tra gli alberi spogli e quelli rigogliosi sullo sfondo: il richiamo da una parte al peccato di Giuda, dall'altra alla redenzione di Cristo e alla sua risurrezione, dopo il sacrificio per l'intera umanità.

Esaminando lo schema iconografico impiegato dall'autore, è opportuno riprendere alcune tra le riproduzioni più celebri sullo stesso tema, che appartengono all'arte rinascimentale settentrionale: *l'Orazione nell'Orto* di Andrea Mantegna¹⁰⁷ e *l'Orazione dell'Orto* di Giovanni Bellini¹⁰⁸.

I due maestri propongono una versione, simile l'una all'altra, dell'evento evangelico in cui Cristo prega nell'orto la notte in cui viene tradito.

Al di là delle singole maniere, portando l'attenzione sullo schema compositivo utilizzato, si può notare come entrambi lo presentino nel seguente modo: un'ambientazione spoglia, dove solo un albero, privo di foglie, allude al luogo in cui ci si trova; al centro, sopra ad una roccia, Gesù in preghiera; i tre apostoli in primo piano, colti da un sonno profondo e improvviso. La solitudine del Cristo viene sottolineata dal suo dar le spalle allo spettatore. Nel caso del dipinto di Mantegna, Gesù soffre, appellandosi ai cinque angeli apparsi dinnanzi ai suoi occhi in cielo; nel caso dell'opera di Bellini, invece, il Salvatore dialoga con un piccolo angelo sospeso a mezz'aria. In ambedue le circostanze essi sono raffigurati come i putti degli antichi rilievi romani. In secondo piano, al di là del Giordano, altri personaggi prendono parte all'evento: si riconosce la figura di Giuda, che fa il suo ingresso trionfale a capo dei soldati romani per catturare il Figlio di Dio.

Infine, sullo sfondo, Gerusalemme, in posizione sopraelevata, aiuta a contestualizzare l'episodio biblico.

Anche Perugino, a distanza di qualche decennio dai due artisti, sembra seguire il medesimo modello per la realizzazione del soggetto suddetto¹⁰⁹: Cristo al centro, gli apostoli in primo piano addormentati, Giuda e l'esercito in secondo piano (qui, però, i soldati accerchiano il

¹⁰⁷ ANDREA MANTEGNA, *Orazione nell'Orto*, 1453-1454, Londra, National Gallery.

¹⁰⁸ GIOVANNI BELLINI, *Orazione nell'Orto*, 1465-1470, Londra, National Gallery.

¹⁰⁹ PIETRO PERUGINO, *Orazione nell'Orto*, 1483-1495, Firenze, Uffizi.

condannato da entrambi i lati); al di là del fiume, un paesaggio spoglio, con colline sullo sfondo, su cui si intravede la città di Sion.

Noè Bordignon, all'alba del XX secolo, stravolge l'impostazione iconografica proposta dalla tradizione rinascimentale¹¹⁰, dandone una nuova interpretazione. Una scena molto più povera, sia dal punto di vista dei personaggi che degli elementi. Al centro assoluto della narrazione pone il dialogo tra Gesù e l'angelo, che dominano l'intero spazio della composizione. La creatura divina non è più effigiata come un piccolo putto alato, bensì assume le dimensioni umane: i tratti realistici delineano il suo corpo angelico, come anche la veste pregiata che indossa si fa più tangibile. Inoltre i tre apostoli sono spostati dal primo piano usuale allo spazio marginale sullo sfondo, dove le loro sagome a stento si distinguono nel chiarore notturno. Così facendo, Pietro, Giacomo e Giovanni non vengono messi in evidenza, e con essi, nemmeno le loro colpe, per essersi addormentati invece che vigilare sulla sicurezza di Gesù.

In Bordignon scompaiono anche i colli, il Giordano e la Gerusalemme sull'orizzonte. Tutto si fa più essenziale. Il solo bosco costruisce l'ambientazione in cui si trovano. Neppure Giuda e i romani sono degni di disturbare l'atmosfera di silenzio sacrale creatasi nel dialogo di sguardi tra l'angelo e Gesù, in atto in primissimo piano. Il raggio di luce sottolinea l'inviolabilità del momento: discendendo dall'alto, illumina e mette in evidenza le figure dinnanzi a noi. Un fascio luminoso che sembra fornire la giusta traiettoria da seguire, per trovare una possibile base di partenza impiegata da Noè Bordignon nella realizzazione dell'affresco per la chiesa di Bassano del Grappa.

Se si cerca all'interno del repertorio artistico della generazione immediatamente precedente a quella di Noè Bordignon, si può supporre che egli abbia l'occasione di vedere, o studiare attraverso i disegni, il *Cristo nell'Orto* di Giovanni De Min¹¹¹ (fig. 4), del quale si possono ammirare le straordinarie imprese decorative realizzate nelle ville e nelle chiese del territorio compreso fra la pedemontana ad Este. Si ricorda come egli, attraverso le sue opere, fornisca a Bordignon, insieme a Michelangelo Grigoletti, la spinta decisiva a impegnarsi nella nobile tecnica del «buon fresco». Una produzione imponente quella di De Min, per quanto riguarda il versante dell'arte sacra¹¹², che costituisce per l'artista castellano, in molti casi, la matrice di partenza da cui poter attingere. In accademia, spesso capita che gli insegnanti, oltre che portare gli allievi a copiare in Galleria i grandi esempi della tradizione veneta, facciano confrontare gli

¹¹⁰ Cfr. la voce 73D312 (Preghiera di Cristo nell'Orto di Getsemani durante la notte) in <https://iconclass.org/>

¹¹¹ GIOVANNI DE MIN, *Cristo nell'orto*, 1845, Pove, chiesa parrocchiale.

¹¹² Cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento alle pp. 14-16.

studenti dinnanzi alle proprie composizioni, o a quelle di altri artisti a loro contemporanei¹¹³. Quindi Bordignon, una volta acquisito l'approccio di studio, può svilupparlo e metterlo in pratica in seguito per le opere che incontra viaggiando nel territorio.

In particolare, nella chiesa parrocchiale di Pove del Grappa, non lontano da Bassano quindi, Giovanni de Min realizza un ciclo imponente, con episodi presi dalla storia sacra, tra di essi il sopra menzionato *Cristo nell'Orto*. Da qui Bordignon si ipotizza abbia tratto spunto per alcuni dettagli nella revisione dello schema tradizionale. Si notano, ad esempio, le seguenti ricorrenze iconografiche: stesse sembianze umane dell'angelo in primo piano, il fascio di luce che penetra dall'alto, la fitta boscaglia di ulivi che fa da ambientazione alla scena e, infine, i tre discepoli relegati ai margini della composizione. Non mancano, però, delle differenze anche tra i due artisti ottocenteschi. Per iniziare la funzione dell'angelo: in De Min quest'ultimo sopraggiunge alle spalle di Gesù, pronto a sorreggerlo in un momento di agonia e profondo sconforto; in Bordignon, al contrario, gli piomba improvvisamente di fronte, ricreando così idealmente lo schema compositivo tipico di un altro importante motivo sacro, l'Annunciazione. Infatti in questo tema, la tradizione vuole al centro due soli e unici attori, l'angelo Gabriele e Maria. Nei dipinti rinascimentali sull'Annunciazione si è abituati a vedere l'angelo con i piedi che poggiano a terra. Si vedano a titolo dimostrativo le Annunciazioni di Leonardo Da Vinci, Beato Angelico, Lorenzo Lotto, Raffaello Sanzio.

In quella del contemporaneo De Min¹¹⁴(fig. 5), invece, l'angelo Gabriele è colto annunciante in volo, in una posizione quasi sovrapponibile all'angelo dell'Orazione nell'Orto di Bordignon. Pertanto l'artista ottocentesco parte dal bagaglio di conoscenze accademiche sull'arte rinascimentale; in questo caso riprende lo schema tradizionale dell'Annunciazione, per poi rielaborarlo alla luce di quelli che sono i risultati della pittura a lui coeva. L'estesa conoscenza del repertorio artistico gli permette, inoltre, di attingere da più motivi artistici contemporaneamente, mentre lavora alla realizzazione della propria opera.

Il vasto patrimonio di sapere, oltre che artistico, anche biblico, gli consente di fare un ulteriore passo in avanti nell'interpretazione del tema in questione. Si può constatare, in effetti, come l'artista castellano elimini molti degli elementi funzionali al riconoscimento dell'iconografia sacra di *Gesù nell'orto degli Ulivi* (mancano il fiume Giordano, la città di Gerusalemme, i personaggi di Giuda e dei soldati). Dal punto di vista iconologico, sembra dunque far appello ad un intento più profondo, differente dalla semplice rappresentazione di un evento narrato dai

¹¹³ Cfr. *ivi*, riferimento a p. 22.

¹¹⁴ GIOVANNI DE MIN, *La Madonna Annunciata*, 1846, Candide (BL), chiesa parrocchiale.

libri evangelici. Probabilmente, venendo a mancare quegli oggetti o personaggi che calano la scena nel tempo e nel luogo in cui è vissuto il Salvatore Gesù, il tutto diviene più vicino alla realtà contemporanea. Il pittore dà la possibilità, quindi, a chi osserva dall'esterno, di sentirsi più a proprio agio nel silenzio del paesaggio sacrale dell'affresco, immergendosi così in esso, come le figure della storia sacra, che presentano i tratti fortemente naturali, o meglio realistici, delle sue genti.

Bordignon, ancora una volta, riesce a parlare con il popolo, ad ammonirlo, a fornirgli una speranza di salvezza attraverso la via della fede, unica possibilità di riscatto alla miseria della vita quotidiana.

4.1.2 *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname* (fig. 6)

Sulla parete opposta è possibile ammirare un altro affresco del grande artista Noè Bordignon. Cambia il luogo e il periodo, ma il protagonista rimane sempre Gesù, perciò un evento tratto dalla sua vita.

Segue ora, come è usuale, una descrizione del dipinto, per poi individuare i modelli di riferimento e gli schemi utilizzati per la sua realizzazione.

Il soggetto appartiene al genere artistico riconducibile, come si intuisce oramai facilmente, all'interno dell'iconografia dell'arte sacra.

Ci si sposta dentro ad un'abitazione, attorno ad un tavolo abbastanza esteso da occupare quasi interamente l'intera lunghezza della composizione. Un tavolo da cucina, che, date le umili condizioni della stanza e le azioni dei personaggi, può essere lo stesso che viene adibito all'attività lavorativa. Nessun altro oggetto aiuta ad identificare il luogo in cui ci si trova, se non dei pezzi lignei intagliati, appoggiati al muro o caduti sul pavimento. Questi, se associati alla mansione dell'uomo sulla sinistra, sono attribuibili al lavoro di un falegname. Egli, infatti, sta incidendo una tavola di legno, probabilmente l'anta di un armadietto commissionagli da un cliente, o forse la rilegatura di un libro (non è, purtroppo, del tutto comprensibile). A terra si vedono ancora le rimanenze della segatura appena tagliata. Sopra al bancone gli strumenti da lavoro emergono da un contenitore posto al centro: ci sono degli scalpelli, qualche attrezzo per la misurazione e dei seghetti.

Il bambino sulla destra della stanza, per la sua giovane età, non può che essere il figlio dell'uomo, quindi non un apprendista. Egli imita il padre e con il martello fissa i chiodi ad un oggetto, in questo caso, ben identificabile: una croce distesa sul banco da lavoro.

All'estremità dello stesso lato la madre, seduta sopra ad una cassapanca logorata dal tempo, che osserva con amore l'attività del giovane figlio. Tra le mani tiene un piccolo libro, forse di preghiere.

Tre personaggi dunque popolano il locale: un uomo, un bambino e una donna, riconducibili a questo punto, senza sforzo, alle figure di Giuseppe, Maria e il piccolo Gesù. I due genitori, infatti, portano sopra al loro capo un'aureola, indice di santità. Il volto del piccolo, invece, è contornato da raggi di luce che ne seguono il profilo.

Le cromie degli abiti contribuiscono a far capire chi sono i protagonisti dell'episodio. Maria, come da tradizione, indossa un abito rosso, un colore sia terreno sia spirituale indicante l'amore umano e divino incarnato nella figura della donna. Affettuosamente dirige il proprio sguardo compassionevole in direzione del bambino impegnato a giocare con lo strumento lavorativo del padre. Un'attenzione carica di apprensione materna e umana. È attenta a evitare prontamente che lui si ferisca o si faccia del male. Contemporaneamente diviene uno sguardo pieno di devozione e di contemplazione verso il piccolo essere umano, divenuto Gesù, figlio di Dio.

A conferire maggior sacralità alla Vergine è il mantello blu appoggiato al suo fianco, sopra alla cassapanca. Blu, colore dei cieli, anche questo, come il rosso, associato alla madre del Salvatore nella tradizione dell'iconografia sacra.

Immane il bianco del velo che le copre il volto e le ricade morbido sulle spalle.

Bianco è pure l'abito del bambino, tonalità della luce e della fede cristiana.

Ancora una volta, dunque, i tre colori spirituali per eccellenza ricorrono nell'opera di Bordignon: rosso, blu e bianco. A questi si aggiunge il giallo oro delle aureole che cingono i loro volti, graduazione della luce divina.

L'artista pertanto fornisce, a chi osserva dall'esterno, gli elementi funzionali al riconoscimento delle figure rappresentate all'interno della stanza. Un'ambientazione inusuale, si potrebbe dire, per ospitare la Sacra Famiglia.

Se non fosse per le aureole e i colori altamente simbolici delle vesti, nulla farebbe ipotizzare il tema sacro della famiglia di Dio. In effetti, allontanando lo sguardo dai singoli personaggi ed osservando ad una certa distanza la composizione, si nota il prevalere di un ambiente povero, fatto di miseria e di desolazione.

Non è escluso che Bordignon in questo quadro abbia, in un certo senso, voluto rappresentare la condizione sociale contemporanea a lui vicina. Effettivamente l'opera appare particolarmente fedele alla realtà, caratterizzata, cioè, da una forte impronta realistica.

Bordignon costruisce un ambiente tipico dei suoi tempi, fatto di genti che sono costrette ad «una vita di fatiche, di stenti, di inevitabili dolori, ma anche di dolcezza, di amore, di sorridente mestizia e di fresca poesia»¹¹⁵. È proprio qui che Noè Bordignon decide di inserire la sua Sacra Famiglia, in una stanza caratteristica delle case della società a lui coeva, in quello spazio abitato dalle masse dei poveri contadini e forse da lui stesso nelle campagne in cui è nato.

