

***LA RAPPRESENTAZIONE
DELLA NATIVITÀ NELL'ARTE***



A cura di Federica Mingozzi

In storia dell'arte si definisce "Natività" un'immagine in cui è presente la Sacra Famiglia in una capanna o in una grotta, o nei pressi delle stesse. Spesso il Bambino giace al centro fra il bue e l'asinello, vegliato da Maria e Giuseppe. La scena è talvolta arricchita dalla presenza di santi e donatori (figurazione questa che si è particolarmente sviluppata nel Rinascimento fiorentino) e da particolari architettonici che racchiudono la figurazione in un ambiente domestico. Quelle in cui compaiono altri personaggi come i pastori o i Magi¹ sono dette invece "Adorazioni".

Le vicende della nascita di Gesù sono descritte nei "Vangeli dell'Infanzia", quelli di Luca e di Matteo, che proprio per questo sono la fonte di ispirazione principale delle rappresentazioni della Natività.

Il racconto è caratterizzato da alcuni elementi significativi: la nascita nella grotta, la presenza della stella, l'arrivo dei Magi e la persecuzione di Erode; tali elementi sono riconducibili a un modello letterario diffuso in Oriente per la narrazione di nascite di eroi e di re a cui viene affidato un destino di trasformazione della storia e pertanto sono presentati come un dono del cielo. Altri elementi importanti sono gli angeli, l'asino e il bue, le pecore, i doni, la capanna, la mangiatoia, altri animali (cavalli, cammelli, il cane e il pavone) e i servitori. Vi è spesso la presenza di un paesaggio di sfondo, magari arricchito da piccole scene di vita, o di un prato con fiori ed erbe.

Gli episodi principali che costituiscono la narrazione sono invece la nascita povera di Gesù "in una mangiatoia perché non c'era per essi posto nell'albergo" (Luca 2,7), l'adorazione dei pastori, che rappresentano la parte più emarginata del popolo d'Israele, e la visita dei Magi venuti da oriente seguendo la stella, simbolo dei pagani che manifestano la loro fede in Gesù Bambino. I Re Magi sono i re che si inchinano al nuovo Signore, i pagani saggi e sapienti che, al pari degli umili, sono giunti ad omaggiare il re dei re; la stella indica la divinità di Gesù, come nel culto imperiale romano faceva il *sideus Iulii*, la testa a otto raggi posta sulle teste degli imperatori.

La mancanza di ulteriori particolari narrativi nei Vangeli porta a ricercare ulteriori dettagli in altri testi, quali il *Protovangelo di Giacomo*², il *Vangelo dello Pseudo Tommaso*³, i *Vangeli arabo e armeno dell'Infanzia*, la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e le *Meditazioni* dello Pseudo Bonaventura. Tra il V e il VI sec. i testi

apocrifi, infatti, ebbero una grande influenza nella formazione del ciclo della natività, tanto da finire con l'essere recepiti



Altare Sant'Eustorgio



Castelseprio

dagli stessi Padri della Chiesa, come dimostrano i passi di Ambrogio e Prudenzio; ma a partire dal XIV sec. vennero sostituiti dalle Rivelazioni di santa Brigida⁴. In questi testi la nascita è accompagnata da altri episodi dell'infanzia di Gesù, come la mano inaridita della levatrice incredula e il bagno del Bambino⁵.

¹ Il termine deriva dal greco magos, derivato a sua volta dal persiano magû, che designava gli appartenenti alla casta sacerdotale del popolo Medo officianti il culto mazdaico (dal VI sec. A. C.), una corrente dell'antica religione persiana dello zoroastrismo. Secondo alcune tradizioni sarebbero poi stati battezzati da San Tommaso ritirandosi a vita monastica; per altre invece sarebbero diventati apostoli impegnati a fare proseliti.

² Il Vangelo di Giacomo è uno dei vangeli apocrifi scritto in greco probabilmente verso il 150, noto anche come Vangelo dell'Infanzia di Giacomo o soprattutto come Protovangelo di Giacomo. La tradizione cristiana ha accettato alcuni dei dati storici in esso contenuti, in particolare relativamente alla vita di Maria e dei suoi genitori Anna e Gioacchino.