La compresenza tra la vita reale e quella spirituale è rinforzata, inoltre, dall'elemento della Luce: i raggi del sole naturale penetrano dalla finestra aperta sulla sinistra della camera e convivono perfettamente con il bagliore divino che attornia il viso del bambino Gesù, costituendo il secondo punto luminoso nell'abitacolo.

La vita dipinta da Noè Bordignon è una realtà che egli conosce molto bene, quindi che lo tocca fin dalla prima infanzia, sia personalmente, sia indirettamente attraverso la gente che lo circonda. Nasce e cresce in una società molto povera, fatta di ristrettezze e privazioni, in cui le lotte operaie e contadine per i diritti minimi sono all'ordine del giorno¹¹⁶.

Estendendo per un momento lo sguardo al resto del panorama artistico, si nota che in questo preciso periodo storico le classi subalterne diventano i soggetti prediletti non solo di Bordignon, ma anche di molti altri artisti, sia che si muovono nel contesto nazionale e in quello internazionale. Con le loro opere mirano a presentare, se non a denunciare, la situazione di decadenza in cui vivono i contadini e gli operai; inoltre puntano sull'ostentazione di una società alienante e noncurante delle misere condizioni di vita dei ceti più umili.

In particolare nel contesto veneto si può ricordare a titolo esemplificativo l'opera *In attesa di marito* (1887)¹¹⁷ di Vittorio Tessari (fig. 7), contemporaneo (1860-1947), nonché compaesano (nasce a Castelfranco Veneto) di Noè Bordignon, formatosi anche lui nell'ambito accademico veneziano¹¹⁸.

In aggiunta si devono citare anche le figure di Luigi Nono (1850-1918), Ettore Tito (1859-1941), Luigi Serena (1855-191) e Alessandro Milesi (1856-1945), protagonisti del genere pittorico realista sviluppatosi nell'entroterra veneto, e tra i più noti compagni di viaggio di Bordignon¹¹⁹. Si vedano a riferimento *La pappa scotta*¹²⁰ di L. Serena (fig. 8) e *Il racconto*

¹¹⁵ STEFANI 1986, citazione a p. 71.

¹¹⁶ Cfr. *Ivi*, riferimento alle pp. 63-64-65.

¹¹⁷ VITTORIO TESSARI, *In attesa di marito*, 1887, ubicazione sconosciuta.

¹¹⁸ Cfr. *Noè Bordignon 2021*, riferimento a p. 108.

¹¹⁹ Cfr. *Noè Bordignon 2021*, riferimento alle pp. 96-97.

¹²⁰ LUIGI SERENA, *La Pappa scotta*, 1886-1888, Montebelluna.

della nonna ¹²¹di A. Milesi (fig. 9). Questi artisti, insieme a molti altri qui non riportati, squadernano dinnanzi agli occhi di chi osserva tutta la drammaticità della quotidianità del post unificazione italiana dei decenni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Essi raffigurano nelle loro opere la realtà contemporanea della società in cui vivono.

Noè Bordignon conosce bene questo mondo; egli possiede il “vantaggio” di essere vissuto nelle campagne trevigiane e quindi di poter far leva sulla propria esperienza diretta.

Egli, tuttavia, pone un ulteriore tassello: spesso, oltre che dipingere la vita quotidiana, riesce a saldare una compresenza pacifica tra il sacro e il profano. Ad esempio, per l'affresco di Bassano, realizza un'ambientazione talmente fedele alla realtà, che ci si aspetterebbe di trovare al suo interno una famiglia di povera gente qualunque, intenta a lavorare. In effetti Bordignon la inserisce, ma in ogni caso riesce ad impressionare, perché non si tratta di operai o contadini qualsiasi, bensì della Sacra Famiglia composta da Giuseppe, Maria e il piccolo Gesù. Straordinario è come riesca, ancora una volta, a far convivere perfettamente le due dimensioni all'unisono, allontanandosi dunque dall'iconografia tradizionale che vede il tema della Sacra Famiglia raffigurato in tutt'altra maniera, con tutt'altra ieraticità e soprattutto inserito in tutt'altra ambientazione. I tre personaggi di Bordignon si avvicinano maggiormente alla famiglia di popolani riunita intorno al focolare nella sua *La Pappa al fogo*¹²² (fig. 10), dove la mamma, intenta a cucire e a preparare la povera cena, ricorda visivamente la Maria di *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname*. Due dimensioni, una mondana e una spirituale, che si compenetrano e si rinforzano l'una nell'altra nelle opere dell'artista castellano.

Sembra che egli veda nella realtà sempre una possibilità di riscatto attraverso la via della fede in Dio. Come se i beni di questa terra fossero «qualcosa di transitorio, non [...] il mezzo per raggiungere la felicità. Perciò anche l'esistenza del più povero tra gli uomini vale la pena di essere sperimentata e vissuta come dono divino»¹²³. Tale visione influenza gran parte del suo patrimonio artistico, in cui il profano si intreccia con la dimensione spirituale e viceversa.

La singolarità dell'artista risiede proprio nella capacità di portare avanti e sviluppare due esperienze di fatto parallele tra di loro, ma che lui intesse in maniera magistrale. Da una parte realizza numerosi affreschi all'interno degli edifici religiosi, sviluppando il versante del Sacro, dall'altra si sofferma e crea altrettante opere con scene di vita contemporanea. Ma in realtà, come sopra affermato, in Bordignon le due dimensioni si fondono e si incontrano per un intento

121 ALESSANDRO MILESI, *Il racconto della nonna*, 1897, Milano, col. privata, courtesy Galleria Bottegantica.

122 NOÈ BORDIGNON, *La pappa al fogo*, post 1900, Vicenza, Banca Popolare.

123 STEFANI 2010, citazione a p. 74.

comune: dialogare con le sue genti, con quel popolo di cui l'artista è figlio. Infatti come negli affreschi delle chiese si trovano spesso rimandi alla vita reale e concreta, ora con le sembianze dei personaggi, ora con richiami a luoghi specifici, ora con sguardi verso l'esterno, anche nelle opere di carattere mondano si incontrano fattori che si agganciano alla spiritualità. Un esempio per eccellenza di questo tipo è proprio l'opera di Bassano qui in analisi, *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname*, dove la famiglia è inserita in una stanza perfettamente sovrapponibile a quella di un affresco dello stesso artista di carattere profano, *L'interno di taverna* (fig.11), realizzato dallo stesso artista per la villa Barbini Rinaldi negli stessi anni a Casella d'Asolo.

Ma l'opera della parrocchia bassanese non è certo l'unico esempio in cui l'artista inserisce personaggi della tradizione cristiana in un ambiente povero, richiamando la miseria reale e degradante del suo popolo. Si veda, appunto, ad Angarano, un quartiere di Bassano, quindi non troppo distante dalla chiesa di Ognissanti, un ciclo dedicato agli eventi salienti della vita di Sant'Antonio di Padova. In particolare la scena in cui San Francesco lo benedice¹²⁴. I due sono collocati in un contesto realistico, assimilabile sicuramente alla stanza di una casa contadina.

Ad avvicinarsi ancora di più all'affresco bassanese è l'opera *Gesù fanciullo nella bottega di San Giuseppe con la Madonna* (fig. 12), che Bordignon realizza per la chiesa parrocchiale di Santorso, nel vicentino, inserendola all'interno del ciclo della *Vita della Madonna*. Avendo scelto lo stesso soggetto, il risultato e lo schema iconografico sono pressoché i medesimi. Anche qui, infatti, egli inserisce la Sacra Famiglia nella stanza dei popolani del suo tempo, quasi a rimarcare il proprio intento.

Per concludere lo studio del ciclo della chiesa degli Ognissanti, si veda il riquadro sulla cupola raffigurante il *Gesù risorto*, che non a caso Egli porta in cielo con sé quella croce a cui stava lavorando con il padre falegname nell'affresco precedente. Sull'archivolto del presbiterio un *angelo reggi cartiglio* rende omaggio a Dio con la scritta «Jesus tibi sit Gloria».

Successivamente, a distanza di un decennio, Bordignon torna nella stessa parrocchia per affrescare sul soffitto della navata *San Gerolamo Emiliani distribuisce il pane ai poveri orfanelli* (fig. 13). Un'opera in cui il santo si cala in una scena di vita quotidiana, mentre sta

¹²⁴ La tradizione vuole che Sant'Antonio, recatosi a Bassano del Grappa per incontrare il tiranno Ezzelino, riceva la visione di San Francesco, che contemporaneamente stava ad Assisi. Cfr. BELTRAME 215, riferimento a p. 19.

aiutando dei bambini poveri. L'artista decide di impostare l'evento reale seguendo lo schema iconografico di un motivo sacro ben preciso: l'Assunzione della Vergine in cielo.

Si veda, infatti, la suddivisione in due registri, uno terreno e l'altro celeste. Nel primo una fascia di uomini, nel secondo la Vergine con le braccia spalancate sopra un letto di nuvole semicircolare e attorniata da angeli e luce. A connettere le due dimensioni un angelo che si muove nello spazio restante di cielo nel mezzo dell'affresco. Si può prendere come riferimento *l'Assunzione di Maria*, realizzata per la chiesa parrocchiale di Santa Fosca, ad Altivole, nell'Asolano. Le due opere (*l'Assunzione* e *San Gerolamo Emiliani distribuisce il pane ai poveri orfanelli*) seguono la medesima impostazione.

Quindi, ancora una volta, Bordignon struttura uno schema che permette il dialogo del sacro con il profano.

4.2 Castello di Godego

Durante il primo decennio del nuovo secolo Noè Bordignon ha la possibilità di esercitarsi ancora sulle storie della vita di Gesù. Si sposta a Castello di Godego, un piccolo centro non molto distante da Castelfranco Veneto, lungo la strada che dalle mura, passando per Villarazzo, conduce a Bassano del Grappa.

Nel 1908 gli viene richiesto di affrescare l'ex chiesa abbaziale di Santa Maria, poi divenuta oratorio del nuovo centro parrocchiale, per essere alla fine, nel XXI secolo, adibita ad auditorium.

Mons. Don Antonio Pellizzari è il committente, oltre che il finanziatore degli affreschi realizzati sul soffitto da Bordignon¹²⁵. I soggetti scelti sono la *Natività di Gesù* e *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova*.

Prima di addentrarci nella descrizione iconografica dei due lavori è affascinante leggere le parole di un testimone oculare dell'epoca che li ricorda nella seguente maniera:

«[...] notiamo in queste sue sacre composizioni una sapiente disposizione delle figure, un'intonazione armonica nelle varie parti, una morbida ed evidente trasparenza di drappeggio e finalmente una nobilissima espressione nei volti, rimarcabile in modo anche più diretto nel S. Gioachino della Natività. Ma forse più ancora che nelle altre figure, tutte del resto propriamente e bravamente trattate, rifulge nel volto del santo da Padova, nell'Apparizione, quel raggio di ispirazione calda e comunicativa che è oggi

¹²⁵ Cfr. FARRONATO 2012, riferimento a p. 129.

troppo raro pregio delle moderne pitture sacre. [...] si diffonde come una luce di fede intensa, che dissuade l'osservatore ad immediata commozione. Nel complesso si tratta d'opera nobilmente sentita ed estrinsecata, che fa onore all'autore e che a buon diritto deve soddisfare anche il cuore, oltre che la mente di chi con generosità la volle compiuta, poi che seppe con intelligenza d'arte e con fervido amore di devozione piamente immaginarla».

Conte Guido Garzoni Martini Pensa¹²⁶ (1908).

Dalla riflessione del Conte Guido Garzoni Martini Pensa si evince come già in vita l'artista castellano venga percepito per le sue notevoli abilità, nonché per la grandezza qualitativa sia del linguaggio impiegato, sia del messaggio espresso con le proprie opere, intrise di un profondo spirito cristiano cattolico.

4.2.1 *Natività di Gesù* (fig. 14)

L'affresco collocato sul soffitto dell'abside, inserito in un riquadro di stucco bianco, rappresenta il momento in cui il Figlio di Dio è venuto alla luce.

Subito si percepiscono delle “anomalie iconografiche” nella realizzazione del motivo sacro da parte di Noè Bordignon, sulle quali ci si soffermerà in seguito. Precede una descrizione accurata della scena.

L'opera è divisa chiaramente in due registri, uno terreno e l'altro celeste. Nel primo, al centro, è collocata la Madre novella, seduta e pronta ad accogliere tra le sue braccia Gesù, in arrivo cullato da un angelo, appena giunto sulla terra al fianco della Vergine. Il Bambino risplende di luce propria; un fascio di raggi circolare gli cinge il piccolo volto ancora dormiente. La Vergine indossa le vesti tradizionali rosse, blu e un velo bianco. Bianco è il colore anche dell'angelo vicino a lei, che tiene Gesù Cristo in fasce. Pertanto nuovamente Bordignon conferisce un ruolo primario alle tre tonalità della religione cristiano-cattolica. Proseguendo con l'analisi, significativa è la scelta di porre al fianco di Maria l'angelo al posto del futuro sposo Giuseppe, il quale è rappresentato in disparte, osservatore silenzioso, mentre regge il proprio bastone.

Le parole dell'evangelista Matteo entrano in nostro soccorso per consentirci di comprendere la disposizione dei personaggi: «La nascita di Gesù avvenne in questo modo: sua madre Maria si era fidanzata con Giuseppe; ma prima che essi iniziassero a vivere insieme, si trovò che lei aveva concepito per opera dello Spirito Santo»¹²⁷(Matteo 1:18). Dunque Bordignon, da buon

¹²⁶ FARRONATO 2012, citazione a p. 129.

¹²⁷ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p.1046.

conoscitore di testi sacri, non può che delineare la nascita del Salvatore nella seguente maniera: un angelo, sceso dal cielo, forse ad incarnare quello Spirito Santo di cui parla Matteo nel suo vangelo, dà in custodia il Figlio di Dio alla madre terrena. In questo modo viene sottolineata l'origine spirituale e non carnale dall'unione tra Maria e Giuseppe. Non a caso, perciò, il padre terreno, Giuseppe, è collocato in primo piano, ma non in posizione centrale, bensì laterale. A conferire maggior sacralità all'evento sono le altre creature divine, alate, scese sulla terra, che volgono il loro sguardo, frammisto di stupore e ammirazione, verso il Nascituro. Tra di esse è interessante l'angelo all'estrema sinistra, che indossa un panno della stessa tonalità cromatica della veste di Giuseppe ed è collocato perfettamente al lato opposto di quest'ultimo. Forse la decisione di far indossare lo stesso colore sia ad un angelo che ad un uomo ha il fine di rimandare idealmente alla duplice natura del Cristo: divina e umana.

Il secondo registro, al contrario, è popolato solo da creature celesti. Un angelo, in volo a mezzaria, effigiato secondo l'iconografia tradizionale, indossa un abito bianco e ha i capelli ricci e dorati; spalanca le braccia, mentre con la mano destra benedice il Figlio di Dio. Un vortice di nuvole è al suo seguito; su esse si intravedono solamente altri spiriti luminosi giunti a celebrare il Novello.

Dopo aver dato uno sguardo complessivo ai dettagli dell'affresco, di seguito vengono proposti i versetti a cui poter fare riferimento come fonte letteraria. Sia Luca che Matteo descrivono la nascita di Gesù, seppur con qualche piccola differenza, nel modo che segue:

Nascita di Gesù. [...], [Giuseppe e Maria] mentre si trovavano là [a Betlemme], giunse per lei il tempo di partorire e diede alla luce il suo figlio primogenito. Lo avvolse in fasce e lo depose in una mangiatoia, perché per loro non c'era posto all'albergo.

Visita dei pastori. In quella stessa regione si trovavano dei pastori [...]. L'angelo disse loro: «[...] oggi nella città di Davide è nato per voi un salvatore, che è il Messia Signore. [...]. Andarono dunque in fretta e trovarono Maria, Giuseppe e il bambino che giaceva nella mangiatoia».

Luca 2:6-16¹²⁸

Rispetto alla testimonianza di Luca, Matteo aggiunge qualche dettaglio. Ad esempio nomina la stella cometa, che guida i Re Magi durante il tragitto per raggiungere la capanna di Gesù:

¹²⁸ *Ivi*, citazione alle pp. 1100-1101.

«Ed ecco: la stella che avevano visto in oriente li precedeva, finché non andò a fermarsi sopra il luogo dove si trovava il bambino. [...] Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra».

Matteo 2: 9-11¹²⁹

Dalla lettura dei passi evangelici, si nota una mancata corrispondenza tra il testo biblico e l'iconografia scelta da Bordignon per rappresentare l'evento di storia sacra.

L'ambientazione non è attinente, non c'è alcuna mangiatoia, né stella cometa a guidare i Re Magi, i quali non compaiono tra i personaggi raffigurati. Di conseguenze nessun riferimento ai doni di oro, incenso e mirra consegnati a Gesù dai suddetti.

L'unico fattore che induce l'osservatore a ipotizzare di trovarsi dinnanzi alla *Natività di Gesù*, in questo caso, è l'età del bambino, chiaramente appena venuto alla luce, in fasce, con gli occhi ancora da aprirsi per la prima volta.

Ci si sposta quindi nel contesto figurativo, per cercare dei riferimenti nel campo artistico, dal momento che le fonti letterarie non soddisfano questa esigenza.

Se si analizzano alcuni esempi di *Natività* di artisti provenienti o meno dalla stessa area territoriale di Noè Bordignon ed appartenenti ai secoli bassomedievali come Giotto e rinascimentali, come Domenico Ghirlandaio, Giorgione e Tiziano, si arriva a concludere che nemmeno in questa maniera si riesce a cogliere una possibile fonte di ispirazione per l'affresco di Castello di Godego.

Infatti nell'opera di Bordignon sono assenti molti degli elementi ricorrenti nell'iconografia tradizionale: non ci sono il bue e l'asinello¹³⁰, né i pastori, né il loro gregge di pecore e neppure i Re Magi giunti ad adorare il Nascituro; assenti la capanna e la mangiatoia. Bordignon sembra accogliere un'interpretazione del tema più "spirituale", fatta di soli angeli che assistano alla scena. Nessun riferimento all'ambientazione tipica con capanna e mangiatoia sopra menzionate. L'episodio quasi si eleva da una semplice condizione di vita terrena per acquistare monumentalità e solennità. Si distacca sia dagli esempi del passato figurativo, che dalle altre opere di Bordignon, spesso ambientate in retroscene di vita quotidiana. Si veda, ad esempio, la Sacra Famiglia di Bassano del Grappa, analizzata in precedenza, e calata in una umile dimora contadina.

¹²⁹ *Ivi*, citazione a p. 1046.

¹³⁰ Il bue e l'asinello sono citati nel vangelo Apocrifo di Pseudo-Matteo («Il terzo giorno della nascita di nostro Signore Gesù Cristo, la vergine benedetta uscì dalla grotta, entrò nella stalla e depose il suo ragazzo, che il bue e l'asino adoravano, in una mangiatoia. Anche gli animali, bue e asino, tra i quali giaceva, lo adoravano incessantemente»).

Al contrario, qui, a Castello di Godego, Bordignon, pittore delle sue genti, inserisce la Sacra Famiglia sopra a quello che sembra il piano rialzato di un edificio settecentesco, forse di una villa veneta. Giuseppe, infatti, si appoggia ad una balaustra di gusto squisitamente palladiano. Bordignon dialoga dunque con l'architettura della chiesa, sfondando illusionisticamente la parete attraverso una rappresentazione di elementi architettonici resi a *trompe l'oeil*. Una scelta inusuale per l'artista castellano, il quale è solito ambientare le proprie scene, anche a motivo religioso, nel paesaggio veneto a lui vicino.

Ora, viceversa, sembra che stia guardando a Paolo Veronese e, in particolar modo, ai suoi affreschi di carattere religioso, ambientati nelle sontuose ville dell'aristocrazia del suo tempo. Ovviamente gli elementi illusionistici del Veronese non hanno nulla a che fare e sono del tutto incompatibili con i luoghi sacri in cui gli eventi raffigurati si svolgono per la narrazione evangelica.

Lo stesso criterio si riscontra in Bordignon. A conferire maggior vicinanza dell'affresco godigese con le scelte veronesiane è la figura di Maria, che si mostra come una citazione esatta della *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 15) di Veronese, dipinta per la pala dell'omonima chiesa a Venezia, tra il 1565-1570¹³¹. Si vedano sia la postura, sia l'atteggiamento: entrambe le donne hanno il volto reclinato in basso verso il piccolo bambino. È probabile che Noè Bordignon abbia visto il dipinto durante la sua permanenza veneziana.

Tuttavia essendo un *unicum* nel repertorio di Bordignon il fatto di inquadrare i suoi protagonisti in tale monumentalità, non è da escludere una possibile richiesta da parte del committente, Mons. Don Antonio Pellizzari, di seguire questo tipo di indirizzo per lo schema compositivo. Infatti le parole del testimone oculare già citate in precedenza ricordano un'opera che fa onore sia all'autore sia a «chi con generosità la volle compiuta, poi che seppe con intelligenza d'arte e con fervido amore di devozione pianamente immaginarla»¹³².

Anche perché, se si osserva la *Natività* dello stesso autore realizzata nel 1919, l'anno prima di morire, per la chiesa arcipretale di Santa Maria Annunziata di Moniego di Noale (VE), si nota come egli invece cali la scena nell'ambientazione tradizionale: al centro il Bambino dormiente, adagiato comodamente in un fasciatoio e con al fianco Maria, Giuseppe, degli angioletti e dei pastori all'interno di una capanna. All'esterno si intravedono i Re Magi con i relativi cammelli,

¹³¹ *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*, realizzato per la chiesa di Santa Caterina nella seconda parte del Cinquecento da Veronese, viene spostato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia dopo la Prima Guerra Mondiale, nel 1925.

¹³² FARROANTO 2012, citazione a p. 129.

la stella che ha fatto loro da guida in cielo e delle palme che contestualizzano la scena sullo sfondo.

Un'ultima riflessione può essere fatta sulla sezione dell'opera dedicata al cielo. Un caos di nuvole e di creature angeliche che entrano ed escono tra di esse, occupando lo spazio della parte alta del dipinto. In questo caso probabilmente Bordignon osserva dal vivo l'affresco del vicentino Giovanni Rossi e ne trae spunto: *La Gloria di San Pietro* (fig. 16), realizzata precedentemente nel 1860 per lo stesso soffitto della chiesa in cui Bordignon sta lavorando. Si ricorda, infatti, come egli avesse ricevuto l'incarico per l'intero soffitto del presbiterio della chiesa di Santa Maria¹³³ di Castello di Godego, ma come forse per mancanza di fondi, la parete fosse rimasta incompiuta e venisse solo in seguito completata nel 1908 dal nostro Noè Bordignon, il quale colloca i due suoi affreschi perfettamente ai lati del lavoro di Giovanni Rossi.

Per concludere una nota sull'angelo sospeso a mezzaria, intermediario tra cielo e terra. Lo ritroviamo, identico in altri due affreschi di Bordignon. Nello specifico in *Maria Assunta in cielo con gli apostoli intorno al suo sepolcro* (fig. 17), dipinto nel 1909 per la chiesa parrocchiale di San Zeno di Cassola, e nell'*Assunzione di Maria* (fig. 18) del 1910 per la chiesa parrocchiale di Santa Fosca, ad Altivole. Questo a dimostra come l'artista sia solito esercitarsi nella definizione delle singole figure prima di unirle nel modello finale da riportare poi a parete. Ovviamente, così facendo, si crea un repertorio importante di personaggi da cui poter attingere nelle varie opere commissionate.

4.2.2 Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova (fig. 19)

Nell'ex chiesa abbaziale di Santa Maria di Godego chiude la decorazione figurale del soffitto il secondo affresco di Noè Bordignon: posto a copertura della navata centrale, rappresenta un episodio tratto dalla vita di Sant'Antonio.

Il legame che intercorre tra i godigesi ed il santo, e che molto probabilmente contribuisce alla richiesta da parte della committenza del soggetto in questione, è inciso nella memoria della storia cittadina oramai da molto tempo. La tradizione vede il possibile passaggio di Antonio da Padova nella terra di Godego proprio in occasione del suo viaggio verso Bassano del Grappa: obiettivo del Santo era quello di ottenere la liberazione di un ragazzo Camposampiero tenuto

¹³³ Cfr. FARROANTO 2012, riferimento a p. 123.

prigioniero dal tiranno Ezzelino da Romano. Tant'è vero che i cittadini erigono un sacello in onore del Santo¹³⁴.

La scelta del tema iconografico di *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova* fa riferimento ad un evento realmente narrato nella storia della vita del santo.

Le fonti raccontano che Antonio, poco prima di morire, nel 1231, si ritira in preghiera a Camposampiero, in provincia di Padova, nel convento francescano nei pressi del castello del signore del luogo, il conte feudatario Tiso. Quest'ultimo, allontanatosi da una carriera politica travagliatissima, stringe amicizia con Antonio e viene scosso dalla sua Parola. Antonio decide di trascorrere il tempo che gli rimane da vero eremita, in pura contemplazione, facendosi costruire una specie di cella sopra ad un noce del bosco. Qui trascorre intere giornate in ritiro spirituale. La notte, invece, è solito tornare nella propria cameretta del convento per coricarsi. Durante una delle tante notti tormentate decide di recarsi sull'albero di noce ed è proprio qui che avviene il fatto miracoloso: «Stava assorto nella contemplazione, quando una luce irruppe a trasfigurare la misera cella e da quell'alone fiorì Gesù in forma di infante»¹³⁵. Così viene ricordata l'apparizione da una delle molte testimonianze della storia. Segue poi l'arrivo del conte Tiso che, spingendo la porta, preoccupatosi di fronte a tale chiarore, rimane immobile, abbagliato dalla scena prodigiosa: Antonio sta stringendo fra le braccia Gesù Bambino¹³⁶.

È proprio questo l'episodio della vita del Santo padovano commissionato a Noè Bordignon.

Partendo dalla descrizione iconografica per poi passare alla sua analisi, si può dividere, come per l'affresco precedente, l'opera in due livelli: il primo terreno, il secondo celeste.

Protagonista assoluto al centro della composizione e della narrazione è ovviamente il Beato. Lo si riconosce, inginocchiato, grazie alla veste che ha addosso, caratteristica dell'ordine francescano a cui appartiene: un saio monacale con il cappuccio e il mantello di colore marrone; un cingolo di lana bianca sulla cui parte pendente sono fatti tre nodi. Inoltre ad evidenziare l'ordine di appartenenza è la tonsura, sempre presente nelle sue rappresentazioni artistiche.

Ben visibili in primo piano sono i rami di giglio bianco, attributo personale che identifica Sant'Antonio da Padova. Il fiore ricorda la stagione in cui è morto, la primavera, ed è un fiore di campo, medicinale, ornamentale e fragile, che può rimandare alla purezza, alla castità e alla testimonianza di una vita offerta a Dio¹³⁷. Il giglio inoltre simboleggia la natura nella sua essenza, molto valorizzata dai Francescani.

¹³⁴ Cfr. BELTRAME 2015, riferimento alle pp. 3 e 19-20.

¹³⁵ GAMBOSO 2004, citazione a p. 120.

¹³⁶ Cfr. GAMBOSO 2004, riferimento alle pp. 117-121.

¹³⁷ Cfr. FURIA 2005, riferimento a p. 58.

Gli altri attributi che ritornano nell'iconografia del Santo sono il libro, ad indicare la sua saggezza, nonché conoscenza biblica, ed il pane, che rimanda al suo spirito caritatevole.

In questo caso non compaiono né il primo né il secondo elemento menzionati nell'affresco analizzato.

Qui ha le braccia spalancate e il volto in estasi rivolto verso l'alto, fornendo a chi osserva dall'esterno la giusta direzione da seguire per comprendere da che cosa egli venga catturato.

Proseguendo idealmente la linea immaginaria da lui suggerita si incontra il piccolo Gesù, raggianti, splendente di luce propria, sospeso a mezzaria. Una vera e propria apparizione di cui le fonti letterarie danno testimonianza. A conferire maggior enfasi alla visione sono i colori che la contraddistinguono: sembra fatto di pura luce, un bianco etereo brilla e connota sia la sua veste, che il suo incarnato, immacolato e impalpabile. Di fatto nulla, fatta eccezione della luce che esplose dai suoi profili, lo differenzia dalle creature spirituali che ora spalancano le braccia in segno di accoglienza, ora le congiungono davanti a loro in atto di preghiera.

Qui, nella parte alta del cielo, a differenza del primo affresco, governa l'ordine: una schiera ordinata di angeli accasciati sopra un letto soffice di nuvole disposte a formare un semicerchio. Ma mentre nell'opera precedente si distinguono le nubi dal cielo, in questo caso tutta l'atmosfera sembra essere assorbita dalla potenza della luce divina emanata dal Bambin Gesù. Egli, con le sue piccole braccia aperte in segno di accoglienza, rivolge l'attenzione al Santo in estasi in primo piano, creando un gioco di sguardi silenzioso, ma potente, capace di dominare l'intero momento di beatitudine. Tutti gli altri personaggi della scena divengono perciò spettatori muti, catturati dal miracoloso spettacolo in atto dinnanzi a loro.