³ Il Vangelo dell'infanzia di Tommaso, chiamato anche Vangelo dello pseudo-Tommaso, è uno dei Vangeli apocrifi, scritto in greco e databile alla seconda metà del II secolo. L'opera consiste in una raccolta di miracoli compiuti da Gesù tra i 5 e i 12 anni di vita, con l'implicito intento di fornire indicazioni sulla sua infanzia altrimenti taciute dai 4 vangeli canonici. Ne emerge il ritratto di un Gesù bambino capriccioso e vendicativo, particolarmente incline a fare un uso tutto personale e spesso egoista dei propri poteri taumaturgici.

⁴ Compatrona d'Europa, venerata dai fedeli per le sue «Rivelazioni», nacque nel 1303 nel castello di Finsta, nell'Upplandi (Svezia), dove visse con i genitori fino all'età di 12 anni. Sposò Ulf Gudmarson, governatore dell'Östergötland, dal quale ebbe otto figli. Secondo la tradizione devozionale, nel corso delle prime rivelazioni, Cristo le avrebbe affidato il compito di fondare un nuovo ordine

La più antica raffigurazione che allude alla natività è del III sec. e si trova nelle catacombe di Priscilla a Roma; qui la Vergine è seduta con il Bambino in braccio mentre il profeta che le è accanto indica la stella, in riferimento al profeta Balaam: «Una stella spunta da Giacobbe e uno scettro sorge da Israele» (Nm 24,17). Nelle catacombe di S. Sebastiano troviamo invece una raffigurazione di Gesù Bambino posto in una cassa di legno e adorato da due animali, ma non vi è nessun'altra presenza; per questo non può essere considerata una vera e propria natività, quanto piuttosto un riferimento a Isaia.

I cristiani dei primi secoli si identificavano con i Magi; a partire dal III secolo infatti, iniziarono a decorare con questa scena le pareti delle catacombe romane e i sarcofagi.

Il tema dell'adorazione dei Magi ha conosciuto una complessa evoluzione iconografica. La tradizione dice che le loro reliquie furono portate a Milano, in Sant'Eustorgio⁶, come testimonia l'altare, dopo essere state rubate dal Barbarossa nel 1164 e portate a Colonia, dove sono molto venerate. Le prime raffigurazioni sono molto semplici e vogliono sottolineare il carattere simbolico del viaggio dei Magi verso il Bambino; infatti comprendono solo la Madonna con il Bambino e i Magi. Gesù è un bambino di circa due anni, in piedi, vestito con una corta tunica, in atto di benedire o stendere le mani verso i presenti; a destra si pone la Madonna e talvolta c'è anche Giuseppe come nell'Ara di Rachtis di Cividale del Friuli. Nei primi secoli i Magi sono imberbi e hanno tutti e tre la stessa andatura veloce; sono vestiti con una corta tunica, un mantello ondeggiante, i pantaloni aderenti e il berretto frigio, come a Ravenna. Recano le offerte su un semplice piatto e le mani sono coperte da un lembo del mantello, segno di purezza e di rispetto secondo il cerimoniale imperiale romano dell'*aurum coronarium*⁷.



Ara di Rachtis – Cividale



Fra essi la stella è sicuramente il principale e appare fin dal III secolo. La stella può avere la forma di un fiore, un rosone o un cerchio luminoso, ma può essere sostituita dalla testa di un cherubino o da un angelo in volo; a volte è il Bambino stesso a guidare i Magi o la mano divina. Il vangelo di Matteo non precisa quanti siano i Magi e il numero tre è fissato da Leone Magno



nel V sec.: è il numero divino per eccellenza ed è scelto in funzione dei doni, che hanno un significato simbolico, così come illustrato già alla fine del II secolo da sant'Ireneo e come anticipato più sopra. Fin dal IV secolo è rappresentato un Magio inginocchiato, ma è solo alla fine del XIII secolo che si diffonde tale raffigurazione e diventa classica l'immagine del primo Magio inginocchiato, a capo scoperto in atto di deporre simbolicamente la corona ai piedi del

monastico. Nel 1349 Brigida lasciò la Svezia per recarsi a Roma, per ottenere un anno giubilare e l'approvazione per il suo ordine, che avrebbe avuto come prima sede il castello reale di Vastena, donatole dal re Magnus Erikson. Salvo alcuni pellegrinaggi, rimase a Roma fino alla sua morte avvenuta il 23 luglio 1373. La sua canonizzazione avvenne nel 1391 ad opera di Papa Bonifacio IX.