In effetti, sulla fascia terrena, Sant'Antonio non è l'unica figura partecipante all'episodio: sulla sinistra si scorge il Conte Tiso, che giunto alla cella dell'amico apre la porta e viene rapito da quanto vede. I suoi occhi divengono parlanti, rapiti dalla scena prodigiosa. Un solo pilastro sulla destra e l'accento dell'anta di una porta, da cui si scorge l'ospite, sono sufficienti a conferire l'idea della cella di Camposampiero, dove la storia vuole sia avvenuta la sacra apparizione.

Soffermandosi sulla figura del Santo, si può notare una certa vicinanza al San Francesco d'Assisi dell'opera di Raffaello rappresentante Gesù Bambino tra le braccia della *Madonna di Foligno*¹³⁸ (fig. 20). Al di là dell'età dei due (il santo padovano viene tradizionalmente raffigurato giovane), ambedue le immagini degli uomini si accasciano al suolo in ginocchio

¹³⁸ RAFFAELLO SANZIO, *Madonna di Foligno*, 1511-1512, città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

riproponendo la medesima posizione, ma soprattutto lo sguardo di beatitudine per l'apparizione in cielo del Bambino Gesù sottolinea la somiglianza ricorrente tra di loro. In effetti non è da escludere che Bordignon, durante il suo soggiorno Romano, abbia potuto vedere la pala di Raffaello. Può non essere casuale, quindi, la ripresa del modello iconografico di San Francesco, padre fondatore dell'ordine di frati mendicanti a cui Antonio appartiene. Dunque una possibile fonte figurativa, quella di Raffaello, sembra giustificata anche a seguito della relazionale che intercorre tra i due santi. Se poi si osserva il volto del Conte Tiso, non può sfuggire la somiglianza con quello di San Girolamo sempre nella stessa pala del maestro Cinquecentesco. Si veda una ripresa sia dell'espressione di ammirazione, che della fisionomia dei lineamenti.

Allontanando ora la concentrazione sul singolo particolare, ed estendendo la visuale all'ambientazione dell'intera scena, al di là dei dettagli della cella, si registra nel complesso la stessa monumentalità dell'affresco precedente della *Natività di Gesù*. La base su cui appoggia Sant'Antonio non è, come ci si aspetterebbe, il pavimento della sua umile cameretta lignea, bensì un basamento marmoreo, che riprende, seppur con delle differenze, l'imponenza e la sontuosità di quello della vicenda sopra analizzata.

Una scelta, o una richiesta, iconografica che lega ed identifica i due affreschi: entrambi popolati da personaggi indossanti vesti povere, umili, ma inseriti in un contesto che ricorda la classicità delle ville venete.

PANE E VINO NEL GESÙ DI NOÈ BORDIGNON

Nella tradizione della religione cristiano cattolica ci sono molti segni, allegorie e attributi di non sempre semplice interpretazione, poi riportati e tradotti in forme figurative nelle opere di arte sacra. Molti degli elementi raffigurati hanno dunque un determinato significato.

Ad esempio la croce è il simbolo che, più di ogni altro, rappresenta la cristianità. Questo segno geometrico evoca immediatamente a tutti la drammaticità del calvario e del sacrificio del Dio fatto uomo.

La colomba, invece, fin dalle origini, è il simbolo per eccellenza dello Spirito Santo, che è disceso sulla terra il giorno del battesimo di Gesù Cristo¹³⁹ secondo le Sacre Scritture.

E così via a molte altre immagini è attribuito un preciso significato¹⁴⁰.

Il pane e il vino sono tra le icone più conosciute all'interno della cultura cristiana. Emergono dal vasto repertorio di simboli appartenenti al mondo del cattolicesimo. Infatti anche i più piccoli apprendono subito la loro importanza attraverso la religione insegnata nelle scuole oppure durante il percorso di catechismo.

Secondo gli studiosi il pane è il cibo fondamentale dell'Israelita, tant'è vero che «l'espressione “mangiare il pane” è per lui sinonimo di “prendere un pasto”»¹⁴¹.

La rilevanza del pane nell'alimentazione generale fa comprendere perché la Bibbia usi tale alimento così spesso sotto forma di immagine. Ad esempio quando Gesù designa se stesso come il pane del cielo (Gio. 6:35) o quando Egli ci insegna a domandare a Dio il nostro pane quotidiano (Mt 5:11); e infine ancora quando, con l'istituzione dell'Eucarestia, il pane diviene Gesù stesso e «l'espressione “rompere il pane” significa d'allora in poi nella Bibbia “partecipare alla Comunione”»¹⁴² (Atti 2:42).

Il vino invece è riconducibile alla vite, la cui cultura era molto diffusa anticamente nella Palestina e quindi ad essa sono state attribuite nel corso della storia sacra una serie di valenze, sia positive, che negative.

¹³⁹ Cfr. GALBIATI 1986, riferimento a p. 172.

¹⁴⁰ Cfr. FURIA 2005, riferimento a p. 11.

¹⁴¹ GALBIATI 1986, citazione a p. 557.

¹⁴² *Ivi*, citazione a p. 558.

Il pane e il vino sono, fra tutti, gli alimenti prediletti da Dio, scelti per operare il miracolo della Transustanziazione. È sotto le sembianze di questi alimenti che Egli, come ricorda Matteo, ha voluto rimanere con noi «tutti i giorni, sino alla fine del mondo»¹⁴³ (Matteo 28:20).

Essi sono i due simboli eucaristici per eccellenza, incarnanti il Corpo e il Sangue del Cristo.

Ora vengono analizzati alcuni degli episodi tratti dalla vita di Gesù in cui il pane e il vino sono presenti.

5.1 *Ultima cena* (fig. 1)

Noè Bordignon riceve molte commissioni, oltre che nel trevigiano e nel vicentino, come visto in precedenza, anche a Venezia (soprattutto in relazione allo stretto legame istaurato con i Padri Armeni¹⁴⁴) e nella provincia.

Tra queste si ricorda il lavoro svolto per la chiesa arcipretale di Santa Maria Annunziata, presso Moniego di Noale (VE). Vi ci lavora allo scadere della sua morte, l'anno immediatamente precedente il 1920.

Entrando nell'edificio e procedendo dritti in direzione del presbiterio si possono ammirare, perfettamente disposte ai lati dell'altare maggiore, due tele dell'artista castellano, poste a sostituzione degli affreschi seicenteschi gravemente compromessi¹⁴⁵.

Sulla destra *l'Ultima Cena*, sulla sinistra la *Natività*, quest'ultima già menzionata e contrapposta con lo stesso motivo iconografico analizzato nella sezione precedente per la chiesa di Ognissanti a Bassano del Grappa.

A contornare l'abside sono i busti degli evangelisti, sempre attribuiti a Noè Bordignon. Le figure dei Quattro risultano facilmente riconoscibili, perché accostati ai loro attributi tradizionali: San Giovanni Evangelista all'aquila, San Matteo all'angelo, San Marco al leone e infine San Luca al toro.

L'olio su tela, posto alla destra dell'altare, è l'oggetto dell'analisi seguente. Il genere iconografico è perfettamente riconoscibile: *l'Ultima Cena* (fig. 1), collocabile all'interno del genere artistico della storia sacra.

¹⁴³ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1077.

¹⁴⁴ Cfr. *Noè Bordignon* 2021, riferimento alle pp. 70-76.

¹⁴⁵ Cfr. [http://www2.comune.noale.ve.it/tel/Frazioni/Chiesa%20di%20Santa%20Maria%20Annunziata%20\(Moniego%20di%20Noale%20VE\)/Storia%20e%20descrizione/Storia%20e%20descrizione.htm](http://www2.comune.noale.ve.it/tel/Frazioni/Chiesa%20di%20Santa%20Maria%20Annunziata%20(Moniego%20di%20Noale%20VE)/Storia%20e%20descrizione/Storia%20e%20descrizione.htm)

Si inizia, secondo il metodo attuato fino ad ora, dalla descrizione iconografica di ciò che si vede nel dipinto.

La tavola occupa quasi completamente l'estensione della stanza, nonché della composizione stessa. Sopra ad essa ci sono dei piatti vuoti, del pane, dei calici e due caraffe, una con del vino e la seconda probabilmente con dell'acqua.

Dall'altra parte del bancone si riconosce Gesù con la mano sinistra al cuore e quella destra aperta, con il braccio teso verso il basso, come a voler mostrare qualcosa. Indossa le vesti tradizionali: una tunica rossa e un mantello blu, già viste nelle opere precedenti, sia nella figura del Cristo, che della Vergine.

Ai lati Egli è accerchiato da altri uomini: se ne contano dodici, dunque sono gli apostoli. Tra di loro si identificano, alla destra del Figlio, Giovanni, il più giovane, e alla sinistra Pietro¹⁴⁶, il quale è raffigurato come al solito con una folta barba bianca. All'interno dell'iconografia cristiana, l'attributo spesso riconducibile a Pietro sono le chiavi, simbolo della suprema autorità della chiesa, consegnate dal Redentore all'apostolo Pietro. Quindi spesso quest'ultimo viene rappresentato con due chiavi in mano, una d'oro (autorità sacerdotale) e l'altra d'argento (la scienza)¹⁴⁷. In quest'opera il simbolo, però, non compare.

Proseguendo, sempre alla sinistra del Redentore, è riconoscibile Giuda, con i capelli fulvi, colore che nella storia della nostra società crea una certa inquietezza e viene associato, insieme alla barba biforcuta, all'iconografia del diavolo.

All'estremità opposta della composizione si differenziano dagli apostoli due personaggi, perché stanno portando dei vassoi carichi di pietanze: non possono che essere i domestici.

In primo piano si scorge un vaso di fiori, mentre a terra si nota quella che sembra essere un'anfora appena caduta.

L'episodio è ambientato in un portico sorretto da colonne classiche lisce, con capitelli riccamente decorati. Sulla destra la porta d'accesso all'abitazione da cui escono ed entrano i camerieri con le portate.

Immediatamente al di là dei personaggi domina un paesaggio sconfinato fatto di prati lussureggianti e monti imponenti che si ergono sullo sfondo. Un cielo parzialmente coperto illumina la scena.

Ci si sofferma ora su alcuni oggetti trovati nell'opera e la loro possibile interpretazione, il significato profondo all'interno del linguaggio sacro.

¹⁴⁶ Cfr. FURIA 2005, riferimento a p. 36.

Sopra al primo vassoio sembra esserci un agnello, sul secondo, invece, quelli che sembrano dei limoni, delle mele cotogne e una melagrana.

Si tenta ora l'analisi dei suddetti alimenti.

In ordine l'agnello tradizionalmente simboleggia la vittima sacrificale, che nel caso dell'Ultima Cena è proprio Gesù Cristo, sacrificatosi per l'umanità intera. Si ricordano le parole del Battista in riferimento a Gesù Cristo: «Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo» (Gio. 1:29).

Il limone, invece, è associato dalla tradizione cristiana all'immagine della Vergine Maria, in quanto il frutto è ricco di numerose proprietà curative e viene considerato un rimedio risolutivo contro i veleni. In base a quest'ultima caratteristica è stato attribuito alla pianta anche un significato di salvezza¹⁴⁸. Forse per questa ragione i limoni vengono inseriti in un contesto come quello dell'Ultima cena, l'evento immediatamente precedente la cattura di Gesù nell'orto di Getsemani. (Anche Domenico Ghirlandaio, nello stesso motivo iconografico¹⁴⁹, inserisce piante di limone sul paesaggio dello sfondo).

Si veda poi la pera e la sua ricorrenza soprattutto nelle opere d'arte con la Vergine Maria che tiene tra le braccia il piccolo Gesù. Al frutto viene assegnato generalmente il significato positivo dell'amore. In alcuni casi gli studiosi interpretano la pera come simbolo di resurrezione e di redenzione.¹⁵⁰

Infine, la melagrana è l'immagine che fin dalle origini viene legata comunemente al mito di Proserpina, rapita da parte di Plutone, dio dell'Ade. Nel corso del medioevo, proprio in virtù di questo mito, il frutto viene accostato alla figura di Gesù, divenendo così simbolo di resurrezione¹⁵¹. Facilmente avvicicabile, quindi, ai simboli eucaristici del pane e del vino. Cesare Ripa associa il frutto alla personificazione della Concordia. Un elemento, quindi, perfettamente inserito nell'atmosfera dell'ultima cena: in questo contesto in cui si prepara l'estremo sacrificio di Gesù, in seguito al quale la resurrezione del Figlio realizza il ricongiungimento con il Padre, al frutto del melograno non può non essere assegnato un ruolo marginale, né essere negato il significato intrinseco.

Proseguendo con gli altri oggetti all'interno della scena rappresentata da Bordignon, in primo piano si vede un'anfora rovesciata sul pavimento. Forse erroneamente uno dei protagonisti agitandosi l'ha fatta cadere involontariamente. Nessuno, tuttavia, sembra notarla. Tutti

¹⁴⁸ Cfr. BATTISTINI 2012, riferimento a p. 361.

¹⁴⁹ DOMENICO GHIRLANDAIO, *Ultima cena*, 1480, Firenze, museo di San Marco.

¹⁵⁰ Cfr. BATTISTINI 2012, riferimento a p. 381.

¹⁵¹ Cfr. *Ivi*, riferimento a p. 369.

appaiono troppo concentrati su altro, probabilmente sulla notizia appena ricevuta, che, dall'espressione dei volti, scuote pesantemente i loro animi. Il contenitore è vuoto ora, come vuoti e soffocati dalla paura sono le menti e i cuori dei conviviali in quel momento.

Il tutto viene contrastato dal vaso di fiori, sempre collocato davanti e in posizione privilegiata per chi osserva dall'esterno. La natura allude alla vita e quindi smorza la tensione creatasi nella stanza, conferendo quel filo sottile di speranza a cui potersi appellare.

Dietro alla colonna del portico si riconosce una pianta di edera, che crescendo si arrampica sul muro dell'abitazione. In quanto sempreverde, nell'iconologia cristiana e medievale assurge per lo più ad emblema dell'immortalità dell'anima, dunque vi è un richiamo evidente al prodigio della resurrezione. Oltre a ciò l'edera può venire anche interpretata come un'allusione alla Passione di Cristo: le sue radici piuttosto robuste e particolarmente complicate da sradicare rimandano simbolicamente ai tormenti del calvario¹⁵².

Rimane ora l'analisi di ciò che è posto ad allestimento del banchetto: il pane e il vino, simboli eucaristici per eccellenza.

Il pane è simbolo di Gesù. Infatti Egli stesso più volte si identifica in questo alimento. Si vedano alcune delle parole da lui professate:

Gesù, pane di vita. [...]: «Io sono il pane di vita. Chi viene in me non avrà più fame e chi crede in me non avrà più sete [...]. Questo è il pane disceso dal cielo, perché lo si mangi e non si muoia. Io sono il pane vivente disceso dal cielo. Se qualcuno mangia di questo pane, vivrà in eterno. E il pane che io darò è la mia carne per la vita nel mondo.

[...] Questo è il pane disceso dal cielo; non come quello che mangiarono i padri e sono morti. Chi si ciba di questo pane, vivrà per sempre».

Giovanni 6:26-58¹⁵³

E ancora, proprio durante l'Ultima cena, prende il pane, rende grazie, lo spezza e lo dà ai suoi discepoli dicendo: «questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me» (Luca 22:19)¹⁵⁴.

Il vino diventa, invece, simbolo del sangue nell'Ultima Cena. Allo stesso modo del pane, infatti, alla fine Cristo prende il calice e dice: «questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue che è

¹⁵² Cfr. *Ivi*, riferimento a p. 302.

¹⁵³ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1139.

¹⁵⁴ *Ivi*, citazione a p. 1127.

sparso per voi»¹⁵⁵. In realtà non è dato sapere quello che venne bevuto, poiché nei Vangeli si parla solo di "frutto della vite", ma si presume fosse di tipo rosso, per la somiglianza al sangue, «versato per noi e per tutti, in remissione dei peccati»¹⁵⁶.

Con il pane e il vino si può parlare del fenomeno della Transustanziazione, ovvero il dogma per cui nell'Eucaristia cristiana cattolica i due simboli divengono, alla consacrazione, vero corpo e sangue di Gesù, anche se permangono le caratteristiche fenomeniche del pane e del vino (forma, colore, sapore ecc.).

Dopo aver passato in rassegna i diversi elementi presenti all'interno dell'opera di Bordignon, con i loro relativi significati, si può approdare ora all'analisi delle fonti impiegate dall'artista, prima letterarie e successivamente figurative.

Il momento che solitamente viene scelto dagli artisti per raffigurare l'Ultima Cena è quello in cui il Cristo istituisce il sacramento dell'Eucarestia.

Istituzione dell'Eucarestia. Poi, preso un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: «questo è il mio corpo che è dato per voi. Fate questo in memoria di me». Allo stesso modo alla fine della cena prese il calice dicendo: «questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue che è sparsa per voi»

Luca 22:19-20¹⁵⁷

Tuttavia, se si osserva la tela di Bordignon, non si trova un preciso riscontro con la fonte sopra menzionata. Infatti Gesù non tiene in mano né il pane né il vino per poterli consacrare. C'è qualcosa che stona, qualcosa che disturba gli animi degli astanti.

Si prova ora a proporre, invece, il passo in cui Gesù ha appena annunciato il tradimento di Giuda:

Predizione del tradimento. In verità, in verità vi dico, uno di voi mi tradirà». I discepoli allora si guardarono l'un l'altro, non sapendo a chi alludesse. Ma uno dai suoi discepoli, quello da Gesù prediletto, stava appoggiato presso il petto di lui, a questo dunque fe' cenno Simon Pietro, e gli disse: «Domanda chi è quello di cui parla».

Giovanni 13:21-24¹⁵⁸

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ivi*, citazione a p. 1073.

¹⁵⁷ *Ivi*, citazione a p. 1127.

¹⁵⁸ *Ivi*, citazione a p. 1148.

Ora risulta tutto più chiaro. Il moto degli animi dei commensali rappresentati testimonia perfettamente il turbamento che li affligge per la novella appena ricevuta: chi si allontana con il busto all'indietro in segno di rifiuto, chi addita verso l'altro, chi è pensieroso, chi ancora guarda incredulo Gesù, in preda allo sgomento.

Giovanni sta scrutando intensamente il suo maestro, come in attesa della risposta ad una domanda. In effetti, anche il linguaggio corporeo di Gesù si muove in questa direzione: gli occhi indirizzati al giovane allievo e la mano aperta in segno dimostrativo danno l'idea di un dialogo in atto tra di loro.

Bordignon, con la sua diversa scelta iconografica, si discosta dalla tradizione del passato. Basti pensare ad esempio all'*Ultima cena* di Andrea del Castagno (1421-1457)¹⁵⁹ e quella di Cosimo Rosselli (1439-1507)¹⁶⁰. In ambedue le opere quattrocentesche Gesù è colto mentre sta istituendo il sacramento dell'Eucarestia dinnanzi ai suoi discepoli, i quali hanno tutti l'aureola dorata sopra i loro capi. Tra gli apostoli, però, Giuda viene isolato e collocato di fronte a Gesù dall'altra parte del tavolo. Nel caso di Rossellini compare pure un diavoletto ad alludere al peccato che il traditore commetterà da lì a poco.

Bordignon, oltre che a mutare il momento dell'evento sacro scelto per l'iconografia dell'Ultima Cena, cambia anche lo schema compositivo, spostando Giuda dalla stessa parte del tavolo di Gesù Cristo. Così facendo l'autore guarda ad un modello ben preciso, forse il più celebre all'interno del repertorio iconografico del motivo sacro: *Il Cenacolo* di Leonardo da Vinci (fig. 2), realizzato tra il 1495 e il 1497, ora conservato a Milano presso il Refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie. In effetti se si confrontano le due opere, emergono diverse somiglianze nei tratti fisiognomici degli Apostoli, i quali, anche se in Bordignon sono colti in altre zone della stanza e in posizioni differenti, sono ugualmente riconducibili a quelli Leonardeschi. Inoltre per la figura di Gesù, l'artista ottocentesco ricalca, seppur specularmente, la posa del Gesù del Cenacolo di Leonardo: si veda infatti lo stesso braccio proteso verso il basso con il palmo aperto rivolto in alto e la stessa espressione assorta per quello che avverrà da lì a poco.

Non è un caso che Noè Bordignon scelga di seguire il modello iconografico di Leonardo da Vinci, che per primo sconvolge ogni consuetudine¹⁶¹. La decisione dell'artista rinascimentale più si addice all'animo caritatevole ed altruista di Noè Bordignon. Infatti, così facendo, egli

¹⁵⁹ ANDREA DEL CASTAGNO, *Ultima cena*, 1448, Firenze, Refettorio di Sant'Apollonia.

¹⁶⁰ COSIMO ROSSELLI, *Ultima cena*, 1481, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

¹⁶¹ Cfr. CRICCO 2012, riferimento a p. 704.

non raffigura nella sua *Ultima Cena* un evento riguardante la fede, bensì un atto umano: il tradimento di un amico. Le parole di Gesù si propagano da una parte all'altra della tavola, provocando angoscia, disapprovazione e stupore incredulo nei discepoli.

L'artista castellano, tuttavia, sembra compiere un ulteriore passo in avanti nel conferire umanità all'episodio della storia sacra.

A differenza di Leonardo sfonda completamente la parete della stanza in cui i personaggi stanno cenando e inserisce la sua cena sotto il porticato. Alle spalle dei commensali si estende un paesaggio sconfinato; se lo si osserva da vicino si nota che la natura che costituisce lo sfondo dell'opera di Bordignon non è casuale, ma rispecchia appieno la tipica vegetazione veneta, riscontrabile anche in altri artisti della stessa regione. In particolare, la vicinanza tra Bordignon e Giorgione sicuramente conduce il primo allo studio di Giovanni Bellini, maestro del secondo. Si osserva la ripresa della stessa luce calda diffusa che pervade gli elementi naturali del paesaggio e li unifica, oltre che la profondità data dal colore e i monti che fungono da scenario, caratteristici del paesaggio del territorio.

Cosa, dunque, più che la scelta di ambientare un'opera biblica proprio nella terra delle sue genti può conferire umanità e vicinanza all'evento religioso del passato? Bordignon, ancora una volta, riesce a calare la tradizione religiosa iconografica nella realtà a lui contemporanea, utilizzando un linguaggio noto alla sua gente, alla quale non resta che immedesimarsi nell'evento sacro.

E per concludere, è ormai d'obbligo menzionare l'esempio del maestro Grigoletti. Interessante è il confronto che intercorre tra il paesaggio del *Temporale con inondazione*¹⁶² dallo stesso realizzato e la flora costruita da Bordignon: le medesime velature verdastre che sfumano verso il fondale dei dipinti ricorrono in entrambi i soggetti, dove le montagne in lontananza risultano sempre meno percepibili.

Un Bordignon, dunque, che guarda con costanza agli sfarzi del passato rinascimentale, ma che contemporaneamente apre un dialogo con gli stimoli più recenti appresi soprattutto durante il suo periodo formativo accademico.

¹⁶² MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Temporale con inondazione*, 1870, Pordenone (PN), museo civico.

5.2 *Le nozze di Cana* (fig. 4)

La chiesa arcipretale di Santa Maria Immacolata a Santorso (VI), dove Noè Bordignon viene chiamato a lavorare, sorge dalle macerie dell'edificio di culto precedente, il quale, non più in grado di contenere la popolazione in aumento, viene demolito.

La nuova struttura è portata a termine nel quinquennio tra il 1834 e il 1839, come testimonia l'iscrizione posta sulla facciata della chiesa: *TEMPLUM -ANNO MDCCCXXXIV INCHOATUM – PIUS LABOR ABSOLVIT – QUINQUENNIO.*

La millenaria storia di devozione mariana la si trova perfettamente espressa attraverso il ricchissimo patrimonio artistico realizzato, all'interno della chiesa, dall'artista castellano nel 1909. Egli, per l'occasione, concepisce un intero ciclo dedicato alla vita terrena della Madonna, suddividendolo in dodici riquadri a pittura monocroma, collocati lungo la fascia superiore della navata. In ordine ci sono la *Natività di Maria*, la *Presentazione di Maria al Tempio*, il *Matrimonio di Maria*, *Maria riceve l'annunciazione dell'Angelo*, *Maria visita Sant'Elisabetta*, la *Natività di Gesù*, la *Fuga in Egitto*, *Gesù fanciullo nella bottega di San Giuseppe con la Madonna*, *Gesù nel Tempio dei dottori*, il *Compianto su Gesù Cristo morto*, *Maria sorretta da San Giovanni e Maddalena*, il *Transito della Madonna*.

Sulla cupola del presbiterio domina l'*Assunta* di Bordignon, realizzata, invece, a colori, chiudendo idealmente il ciclo della Vergine, agganciandosi perfettamente all'ultima scena dipinta a monocromo. L'artista in modo magistrale sfonda la parete della cupola e squaderna, sopra alle teste del fedele, un cielo fatto di nuvole e angeli in movimento che partecipano con devozione all'arrivo della Madonna, accolta a sua volta dal Padre Eterno al centro dell'oculo. Dal Signore si dipana un bagliore che inonda lo spazio circolare, pur senza disturbare l'occhio umano di chi osserva dall'esterno, poiché è una luce divina, che si limita a conferire una maggior sacralità all'evento raffigurato.

Il ciclo mariano di Bordignon si completa infine con due grandi tele a colori inserite nel presbiterio della chiesa: *Le nozze di Cana* e *La Moltiplicazione dei pani*.

In esse si concentreranno le analisi iconografiche, dal momento che in ambedue sono presenti i simboli eucaristici del pane e del vino, oggetti di indagine della presente sezione di studio.

Si comincia ora dalla prima opera, *Le nozze di Cana*, dove protagonista è il vino eucaristico.

La vicenda è tratta sempre dalla vita di Gesù, quindi il genere iconografico appartiene al tema della storia sacra.

Narrato è il primo miracolo di Gesù, corrispondente al momento in cui Egli trasforma l'acqua in vino, durante un matrimonio a Cana di Galilea. L'episodio passa alla storia come la Tramutazione dell'acqua in vino e viene descritto dalle parole dell'evangelista Giovanni come segue:

Inizio dei segni a Cana. Tre giorni dopo, ci fu uno spozalizio a Cana di Galilea e c'era la madre di Gesù. Fu invitato alle nozze anche Gesù con i suoi discepoli. Nel frattempo, venuto a mancare il vino, la madre di Gesù gli disse: «Non hanno più vino». E Gesù rispose: «Che ho da fare con te, o donna? Non è ancora giunta la mia ora». La madre dice ai servi: «Fate quello che vi dirà». Vi erano là sei giare di pietra per la purificazione dei Giudei, contenenti ciascuna due o tre barili. E Gesù disse loro: «Riempite d'acqua le giare»; e le riempirono fino all'orlo. Disse loro di nuovo: «Ora attingete e portatene al maestro di tavola». Ed essi gliene portarono. E come ebbe assaggiato l'acqua diventata vino, il maestro di tavola, che non sapeva di dove venisse (ma lo sapevano i servi che avevano attinto l'acqua), chiamò lo sposo e gli disse: «Tutti servono da principio il vino buono e, quando sono un po' brilli, quello meno buono; tu invece hai conservato fino ad ora il vino buono». Così Gesù diede inizio ai suoi miracoli in Cana di Galilea, manifestò la sua gloria e i suoi discepoli credettero in lui.

Giovanni 2 1:11¹⁶³

Nell'opera di Noè Bordignon si riscontra una stretta coerenza con il testo biblico, tanto da riuscire a seguire visivamente nell'immagine ciò che viene narrato.

Al centro il tavolo apparecchiato per l'occasione e ricoperto da una preziosa tovaglia bianca, ricamata in oro lungo l'interna orlatura finale. Sopra del pane avanzato e dei bicchieri vuoti, per dimostrare che il vino è finito, ma c'è bisogno di dissetarsi, visto che il pranzo non è ancora concluso.

Al di là della tavolata si riconosce la sposa, tutta vestita di bianco, con un velo dello stesso colore sul capo. Ai suoi lati, riprendendo quasi lo schema iconografico dell'Ultima Cena di Gesù, sono disposti gli invitati al banchetto nuziale. Tutti sembrano troppo assorti nel clima conviviale e festoso, tra una chiacchera e l'altra, per rendersi conto del prodigioso evento che sta avvenendo proprio dinnanzi a loro.

Dalla parte opposta del tavolo, in primo piano, sono collocati alcuni degli apostoli, la Vergine Maria e, ovviamente, Cristo. Essi si distinguono facilmente grazie all'aureola, che simboleggia la luce della gloria, la divinità o santità della persona il cui capo ne è circondato. Il nimbo di Gesù e della Madre è fisso, circolare e saturo di luce dorata, per alludere alla loro perfezione

¹⁶³ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1134.

spirituale. Quello dei discepoli è invece mobile, posto prospettivamente a formare un'ellisse sottile illuminata della stessa cromia delle precedenti¹⁶⁴.