⁵ Tali episodi sono raffigurati, ad esempio, già alla metà del VI sec. nelle catacombe di San Valentino a Roma e subito dopo nella chiesa di Santa Maria di Castelseprio

⁶ La Basilica fu iniziata nel quarto secolo per ospitarvi le Reliquie dei Re Magi, trasportate a Milano, allora Capitale dell'Impero Romano d'Occidente. I buoi che trainavano il carro delle reliquie si fermarono in quel punto e non vollero più muoversi. La fece fondare il Vescovo di allora, Eustorgio. A metà del 1100 l'Imperatore Federico Barbarossa saccheggiò Milano e trafugò le Reliquie dei Re Magi che furono trasportate a Colonia; solo all'inizio del Novecento alcune parti furono restituite a Sant'Eustorgio.

⁷ Originariamente, la corona d'oro offerta dai popoli vinti ai generali romani. Il dono diventò con il tempo un vero e proprio tributo in denaro, al quale erano tenute le province dell'impero.

Bambino, e del secondo che indica la stella al terzo. A partire da questo momento si parla di “Adorazione dei Magi”.

Una delle innovazioni più importanti è la comparsa del Re nero in un’opera di Mantegna del 1464, con riferimento ai Padri della Chiesa che vedevano nei tre Re i discendenti dei tre figli di Noè: Sem, Cam e Jafet; dal XV sec. in poi diventano, quindi, immagine dei tre continenti allora conosciuti: Melchiorre rappresenta l’Europa, Baldassarre l’Asia e Gaspare l’Africa. Intanto dall’XI sec. i Magi appaiono nell’iconografia come Re per la lettura di alcuni testi biblici menzionati dai Padri; Tertulliano è il primo a chiamarli “Re” accostando al testo di Matteo il Salmo 72: «I re di Tarsis e delle isole porteranno offerte; i re degli Arabi e di Saba offriranno tributi. A lui tutti i re si prosterneranno, lo serviranno tutte le nazioni».

Successivamente si incominciò anche ad arricchire la scena della Natività con elementi allegorici come il bue e l’asino, che, sulla scorta della profezia di Isaia 1,3 che dice «Il bue conosce il proprietario e l’asino la greppia del padrone, ma Israele non conosce e il mio popolo non comprende», divennero simbolo del popolo ebreo e dei pagani. Origene ricollega questo brano alla nascita di Cristo, perché interpreta il bue, animale ritenuto puro, come simbolo degli ebrei e l’asino, ritenuto impuro, come simbolo dei pagani: solo questi ultimi sapranno riconoscere la greppia del loro padrone.

Sul coperchio di alcuni sarcofagi del IV sec. l’immagine essenziale di Gesù con i due animali è talvolta affiancata da uno o due pastori con la corta tunica romana legata in vita, il capo scoperto e il bastone curvo in cima, o anche da un profeta con un rotolo di pergamena. Maria, seduta su una pietra in disparte, appare solo se la scena è unita a quella dell’adorazione dei Magi e così pure la stella.

Dal V sec. il profeta, e spesso anche il pastore, scompaiono per lasciare posto a Giuseppe seduto su un sasso dal lato opposto a Maria; è con il VI sec. che Maria diventa il secondo punto focale della composizione.

Proprio nel V secolo si canonizza la vera e propria rappresentazione della natività, che compare a seguito del concilio di Efeso del 431; in tale occasione venne proclamata la divina maternità di Maria e da questo si iniziò a rappresentare questo tema, come dimostrano ad esempio il prezioso dittico in avorio e pietre preziose del V secolo conservato nel Duomo di Milano; i mosaici della Cappella Palatina a Palermo, del Battistero di Venezia e delle Basiliche di Santa Maria Maggiore e di Santa Maria in Trastevere a Roma, questi ultimi di Pietro Cavallini; le ampolle di Monza del VII sec., in cui si vede la Vergine col Bambino al centro, mentre a destra e a sinistra sono raffigurati l’annuncio ai pastori e l’adorazione dei Magi. In queste opere la scena si svolge in una grotta, utilizzata per il ricovero degli animali, con Maria distesa come una puerpera, adagiata su un fianco, con la testa velata e avvolta con un manto, Giuseppe, un vecchio con una lunga barba e un’ampia toga raccolta su un braccio, assorto in un angolo e gli Angeli, in forma di vittorie alate, che portano l’annuncio ai pastori, mentre a volte in lontananza si intravedono i Magi. Il centro della composizione è costituita dal Bambino Gesù, avvolto in fasce talmente strette da parere quelle di un morto e deposto in una culla, che a volte sembra un sarcofago, a preannunciare simbolicamente la sua morte e risurrezione. La rappresentazione è arricchita da particolari tratti dai vangeli Apocrifi, come il bagno del Bambino, teso a sottolineare la realtà dell’incarnazione del Verbo, vero Dio e vero uomo.