I loro sguardi sono catturati e carichi di devozione per il miracolo che il Maestro sta compiendo in quel preciso momento. Maria, seduta sulla panca, con le mani giunte in preghiera sopra alle gambe, tiene gli occhi reclinati verso il basso, carichi di amore divino, che colma di beatitudine il suo animo.

Riveste un ruolo fondamentale nella scena sacra. È lei che intercede presso il Figlio, facendogli notare come i commensali abbiano finito il vino, e, in questo modo, si fa portatrice di una muta supplica da parte degli uomini nei confronti di Gesù. Istruisce i presenti con le parole «Fate quello che vi dirà»¹⁶⁵, come ricorda il Vangelo secondo Giovanni.

Nella tela di Bordignon il tavolo sembra essere l'elemento di separazione tra la dimensione terrena e quella spirituale, tra coloro che sono attratti dal mondo e dalle sue ricchezze, e chi, invece, ne prende le distanze e si rivolge con amore a Dio Padre.

In effetti, i commensali, posti all'altro capo del bancone, sono troppo ciechi per poter ammirare il prodigio; il loro cuore è occupato dal bagliore degli attaccamenti terreni del qui ed ora. I discepoli, al contrario, evoluti spiritualmente, sono in grado perfettamente di cogliere l'avvenimento e provarne ammirazione. Gesù in piedi davanti a loro, con le braccia spalancate e il volto indirizzato verso l'alto, comunica con il Padre Creatore. Il Figlio di Dio qui compie per la prima volta un miracolo per confermare ai discepoli la propria natura divina e ciò a cui è destinato, prima di arrivare all'Ultima cena, alla Passione e quindi alla sua morte, sacrificio per l'umanità intera.

Egli indossa la tradizionale veste blu e rossa, come anche la Madre vestita di blu con il velo sul capo di colore bianco. D'altronde rosso, blu e bianco sono le tre tonalità che non possono mancare nelle opere a motivo sacro di Noè Bordignon.

In primissimo piano si vedono le anfore che contengono, secondo la narrazione evangelica, l'acqua tramutata in vino. Si ricorda che i contenitori sono delle giare, ovvero dei recipienti con l'acqua destinata alla purificazione rituale. Quindi non solo è un'acqua non comune a subire la tramutazione, ma il prodotto finale non è un vino normale, ma un prodotto eccellente, il migliore.

La fonte biblica non specifica l'ambientazione del banchetto nuziale, se non a dire che si trova nella Cana della Galilea Antica.

¹⁶⁴ Cfr. FURIA 2005, riferimento alle pp. 38-42.

¹⁶⁵ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1134.

Se si passano rapidamente in rassegna le opere della tradizione iconografica aventi il medesimo soggetto, si osserva una costante nell'inserire la scena sacra all'interno di un'abitazione.

Si vedano le *Nozze di Cana* di Giotto (1303-1305), di Duccio di Buoninsegna (1308-1311), di Hieronymus Bosch (1516), di Luca Giordano (1663). Tutti loro scelgono di calare il convivio dentro ad una stanza, illuminata dunque artificialmente. Il culmine del contatto con l'ambiente esterno proviene, nel caso degli ultimi due artisti menzionati, dall'inserimento di una finestra sulla parete sullo sfondo, da cui penetra qualche sprazzo di luce solare.

Bordignon si distacca da tutto ciò e modifica la tradizione, inondando la cerimonia di una luminosità naturale, collocandola nell'aperto del paesaggio lussureggiante della Galilea, pieno di palme rigogliose. La Bibbia infatti afferma che alcune aree della Terra Promessa erano ricche di vegetazione e che c'era una grande quantità di alberi. Parlando dell'antico Israele gli studiosi spiegano che, nonostante oggi molte zone siano spoglie, all'epoca non era così, anzi gran parte della regione collinare era coperta da foreste¹⁶⁶.

Prima del nostro artista, anche Paolo Veronese ambienta all'esterno l'episodio biblico della tramutazione dell'acqua in vino¹⁶⁷. Lo inserisce in un cortile chiuso a destra e sinistra da due vasti colonnati e sul retro da una zona rialzata cinta da una balaustra. Se si osserva il cielo si riscontra una somiglianza impressionante con quello di Noè Bordignon.

Dato il triste destino dell'opera veronesiana, preda delle razzie Napoleoniche, arrivata in Francia senza far più ritorno nella sua terra madre, non è da escludere che Bordignon possa aver visto qualche bozzetto preparatorio dell'opera menzionata, visto che, in un primo momento, viene collocata sulla parete di fondo del refettorio benedettino del monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Proseguendo con l'analisi, si nota che, oltre alla vegetazione, anche gli edifici di Bordignon calano l'immagine nel contesto dell'epoca biblica. Le abitazioni da cui si sporge la folla in festa sono a copertura piana, non con i tetti spioventi. Sullo sfondo inoltre si intravede il profilo di una sinagoga.

Ci sono altri piccoli dettagli che mostrano come le *Nozze di Cana* di Bordignon siano un tentativo da parte dell'autore di allontanarsi dallo schema iconografico consolidato dalla tradizione.

Partendo dalla figura di Gesù, si evidenzia che Egli nelle opere degli artisti sopra menzionati è sempre rappresentato dietro alla tavola imbandita, dopo o prima aver compiuto il prodigio.

¹⁶⁶ Cfr. GALBIATI 1986, riferimento alle pp. 327-328.

¹⁶⁷ PAOLO VERONESE, *Nozze di Cana*, 1563, Parigi, Museo del Louvre.

In Duccio di Buoninsegna, come anche in Giotto, Bosch, Veronese e Giordano, si vedono infatti i servi in primissimo piano che stanno servendo, o versando nei vasi di pietra, l'acqua già trasformata in vino.

Bordignon muta la disposizione e colloca il Figlio di Dio davanti alla tavola, in piedi, mentre è sul punto di compiere il miracolo. Infatti in questo caso non sono presenti i servi che versano l'acqua trasmutata in vino.

Delineando il nuovo schema iconografico, con gli apostoli e Gesù al di qua del tavolo, quindi più vicini a chi osserva, Bordignon sembra voler mostrare l'evento miracoloso non tanto ai partecipanti del banchetto, bensì al fedele che fa il suo ingresso in chiesa.

Anche qui, dunque, l'artista trova il modo di creare un ponte tra i personaggi dell'evento sacro e le sue genti.

5.3 Moltiplicazioni dei pani (fig. 5)

Tra le opere dipinte da Noè Bordignon per la chiesa arcipretale di Santorso, viene scelto un secondo caso di studio: la *Moltiplicazione dei pani*. L'oggetto eucaristico non è più il vino, ma diventa il pane, moltiplicato e distribuito alla folla da Gesù stesso.

L'artista decide, come nell'opera precedente, di mostrare con la sua pittura un miracolo del Figlio di Dio, in questo caso narrato da tutti e quattro gli evangelisti.

Moltiplicazione dei pani. Poi Gesù se ne andò nell'altra parte di mare di Galilea, cioè di Tiberiade. Lo seguiva molta gente perché vedeva i segni che faceva sui malati. Allora Gesù salì sul monte e lì si sedette con i suoi discepoli. Era prossima la Pasqua la festa dei Giudei. Gesù, alzati gli occhi e vista molta gente venire a sé, disse a Filippo: «Duecento denari di pane non bastano per darne un pezzetto a ciascuno». Gli dice uno dei suoi discepoli Andrea fratello di Simone Pietro: «C'è qui un ragazzino che ha cinque pani d'orzo e due pesci. Ma che cos'è questo per così tanta gente?». Disse Gesù: «fateli sedere». L'erba in quel luogo era abbondante. Si sedettero dunque gli uomini, all'incirca cinquemila. Gesù prese allora i pani e rese grazie, li distribuì a coloro che erano seduti; ugualmente fece dei pesci, quanti ne vollero. Quando poi furono sazi, dice ai suoi discepoli: «raccogliete i pezzi avanzati perché niente vada perduto». Fecero dunque la raccolta e riempirono dodici ceste di pezzi dei cinque pani d'orzo che erano rimasti a coloro che avevano mangiato. Visto il segno che aveva fatto quegli uomini dicevano: «Questo è veramente il profeta che deve venire nel mondo».

Giovanni 6:1-14¹⁶⁸

¹⁶⁸ BIBBIA [ed. MECONI 2010], citazione a p. 1138.

L'immagine realizzata da Noè Bordignon rispecchia perfettamente i passi biblici appena riportati. Egli ricrea l'ambientazione descritta dalle parole dell'evangelista Giovanni: sullo sfondo il monte, davanti un'amplissima distesa erbosa, infine, ai lati della composizione, qualche albero sotto cui potersi riparare dai raggi solari. Anche il mare, sulla destra, conferisce l'idea di trovarsi esattamente «nell'altra parte di mare di Galilea, cioè di Tiberiade»¹⁶⁹.

Una scena brulicante di figure, uomini, donne e bambini, nessuno escluso: chi chiacchera per passare il tempo, chi si appella alla fede pregando, chi si accascia in attesa che succeda qualcosa; in lontananza se ne scorgono delle altre che stanno per arrivare, precedute da un asino, che apre loro la strada.

Hanno allestito anche degli accampamenti, delle tende, per trovare un attimo di respiro e di quiete dopo il lungo cammino.

La folla sembra essere all'oscuro e quindi ignorare completamente quell'evento prodigioso che, di lì a poco, si sarebbe compiuto. Non sembra minimamente interessata alla figura di Gesù, anzi, è del tutto assorta nel clima caotico creatosi. Perfino la donna di spalle, seduta in primo piano sulla destra, vicina al Salvatore, appare immersa nei suoi pensieri, senza accorgersi di nulla e senza rivolgere lo sguardo verso Gesù.

Egli in piedi, rappresentato frontalmente, in posizione centrale, con le tradizionali vesti rosse e blu, protrae la sua mano destra verso il cestello datogli dall'apostolo Andrea, fratello di Simon Pietro. All'interno si individuano del pane e del pesce gentilmente donatigli da quel «ragazzetto»¹⁷⁰, citato nella fonte, che Bordignon ovviamente non dimentica di rappresentare. Il giovane è l'unico tra quelle genti, a parte i discepoli, attento e devoto verso l'immagine di Cristo. Lo si vede inginocchiato sulla destra della scena, con in mano il bastone tipico dei pastori, ricurvo all'estremità. Forse proprio lo strumento rimanda simbolicamente le nostre menti al ruolo del Figlio di Dio, disceso sulla terra per guidare il gregge di persone disperse senza un pastore da potere seguire.

Gli apostoli e il loro Maestro hanno l'aureola sul capo, distinguendosi, pertanto, dal resto delle genti radunate sul prato.

Interessante la posizione della mano sinistra di Gesù, portata amorevolmente al cuore. Se la si confronta con il Gesù dipinto nell'episodio dell'*Ultima cena* per la chiesa di Moniego, precedentemente analizzato, ci si accorge della loro sovrapposibilità. È probabile che non si tratti di una semplice coincidenza, poiché il miracolo della moltiplicazione qui avvenuta

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

anticipa quello finale. La tradizione cristiana vede, infatti, nell'episodio della moltiplicazione dei pani e dei pesci una prefigurazione della ricchezza dell'Eucarestia, sacramento fondamentale attraverso cui la Redenzione compiuta sulla croce si estende a tutti i tempi e a tutti i luoghi. Come Gesù prima moltiplica il pane e il pesce per all'incirca cinquemila persone, così in seguito farà, dopo essersi sacrificato, elargendo la Salvezza Eterna al mondo intero.

Non a caso nel Vangelo sono riprese le stesse parole per la narrazione dei due episodi: per esprimere le azioni del Figlio di Dio si utilizzano verbi come prendere, rendere grazie e distribuire o dare.

Nello specifico vengono riportati qui di seguito le frasi a cui poter fare riferimento: nel miracolo della moltiplicazione suddetta si legge «Gesù prese allora i pani e rese grazie, li distribuì a coloro che erano seduti»; nell'Ultima cena invece «Poi, preso un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro».

Bordignon dimostra, come sempre, la sua profonda conoscenza dei testi biblici. Se gli evangelisti sottolineano con le parole la vicinanza tra i due fatti della vita di Cristo, l'artista fa lo stesso, ma attraverso i colori e le opere che realizza.

Tornando all'analisi della tela, si può affermare che il pittore, in questo caso, si attiene allo schema iconografico consolidato dalla tradizione nel tempo. Infatti il miracolo evangelico è stato molto spesso oggetto di rappresentazione nelle opere di diversi artisti durante il corso dei tempi nella storia. Essi, come Bordignon, scelgono di immortalare nella loro pittura il momento in cui Gesù sta per compiere il prodigioso evento della moltiplicazione dei pani e dei pesci nella cesta offertagli dal ragazzo.

Si veda, a titolo esemplificativo, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Tintoretto, realizzata tra il 1578 e il 1581, collocato nel Salone Maggiore della Scuola Grande di San Rocco a Venezia.

Rivolgendo ora l'attenzione alla vegetazione nell'opera di Santorso, non può non essere colta la citazione esatta che Bordignon fa della flora delle opere venete cinquecentesche.

A destra inserisce una palma indiscutibilmente appartenente al luogo in cui l'avvenimento è ambientato secondo le Sacre Scritture, ma a sinistra, quei fusti degli alberi così affusolati e longilinei che si agitano al vento rimandano di nuovo ai lavori di Giorgione, come *La Tempesta*¹⁷¹ (fig. 6) o *Mosè alla prova del fuoco*¹⁷².

¹⁷¹ GIORGIONE, *La Tempesta*, 1503-1504, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

¹⁷² GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco*, 1505, Firenze, Uffizi.

Proseguendo, se si confronta l'opera con quella precedente delle *Nozze di Cana*, sempre presente all'interno della chiesa di Santorso, emerge come Bordignon riproponga la medesima impostazione nella disposizione delle figure, ponendo il Figlio di Dio davanti agli occhi di chi osserva dall'esterno. Egli viene colto proprio nel momento in cui sta per compiere il miracolo della Moltiplicazione dei cinque pani e dei due pesci per sfamare la folla lì presente. Sembra quindi che si rivolga anche qui, come nell'opera su menzionata, al fedele, invitandolo ad avvicinarsi a Dio attraverso la dimostrazione del suo Potere.

Bordignon invita pertanto le genti del suo tempo a trovare un ristoro nella fede in Dio. Come quella folla di "pecore" disperse e radunate attorno al loro Pastore al di là del dipinto, così il popolo dell'artista al di qua si riunisce in preghiera dinnanzi all'Amore infinito di Dio per l'umanità intera.

Un Bordignon, dunque, che con i colori e il pennello assume quasi un ruolo di "guida spirituale" in un mondo a cavallo tra il XIX e il XX secolo che si va rapidamente laicizzando.

L'unicità dell'artista, nel contesto dell'epoca, è proprio il costante perseguire e manifestare nell'intensa produzione ad affresco il suo profondo radicamento al territorio e alla tradizione senza tempo dell'arte sacra. Il forte legame con le origini e l'ardente sentimento cristiano presenti in lui lo spingono a perpetuare attraverso la sua arte, lungo tutta la sua vita, le vicende del racconto evangelico, realizzando, quindi, gli innumerevoli cicli di affreschi che si conservano nelle chiese del territorio. I motivi iconografici sacri sono riletti secondo la chiave interpretativa di quel "pittore di vita contemporanea" che lui stesso è in molte delle sue opere da cavalletto. Un'artista, quindi, capace di conciliare i valori di solidarietà cristiana con l'impegno civile verso la società a cui appartiene. Dunque gli schemi della tradizione vengono con lui svecchiati per far trovare loro una più calzante collocazione alle soglie del XX secolo. Spesso la scena religiosa viene riconfigurata per creare una più suggestiva composizione che deve arrivare diritta al cuore del fedele contemporaneo. La base di partenza per Bordignon rimangono pur sempre le Sacre Scritture e gli esempi del passato appresi durante il percorso formativo. Tuttavia, da tutto ciò, egli estrae solo quello che risulta funzionale alla possibilità di comunicare, attraverso la sua pittura, un possibile messaggio di salvezza e di riscatto per le povere genti del suo tempo.

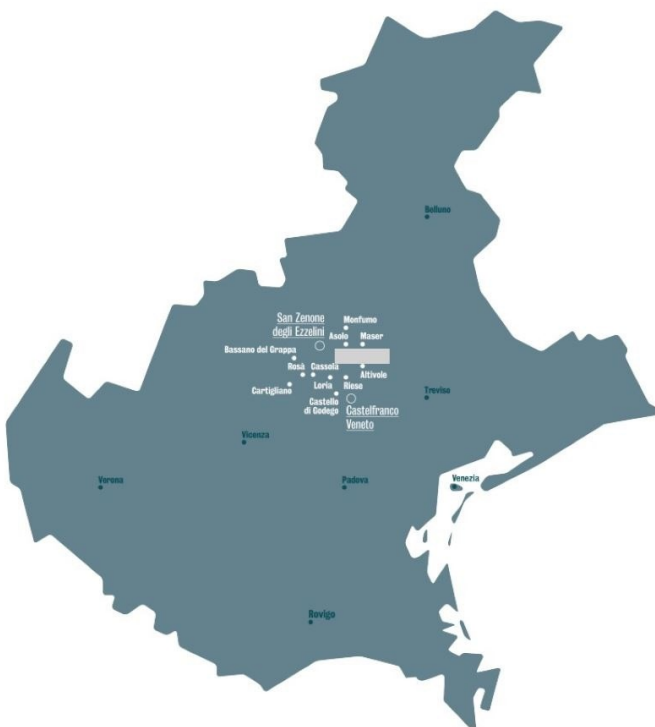
Un artista, figlio delle sue Terre, che si fa testimone dell'Eterno e del quotidiano, della luce e della vita, parlando tanto ai suoi contemporanei quanto ai posteri. Infatti tramite la sua arte consegna quel profondo messaggio di speranza a cui poter fare appello ancora oggi.

Immagini

Capitolo 1: Noè Bordignon e i luoghi in cui ha lavorato



1. Esempi di diplomi e riconoscimenti d'Onore che Noè Bordignon riceve durante la sua vita (Castelfranco Veneto, Collezioni Civiche, Biblioteca Comunale).



2. I tre itinerari nelle terre di Noè Bordignon costruiti idealmente in occasione della mostra *Noè Bordignon 2021*.
3. Mappa dei luoghi in cui ha lavorato Noè Bordignon.

Capitolo 2: I cicli d'affresco giovanili



1. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire.
2. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire (particolare).
3. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire (particolare).



4. MICHELANGELO, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina.
5. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire (particolare).
6. MICHELANGELO, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina (particolare).



7. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire (particolare).
8. MICHELANGELO, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina (particolare).
9. MICHELANGELO, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina (particolare).
10. MICHELANGELO, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina (particolare).
11. NOÈ BORDIGNON, *Giudizio Universale*, 1879, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire (particolare).



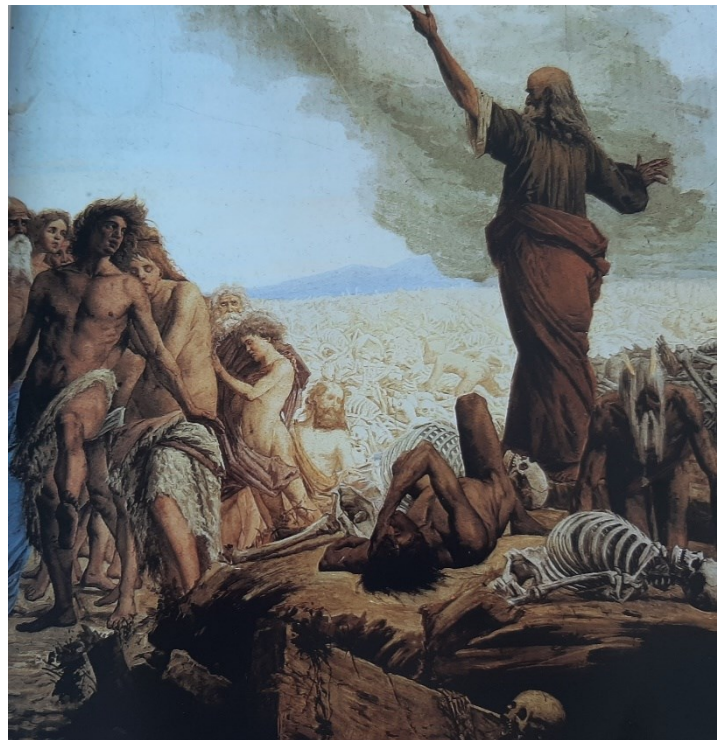
12. GIOVANNI DE MIN, *Giudizio Universale* (part.), 1847-1848, Mirano (VE), chiesa S. Michele Arcangelo.



13. NOÈ BORDIGNON, *L'Assunzione della Vergine*, 1870, San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire.
14. TIZIANO, *Pala dell'Assunta*, 1516-1518, Venezia (VE), basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.
15. MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Assunzione della Vergine*, 1854, Ezstergom, basilica.
16. GIOVANNI DE MIN, *Assunta*, 1846, Candide (BL), Parrocchia di Santa Maria Assunta.

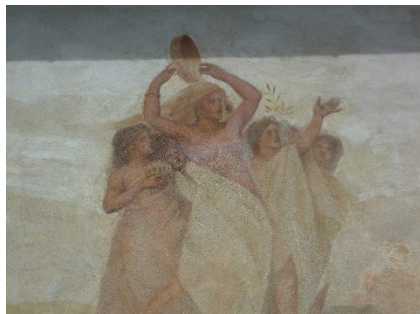


17. NOÈ BORDIGNON, *Fede*, 1874-1880 c., San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire.
18. TEODORO MATTEINI, *Ritratto di Giovinetta*, 1797, Venezia (VE), Museo d'arte moderna Ca' Pesaro.
19. GIORGIONE, *Pala di Castelfranco*, 1504-1505, Castelfranco Veneto (TV), duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale.

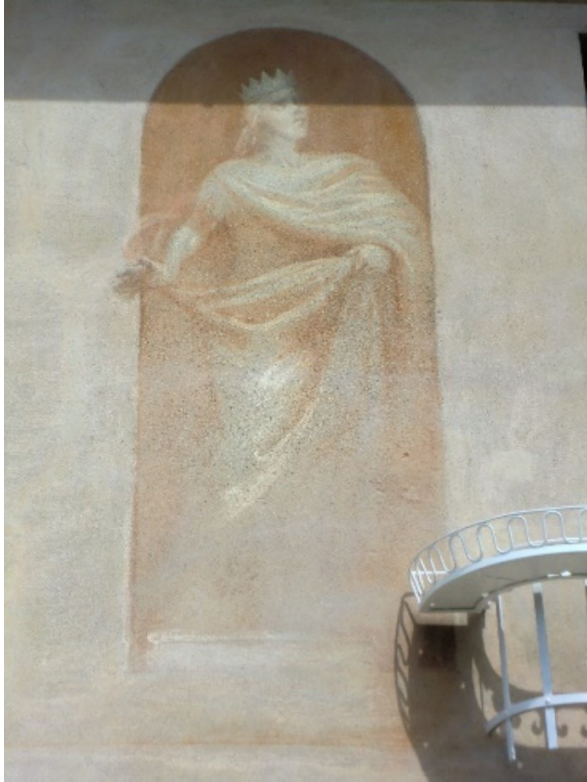


20. NOÈ BORDIGNON, *Speranza*, 1874-1880 c., San Zenone degli Ezzelini (TV), chiesa parrocchiale di San Zenone Vescovo e Martire.
21. ANTONIO CANOVA, *Pietà*, 1821, Possagno (TV), Gipsoteca.
22. NOÈ BORDIGNON, *Resurrezione della carne*, 1874, Pagnano d'Asolo (TV), chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Foto: Dr. Marco Mondì.
23. NOÈ BORDIGNON, *Resurrezione della carne*, 1874, Pagnano d'Asolo (TV), chiesa dei Santi Cosma e Damiano (particolare).

Capitolo 3: La sua città natale: Castelfranco Veneto



1. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio. Foto: Dr. Marco Mondì.
2. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio (particolare). Foto: Dr. Marco Mondì.
3. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio (particolare). Foto: Dr. Marco Mondì.
4. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio (particolare). Foto: Dr. Marco Mondì.



5. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio (particolare). Foto: Dr. Marco Mondì.
6. NOÈ BORDIGNON, *La figlia di Jefe*, 1897 c., Castelfranco Veneto (TV), Borgo Treviso, Casa Bordignon, ora Comacchio (particolare). Foto: Dr. Marco Mondì.
7. ADAMO TADOLINI, statua di *David*, sec. XIX, Roma (RM), piazza Spagna.



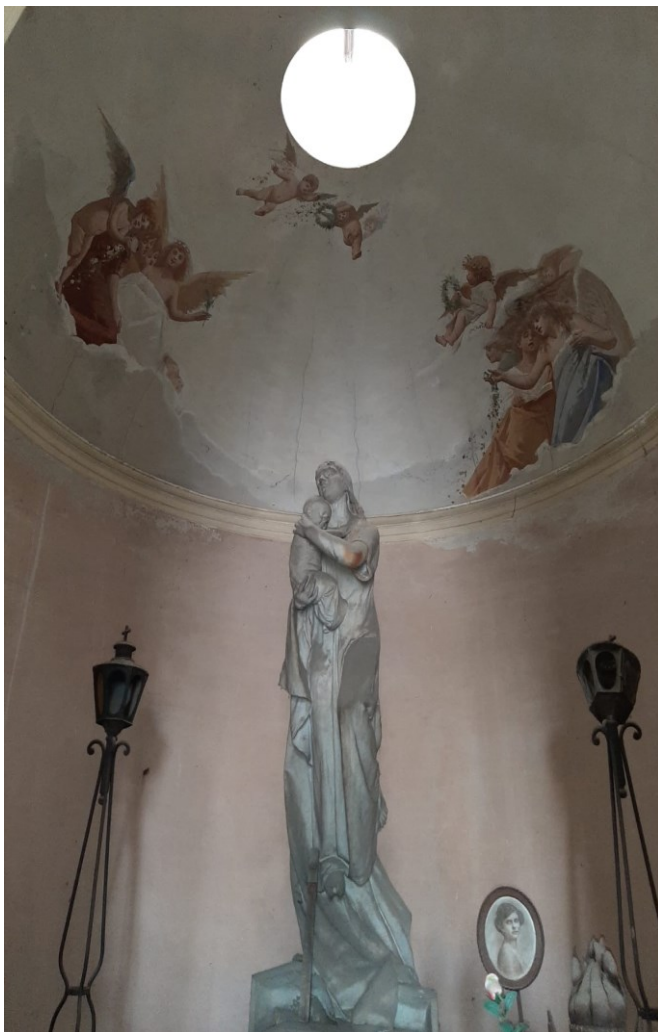
8. NOÈ BORDIGNON, *Madonna con Bambino*, 1880, Castelfranco Veneto (TV), chiesa di Santa Maria Nascente delle Pieve nuova. Foto: Marco Mondì.
9. MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Madonna con bambino*, 1858, Montebelluna.
10. MOSÈ BIANCHI, *Madonna*, sec. XIX, Milano, Galleria d'arte Moderna.
11. TIZIANO, *Amor sacro e amor profano*, (1514), Roma (RM), museo e Galleria Borghese (particolare).



12. NOÈ BORDIGNON, *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, 1880, Castelfranco Veneto (TV), chiesa di Santa Maria Nascente delle Pieve nuova. Foto: Marco Mondì.
13. NOÈ BORDIGNON, *Resurrezione di Lazzaro*, 1880, Castelfranco Veneto (TV), chiesa di Santa Maria Nascente delle Pieve nuova. Foto: Marco Mondì.
14. GIOVANNI DE MIN, *Resurrezione di Lazzaro*, 1827, Auronzo (BL), chiesa di S. Giustina.



15. NOÈ BORDIGNON, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, 1879, Lovadina di Spresiano (TV), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore. Foto: Dr. Marco Mondì.
16. NOÈ BORDIGNON, *Resurrezione di Lazzaro*, 1879, Lovadina di Spresiano (TV), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore. Foto: Dr. Marco Mondì.
17. NOÈ BORDIGNON, *Diluvio Universale*, 1879, Lovadina di Spresiano (TV), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore. Foto: Dr. Marco Mondì.
18. NOÈ BORDIGNON, *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre*, 1879, Lovadina di Spresiano (TV), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Martino Vescovo e Confessore. Foto: Dr. Marco Mondì.
19. MASACCIO, *Cacciata di Adamo ed Eva*, 1425, Firenze (FI), chiesa di Santa Maria del Carmine.
20. MICHELANGELO, *Peccato originale e cacciata dal paradiso terrestre*, 1512, Roma (RM), Cappella Sistina.