A proposito delle fasce, già il vangelo di Luca intuisce numerose rispondenze tra l’episodio della natività e quello della deposizione di Cristo, individuando proprio in queste il simbolo della sepoltura. Una conferma di tale lettura si vede sia nella forte somiglianza iconografica esistente tra l’immagine del Bambino fasciato e quella consueta di Lazzaro avvolto nelle bende, sia nella particolarità di alcune scene della natività, dove la mangiatoia è simile al sepolcro. La mangiatoia, menzionata da Luca stesso come segno per riconoscere il Bambino, viene sostituita spesso con un tavolo, una cassa o una cesta di vimini. L’origine di quest’ultima è forse riconducibile al racconto del ritrovamento di Mosè in una cesta sulle acque, mentre nella variante del



tavolo, solitamente coperto da un drappo, probabilmente è da vedere un altare, come a Chartres o a Klosterneuburg, secondo quanto suggeriscono alcuni passi di Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo e Ambrogio, che definiscono la mangiatoia “un altare simbolico” e Cristo come il “pane vivente”. Una lampada sospesa al soffitto e delle tende semiaperte accentuano a Chartres la somiglianza fra la mangiatoia e un altare: Gesù è offerto all’adorazione dei fedeli come su un’ara; è già il Redentore, futura vittima di espiazione dei peccati dell’umanità. Nel XII e XIII sec. i racconti della nascita di Cristo si arricchiscono poco a poco di dettagli. Senza dubbio ciò è una conseguenza delle pie leggende e degli allestimenti degli spettacoli natalizi che facevano parte della liturgia. Nella maggior parte dei casi Maria è raffigurata sdraiata, come nell’arte bizantina; raramente i cuscini bassi sui quali riposa sono sostituiti da un letto, come si vede nel bassorilievo del

1240 che faceva parte del coro della cattedrale di Chartres. Un dettaglio interessante di questa raffigurazione è dato dalla tenda che compare dietro l'immagine: probabilmente queste tende erano usate nel dramma liturgico per separare lo spazio della rappresentazione dagli arredi sacri. Questo bassorilievo presenta anche un'eccezione riguardo al legame affettivo tra Maria e il Bambino: nelle raffigurazioni precedenti è raro trovare indizi di quella che potremmo chiamare "tenerezza materna", ma a partire dal XII sec. questo aspetto ricevette, specialmente nel Nord Europa, una certa attenzione, dovuta al contributo dei primi mistici come Bernardo di Chiaravalle.

Fondamentali per lo sviluppo di tale rappresentazione sono state anche l'istituzione della festa del Natale il 25 dicembre, menzionata per la prima volta nella redazione della *Depositio martyrum* del 335 e stabilita da Papa Liberio nel 354 al momento di consacrare la Basilica di Santa Maria Maggiore, separandola dall'Epifania⁸, spostata al 6 gennaio, per spodestare da quella data il culto pagano del solstizio d'inverno dedicato al *Sol Invictus*, e la costruzione nel 435, per volere di papa Sisto III, di una cappella contenente le assicelle della mangiatoia e per questo detta "Sancta Maria ad Presepe" ubicata nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma. Da allora i numerosi pellegrini di ritorno dalla Terra Santa, portarono in dono preziosi frammenti del legno della Sacra Culla (cunabulum) oggi custoditi nella dorata teca della Confessione.

Papa Nicolò IV nel 1288 commissionò ad Arnolfo di Cambio per la sacra grotta una raffigurazione scultorea della "Natività". La tradizione del presepe prese avvio dal desiderio di San Francesco di far rivivere la nascita di Betlemme, coinvolgendo la gente del popolo radunatasi a Greccio (Rieti) nella notte di Natale del 1223. L'episodio fu dipinto da Giotto in un affresco della Basilica Superiore di Assisi e il primo presepe sembra proprio essere stato quello scolpito da Arnolfo di Cambio per la basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. Arnolfo (1240.ca-1302) era figlio dell'architetto Lapo Tedesco ed affinò la sua arte nella bottega di Nicola Pisano diventando in quell'epoca uno dei migliori scultori in circolazione.



Nella raffigurazione i tre Re Magi con vesti e scarpe in elegante, rude stile gotico, e S. Giuseppe, ammirano attoniti e riverenti il miracolo del Bambino in braccio alla Madonna, che però risale al XVI sec. La statua originale della Vergine era a terra, con il Bambino sulle spalle ed entrambi erano scaldati dal bue e l'asinello. Le statue, secondo una delle caratteristiche tipiche dello stile gotico, sono rifinite nei minimi dettagli solo nelle loro parti visibili al visitatore mentre il resto è solo abbozzato.

Grazie all'influsso della spiritualità francescana, dal secolo XIV la rappresentazione della Natività mutò schema, mettendo quasi sempre in primo piano il Bambino; Gesù è spesso appoggiato a terra per sottolinearne l'umanità ed è oggetto di devota e tenera contemplazione da parte dei fedeli, rappresentati nella scena da Maria, Giuseppe, i pastori o i Magi adoranti, i quali diventano veri e propri comprimari.

In alcune raffigurazioni compaiono dei particolari ricchi di significato. Le rovine di antichi edifici, ad esempio, non sono semplici notazioni paesaggistiche e neppure anacronistiche anticipazioni del gusto romantico; derivano dalla tradizione, riferita da Jacopo da Varazze (1228 ca. – 1298) nella *Legenda Aurea*⁹, che riferisce della credenza dei pagani che il Tempio della Pace a Roma sarebbe crollato solo quando una vergine avesse partorito. Queste rovine assumono pertanto un significato simbolico, specificando come l'eternità e la pace non riposino nelle forze dell'uomo, ma siano nelle mani del "Principe della pace" (Isaia 9, 5).

Anche il numero tradizionale dei Magi si presta ad interessanti considerazioni; dipende infatti dai tre doni che essi portano – oro, incenso e mirra – che la liturgia dell'Epifania interpreta come la triplice professione di fede in Gesù Re, Dio e Uomo che sarebbe morto. Alcune leggende orientali ne portano il numero a 12. I doni rivelano la loro saggezza, la conoscenza del Mistero dell'Incarnazione: oro prezioso per il re, incenso da bruciare in sacrificio a Dio, mirra preservante e corroborante per il medico che guarisce, per il corpo morto che risorge. I tre si prostrano, nel cerimoniale della proschinesi¹⁰; ma con l'avvento della devozione francescana i



⁸ In questa occasione si ricordava la manifestazione dall'alto di Dio fattosi uomo per mostrarsi agli uomini.

⁹ La *Legenda Aurea* è una collezione di vite di santi scritta in latino da Jacopo da Varazze (Jacopo da Varagine), vescovo di Genova. Fu compilata a partire dagli anni sessanta del XIII secolo e l'autore continuò a lavorarci fino alla sua morte, avvenuta nel 1298.

¹⁰ L'atto tradizionale assiro, e poi persiano, di riverenza al cospetto di una persona di rango sociale più elevato, che consisteva nel portare una mano, solitamente la destra, alle labbra e baciare la punta delle proprie dita, forse soffiando il bacio verso la persona oggetto di riverenza. Quest'ultimo particolare è noto per certo solamente nella società romana.

magi, nelle raffigurazioni, perderanno la loro aura regale per concentrarsi su un rapporto diretto con Gesù. Esemplificativo in tal senso è il bacio del piede, ultimo grado della proschinesi, che dalla corte si sposta alla devozione popolare. Dal secolo XIV anche l'aspetto dei Magi comincia a differenziarsi. Identificati con i tre popoli discendenti dai figli di Noè, diventano i rappresentanti rispettivamente delle tre razze umane, dei tre continenti allora conosciuti e delle tre età dell'uomo: il vecchio Baldassarre rappresenta l'Europa; il maturo Melchiorre, sempre il primo a fare la riverenza, col turbante, l'Asia e il giovane Gaspare, di pelle scura, l'Africa. I tre Magi ci trasmettono un messaggio di pace e di concordia.