21. NOÈ BORDIGNON, *Le Ore*, 1904, Castelfranco Veneto (TV), villa Avogadro degli Azzoni.
 22. NOÈ BORDIGNON, *Angeli che cantano e distribuiscono fiori*, 1886-1890 c., Castelfranco Veneto (TV), Cimitero, Cappella Ruzza, 1886-1890 c. Foto: Dr. Marco Mondì.
 23. MOSÈ BIANCHI, *Flora*, sec. XIX, Roma (RM), collezione antiquaria Alessandra Corvi.
 24. GIAMBATTISTA TIEPOLO, *Bellerofonte su Pegaso*, 1746, Venezia, Palazzo Labia.

Capitolo 4: La figura di Gesù negli affreschi Di Bordignon: due cicli novecenteschi a confronto



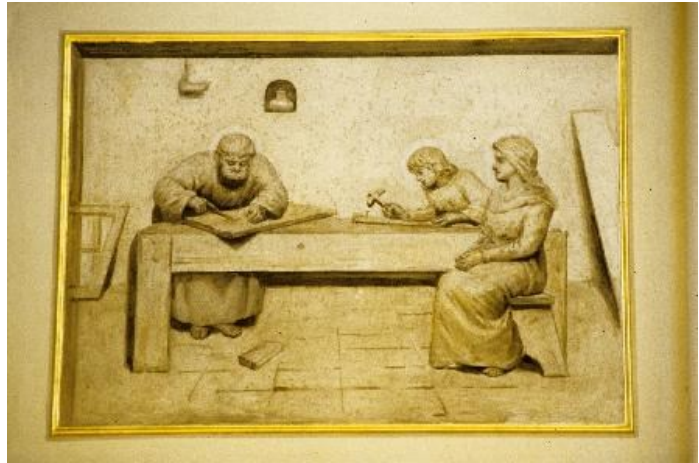
1. NOÈ BORDIGNON, *Gesù nell'orto degli Ulivi*, 1902, Bassano del Grappa (VI), chiesa degli Ognissanti. Foto: Dr. Marco Mondì.
2. GIORGIONE, *Prova di Salomè*, 1503, Firenze (FI), Galleria degli Uffizi.
3. MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Erminia che alla vista dell'esangue Tancredi precipita di sella*, sec. XIX, Trieste (TS), Fondazione CrTrieste.
4. GIOVANNI DE MIN, *Cristo nell'orto*, 1845, Pove, chiesa parrocchiale.
5. GIOVANNI DE MIN, *La Madonna Annunciata*, 1846, Candide (BL), chiesa parrocchiale.



6. NOÈ BORDIGNON, *Gesù bambino che aiuta il padre Giuseppe falegname*, 1902, Bassano del Grappa (VI), chiesa degli Ognissanti. Foto: Dr. Marco Mondì.
7. VITTORIO TESSARI, *In attesa di marito*, 1887, ubicazione sconosciuta.
8. LUIGI SERENA, *La pappa scotta*, 1886-1888, Comune di Montebelluna.



9. ALESSANDRO MILESI, *Il racconto della nonna*, 1897, col. Privata, Milano, courtesy Galleria Bottegantica.
10. NOÈ BORDIGNON, *La Pappa al fogo*, post 1900, Vicenza, Banca Popolare, in l.c.a.



11. NOÈ BORDIGNON, *Interno di taverna*, 1904, Casella d'Asolo (VI), villa Barbini Rinaldi. Foto: Dr. Marco Mondì.
12. NOÈ BORDIGNON, *Gesù fanciullo nella bottega di San Giuseppe con la Madonna*, 1909, Santorso (VI), chiesa arcipretale di Santa Maria Immacolata. Foto: Dr. Marco Mondì.
13. NOÈ BORDIGNON, *San Gerolamo Emiliani distribuisce il pane ai poveri orfanelli*, 1902, Bassano del Grappa (VI), chiesa degli Ognissanti. Foto: Dr. Marco Mondì.

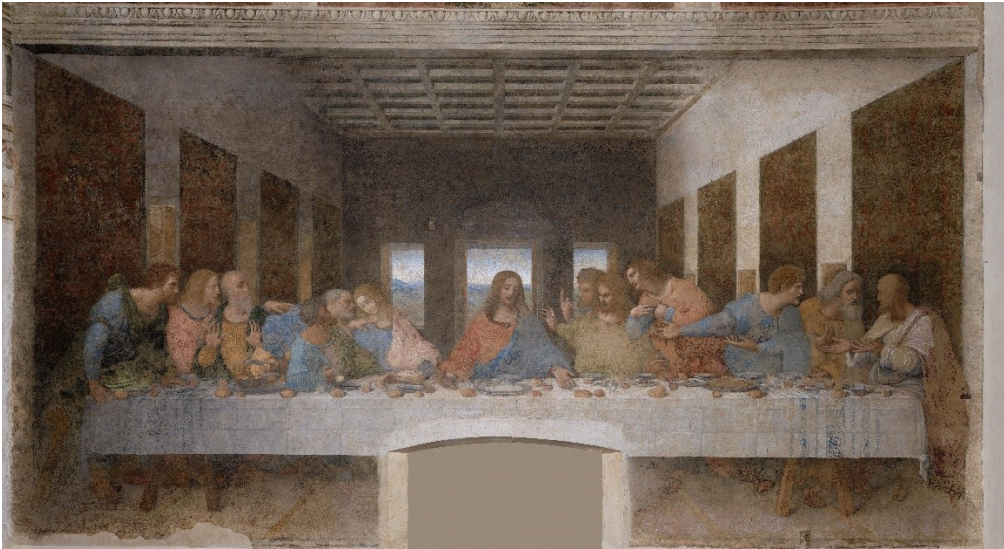


14. NOÈ BORDIGNON, *Natività di Gesù*, 1908, Castello di Godego (TV), chiesa abbaziale di Santa Maria. Foto: Dr. Marco Mondì.
15. PAOLO VERONESE, *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1565-1570, Venezia, chiesa di Santa Caterina.
16. GIOVANNI ROSSI, *Gloria di San Pietro*, 1860, Castello di Godego (TV), chiesa parrocchiale.
17. NOÈ BORDIGNON, *Maria Assunta in cielo con gli apostoli intorno al suo sepolcro*, 1909, San Zeno di Cassola (TV), chiesa parrocchiale di San Zenon. Foto: Dr. Marco Mondì.
18. NOÈ BORDIGNON, *Assunzione di Maria*, 1910, Altivole (TV), chiesa parrocchiale di Santa Fosca. Foto: Dr. Marco Mondì.



19. NOÈ BORDIGNON, *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova*, 1908, Castello di Godego (TV), chiesa abbaziale di Santa Maria. Foto: Dr. Marco Mondì.
20. RAFFAELLO SANZIO, *Madonna di Foligno*, 1511-12, città del Vaticano, Pinacoteca vaticana.

Capitolo 5: Pane e vino nel Gesù di Noè Bordignon



1. NOÈ BORDIGNON, *Ultima cena*, 1919, Moniego di Noale (VE), chiesa arcipretale di Santa Maria Annunziata. Foto: Dr. Marco Mondì.
2. LEONARDO DA VINCI, *Ultima cena*, 1495–1498, Milano, Santa Maria delle Grazie.
3. MICHELANGELO GRIGOLETTI, *Temporale con inondazione*, 1870, Pordenone (PN), museo civico.



4. NOÈ BORDIGNON, *Le Nozze di Cana*, 1909, Santorso (VI), Santa Maria Immacolata. Foto: Dr. Marco Mondì.
5. NOÈ BORDIGNON, *Moltiplicazione dei pani*, 1909, Santorso (VI), Santa Maria Immacolata. Foto: Dr. Marco Mondì.
6. GIORGIONE, *La Tempesta*, 1503-1504, Venezia, Galleria dell'Accademia.

Bibliografia

Fonti

DANTE ALIGHIERI 1321

DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, 1304-1321, Firenze [ed. MERLANTE R., PRANDI S. (a cura di), *Divina Commedia*, Brescia, 2007].

IACOPO DA VARAZZE 1265

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, 1265, [ed. BROVARONE A. e L. (a cura di), *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, Torino, 2007].

BIBBIA

San Gerolamo, *Vulgata*, databile tra il sec. IV e V [ed. MECONI CARLO, vic. gen. (a cura di), *La Bibbia*, Milano, 2010].

Libri/Monografie

BALDI GIUSSO 2012

BALDI G., GIUSSO S., *L'attualità della letteratura. Dall'età comunale alla Controriforma*, Torino, 2012.

BATTISTINI 2012

BATTISTINI M., IMPELLUSO L., *Il libro dei simboli. Scoprire il significato delle opere d'arte*, Milano, 2012.

BELTRAME 2015

BELTRAME T., *Sant'Antonio di Godego. Memorie, ricerche e documenti*, Castello di Godego, Parrocchia Santa Maria Nascente, 2015.

BERNARDI 1921

BERNARDI C.I., *La Pieve di S. Zenone degli Ezzelini. Chiese, parroci e parrocchiani. Notizie storiche*, Bassano 1921.

BORDIGNON 1975

BORDIGNON F. G., *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte*, 2 voll., Castelfranco Veneto, 1975.

CRICCO 2012

CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dal Gotico Internazionale all'età barocca*, Bologna, 2012.

DAL MAS 2009

DAL MAS G., *Giovanni De Min (1786-1859). Il grande frescante dell'800*, Castelfranco Veneto, 2009.

FARRONATO 2012

FARRONATO G., *L'abbaziale di Castello di Godego. Da chiesa ad oratorio. Secoli X-XXI*, Villa del Conte, 2012.

FURIA 2005

FURIA P., *Segni, simboli e allegorie nell'arte sacra*, Milano, 2005.

GALBIATI 1986

GALBIATI E. (a cura di), *Dizionario enciclopedico della bibbia e del mondo biblico*, Milano, 1986.

GAMBOSO 2004

GAMBOSO V., *Vita di sant'Antonio*, Padova, 2004.

GANZER 2007

GANZER G., GRANSINIGH V. (a cura di), *Michelangelo Grigoletti*, Milano, 2007.

GOMBRICH 1972 e 1978

GOMBRICH E. H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (Ia ed.: Oxford, 1972), Ia ed. in italiano, Torino, 1978.

MARINELLI 2015

MARINELLI S., MANCINI V. (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. L'Ottocento*, Venezia, 2015.

PALUDETTI 1959

PALUDETTI G., *Giovanni de Min. 1786-1859*, Udine, Del Bianco, 1959.

PANOFSKY 1939 e 1975

PANOFSKY E., *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (Ia ed.: New York, 1939), ed. in italiano, Torino, 1975.

PAVANELLO 2002

PAVANELLO G., *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, 2002.

PERUSINI 2004

PERUSINI G., *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie, tecniche*, Bologna, 2004.

RIPA 1603 e 2012

RIPA C., *Iconologia*, (Ia ed.: Roma, 1593, priva di figure, Ia ed. con xilografie: Roma, 1603), Torino, 2012.

SETTIS 1979 e 2005

SETTIS S., *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500. Una linea* (Ia ed.:Torino, 1979), Torino, 2005.

STEFANI 1986

STEFANI O., *L'arte di Noè Bordignon tra realismo dialettale e suggestioni simboliche*, Treviso, 1986.

STEFANI 2010

STEFANI O., *Noè Bordignon e la pittura del suo tempo*, Castelfranco Veneto, 2010.

STRINGA 2016

STRINGA N. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti. L'Ottocento*, Crocetta del Montello, 2016.

TAGLIAFERRO 2010

TAGLIAFERRO G. (a cura di), *Itinerari d'arte e storia tra le chiese oltre le mura di Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto, 2010.

VAN STRATEN 1985 e 2009

VAN STRATEN R., *Introduzione all'iconografia* (1a ed: Bussum, 1985), ed. in italiano, Milano, 2009.

Saggi in libro:

MONDI 2002

MONDI M., *Noè Bordignon. Vita e Opere*, in MONDI M. (a cura di), *Antiquari ai Carraresi. VIII Esposizione nazionale di antiquariato*, Preganziol, 2002, pp. 51-93.

Cataloghi mostre

Michelangelo Grigoletti 1971

--- *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di PILO G. M., Pordenone, Museo Civico, Palazzo Ricchieri, 4 aprile – 27 giugno 1971, Pordenone, 1971.

Noè Bordignon 1982

--- *Noè Bordignon. Pittore veneto (1841-1920)*, catalogo della mostra itinerante a cura di RIZZI P., San Zenone degli Ezzelini, 1982, Venezia, 1982.

Noè Bordignon 2021

--- Noè Bordignon. 1841-1920. Dal realismo al simbolismo, catalogo della mostra a cura di MAZZOCCA F., CATRA E., PAJUSCO V., Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione e San Zenone degli Ezzelini, Villa Marini Rubelli, 18 settembre 2021 – 16 gennaio 2022, Genova, 2021.

Ottocento veneto 2004

--- *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra a cura PAVANELLO G., STRINGA N., Treviso, Casa dei Carraresi, dal 15 ottobre 2004 al 27 febbraio 2005, Treviso, 2004.

Sitografia

<https://iconclass.org/>

[http://www2.comune.noale.ve.it/tel/Frazioni/Chiesa%20di%20Santa%20Maria%20Annunziata%20\(Moniego%20di%20Noale%20VE\)/Storia%20e%20descrizione/Storia%20e%20descrizione.htm](http://www2.comune.noale.ve.it/tel/Frazioni/Chiesa%20di%20Santa%20Maria%20Annunziata%20(Moniego%20di%20Noale%20VE)/Storia%20e%20descrizione/Storia%20e%20descrizione.htm)

<https://www.itinerarte.it/cataloghi-e-database-di-immagini/>

www.eroicafenice.com/salotto-culturale/i-fiori-nellarte-simboli-e-significati/

Ringraziamenti

Vorrei dedicare questo spazio alle persone che, con il loro supporto, hanno contribuito al coronamento del mio percorso accademico magistrale.

Ringrazio la mia relatrice la Prof.ssa Alessandra Pattanaro che ha sostenuto fin dal primo momento l'idea di ricerca, dimostrandosi interessata al caso da me scelto, e la mia correlatrice la Prof.ssa Federica Stevanin che ha deciso di seguirmi negli studi.

Un sentito ringraziamento va al Dr. Marco Mondì di Castelfranco Veneto per il prezioso contributo fornito attraverso il ricco patrimonio fotografico gentilmente donatomi per l'occasione, oltre che per l'interessante confronto avuto in merito.

Ringrazio la mia famiglia, in particolare mia mamma, che mi ha sempre supportato durante il mio percorso.

Un ringraziamento speciale lo riservo a Marco, Raffaele e Giulia, che mi hanno seguito standomi vicina e guidandomi in ogni momento.