Dal XII sec. si precisa lo scenario dietro i personaggi: ma all'inizio c'è la roccia o la grotta, simbolo del legame tra cielo e terra che, pur restando in alcune rappresentazioni fino al Medioevo, viene generalmente sostituita da una specie di architettura, sia una tettoia o un portico, come nei dipinti gotici, o una struttura in legno incassata nella montagna come quella di Giotto agli Scrovegni o un semplice spiovente in stato di abbandono con grossi buchi nella paglia che lo ricopre, come si può vedere fino al XV secolo. Gli artisti fecero a volte della mangiatoia una piccola costruzione simile a una versione ridotta della Chiesa della natività di Betlemme: una pianta a tre navate con una cappella ottagonale in corrispondenza dell'abside. La costruzione diviene poi sempre più complessa e talvolta un pavone, simbolo di immortalità, è appollaiato sul tetto. Le rovine o le ali di muro sbrecciate compaiono nei quadri alla fine del XV sec., come in quello della cerchia di Bosch a destra, e varie sono le interpretazioni: secondo i Padri della Chiesa le rovine sono il simbolo del vecchio mondo che crolla all'avvento di quello nuovo, segnato dalla nascita di Cristo. La nascita di Gesù, nel Rinascimento, è un pretesto per la celebrazione della potenza e della ricchezza.

L'arte del Cinquecento e del Seicento dimentica ogni descrittivismo; abbandona la piena narrazione e assume il tono e il rilievo dell'apologia. Contro l'eresia che divide la natura dalla Grazia, l'arte sublima la natura per mezzo della luce. Il corpo di Gesù, cioè del Dio incarnato, acquista un soprannaturale splendore. È un grumo di luce che brilla in mezzo alla scena e respinge le ombre ai margini del quadro.

Dal XVIII secolo si perde il calore devozionale per lasciare spazio al sentimentalismo. Con l'800 poi l'attenzione si sposta sulla fedeltà ambientale e sulla veridicità dei costumi più che sull'accentuazione del valore religioso.

GLI ARTISTI E LA RAPPRESENTAZIONE DELLA NATIVITÀ

Pietro Cavallini

Questi può essere considerato il principale artefice del rinnovamento romano della tradizione pittorica. Ricordato dal Vasari tra gli allievi di Giotto più che altro per ragioni campanilistiche, con l'intento di sostenere la superiorità della scuola toscana su quella romana, Cavallini appartiene in realtà alla generazione precedente a quella del maestro fiorentino. Poche sono le notizie biografiche che lo riguardano, e anche quelle poche sono contraddittorie, fondate per lo più sulle testimonianze lasciate dal Ghiberti nei suoi Commentari. Nato a Roma intorno al 1240, Pietro apparteneva forse alla nobile famiglia dei Cerroni (residente nel rione Monti, nell'area di S. Pietro in Vincoli): ma questo dato è stato



dedotto unicamente da un atto di compravendita¹¹ del 2 ottobre del 1273 in cui è ricordato un *Petrus dictus Cavallinus de Cerronibus*, che compare come testimone e nel quale si è voluto identificare il pittore romano, riconoscendo in Cavallinus una sorta di soprannome. Lavorò a Roma, nel Regno di Napoli e forse in Umbria. Non abbiamo dati certi riguardo alla sua morte, che presumibilmente avvenne dopo il 1325. Sicuramente suoi sono i sei episodi a mosaico relativi alla vita della Vergine posti sotto il catino absidale di S. Maria in Trastevere, nonché lo scomparto votivo con la Madonna tra i ss. Paolo e Pietro ai cui piedi è il committente, il cardinale Bertoldo Stefaneschi, domicellus alla corte pontificia. Nello scomparto dedicatorio era ancora visibile fino a qualche tempo fa un'iscrizione con il nome dell'artista e la data, così da rendere certa l'attribuzione al Cavallini. Il ciclo inizia da sinistra sulla parete accanto all'abside con la scena della Natività della Vergine, per proseguire nel catino con l'Annunciazione, la Nascita di Gesù, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Dormitio Virginis. Ogni scena è commentata da una iscrizione metrica. Tutta la decorazione trasteverina poggia sull'ordine e sulla misura, sulla semplicità monumentale della composizione e sulla sua verosimiglianza; la costruzione dell'ambientazione abbandona i modelli bizantini e si trasforma in un'immagine reale, fatto di architetture e di spazi vissuti. La tecnica del mosaico tende ad adeguarsi a quella

¹¹ Ora conservato nell'Archivio Liberiano di S. Maria Maggiore (Orig. Perg. D, II, 48)

dell'affresco: usando file di tessere minute, Cavallini cerca di ottenere la stessa fluidità della pennellata, modulando i colori in una serie di tenuissimi passaggi che vedono contrapporsi alle note chiare nelle emergenze plastiche quelle scure nelle profondità delle pieghe; si tratta di un evidente richiamo all'arte paleocristiana in cui la ricchezza del panneggio era il mezzo per rendere efficacemente la presenza corporea.

Giotto

Giotto nacque probabilmente nel 1267, a Colle, frazione di Vespignano, presso Vicchio di Mugello. Di famiglia contadina, si racconta che egli venne notato dal Cimabue mentre ritraeva il suo gregge sui sassi e successivamente preso dal maestro a bottega. Con Cimabue, Giotto poté visitare Roma e Assisi (siamo nel 1288), dove poi avrebbe lavorato a lungo. Ben presto egli iniziò a dipingere per conto proprio. In breve tempo egli divenne a sua volta maestro e il suo stile innovativo iniziò lentamente ad affermarsi, pur trovandosi ancora in minoranza. All'ultimo ventennio del secolo va ascritta la datazione delle sue più antiche opere fiorentine, tra cui il Crocifisso in Santa Maria Novella. Negli anni a cavallo tra il Duecento e il Trecento, il maestro si divise tra Roma e Assisi. Qui controllò l'andamento della decorazione della Chiesa Superiore di San Francesco; a Roma, invece, attese al lavoro del ciclo papale nella Basilica di San Giovanni in Laterano e ad altre decorazioni in occasione del Giubileo del 1300, indetto da Papa Bonifacio VIII. È questo il periodo di massimo splendore per Giotto. Maestro affermato con una nutrita bottega, uomo ricco con proprietà terriere, egli aveva superato per fama il suo mentore Cimabue, come aveva scritto Dante. La sua fama fu tale che egli venne chiamato a Padova per realizzare il suo capolavoro: il ciclo pittorico della Cappella degli Scrovegni. Dal 1311 in poi Giotto tornò a Firenze. Nel 1327 s'iscrisse all'Arte dei Medici e degli Speciali mentre l'anno successivo risulta impegnato in un lavoro a Napoli per Roberto d'Angiò, di cui però nulla è sopravvissuto. Da Napoli si spostò nuovamente a Firenze solo quando fu nominato (12 aprile 1334) capomaestro dell'Opera del Duomo di Firenze. Iniziati subito i lavori per il campanile, non portò mai a termine l'opera: morì, infatti, l'8 gennaio 1337.

L'episodio della Natività della Cappella degli Scrovegni rievoca il racconto della nascita di Gesù («Maria pose il fanciullo nella mangiatoia e il bue e l'asino lo adorarono», Pseudo Matteo, 13-14), ponendo al centro della scena, in primo piano, proprio la Madonna nell'atto di deporre il Bambino nella mangiatoia, all'interno di una capanna ben inserita nello spazio. Insolitamente, l'asino affianca il bue spuntando anch'esso da sinistra e Giuseppe è accovacciato. Accanto a lui, nella medesima posizione, le pecore, mentre i pastori dialogano con l'angelo e fissano un'immagine d'intensa spiritualità, destinata ad una lunga fortuna presso i seguaci di Giotto. Si tratta di un'opera d'autentica poesia, che interpreta con delicatezza ed umanità il racconto sacro. Commovente l'espressione sognante di Giuseppe, cui fa da contraltare il vivace dinamismo degli angeli che volteggiano nel cielo.



Andrei Rublev

Nelle icone bizantine, importanti per tema è rappresentato secondo uno schema fisso: nell'Icona della natività di dipinse a Mosca intorno al 1420, la scena è in una grotta, simbolo degli inferi. Maria è Cristo, fasciato come un morto e deposto nella culla-sepolcro. L'asino e il bue (due che guardano verso il cielo e il della Trinità. Giuseppe viene tentato



gli sviluppi delle immagini occidentali, il schema fisso: nell'Icona della natività di dipinse a Mosca intorno al 1420, la scena è in una grotta, simbolo degli inferi. Maria è Cristo, fasciato come un morto e deposto rappresentano giudei e pagani; gli angeli terzo chino verso i pastori) la presenza dal demone-pastore e le due levatrici

¹² Andrej Rublëv (1360 – Mosca, 29 gennaio 1430) è considerato il più grande pittore russo di icone. Della vita di Rublëv si conosce pochissimo. Non è noto né dove né quando, esattamente, sia nato. Con ogni probabilità visse nel monastero della Trinità di San Sergio (Troice-Sergieva Lavra), il più importante monastero e centro spirituale della Chiesa ortodossa russa. Le prime notizie su Rublëv risalgono al 1405, quando decorò con icone e affreschi la cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca. Altre cronache informano che nel 1408 lavorò presso la cattedrale dell'Assunzione di Vladimir e nel 1425-1427 presso la cattedrale della Trinità nel monastero di San Sergio. In seguito si spostò al monastero di Sant'Andronico a Mosca; qui dipinse il suo ultimo lavoro, gli affreschi della cattedrale del Salvatore, prima della morte, avvenuta il 29 gennaio 1430. Canonizzato nel 1988 dalla Chiesa ortodossa russa, la sua ricorrenza è celebrata il 4 luglio.

rappresentano l'umanità incredula, su cui attenta vigila Maria. A sinistra i Magi che portano i doni al Bambino sono il segno che Cristo si è incarnato anche per gli stranieri e prefigurano le donne che portano aromi al sepolcro.

L'autore ha suddiviso le diverse scene che si riferiscono alla Natività in tre fasce orizzontali che si ordinano intorno al centro dell'immagine, costituito dalla figura della Vergine Madre e dal Bambino.

Tale icona può essere considerata paradigma delle successive icone sullo stesso tema che sono normalmente divise in tre fasce: la parte inferiore, dove vi sono san Giuseppe, Satana travestito da pastore e le levatrici che lavano il bambino; la zona centrale, dove vi è la scena vera e propria della natività con gli angeli che adorano il bambino e i pastori che vanno alla grotta; la parte superiore, dove troviamo i magi sui cavalli, la stella cometa e gli angeli che annunciano una grande gioia ai magi e ai pastori. Tutte queste scene sono legate dalla onnipresente montagna, che si innalza dalla terra fino al cielo. La montagna che innerva tutta la composizione è del colore della carne poiché indica che il movimento di assunzione della realtà terrena si spinge a tutta la creazione; infatti, le montagne sono come strappate verso l'alto e così anche i cespugli: tutto partecipa al movimento di redenzione inaugurato dalla nascita di Gesù. Il paesaggio che fa da sfondo alla scena della natività, nelle icone bizantine e slave, è oltre che roccioso anche brullo, a significare che il Messia è nato in un mondo arido e freddo e quindi ostile. Infine in tutta la scena ricorrono elementi vegetali e animali: alberi e arbusti, pecore e agnelli, un cane. Tutti hanno lo sguardo rivolto verso l'alto come i pastori. Essi esprimono lo stupore del creato in quel momento prodigioso, così come viene descritto in un brano tra i più poetici dei vangeli apocrifi, il protovangelo di Giacomo: «Io, Giuseppe, cercavo di camminare e non mi muovevo. Guardai verso il cielo e vidi che era immobile e verso l'aria e vidi che era piena di stupore e gli uccelli del cielo fermi nel loro volo. E vidi che sopraggiungevano delle pecore e le pecore restarono immobili. E guardai verso la riva del fiume e vidi dei capretti e la loro bocca piegata sull'acqua e non bevevano. E tutto, in un momento, riprese il suo corso normale».

Maria siede o giace allungata accanto alla grotta, al centro dell'icona e sembra volgersi verso lo spettatore e guardare oltre. Ha lo sguardo mesto, preoccupato, volto al destino di dolore che attende lei e lo stesso figlio, o comunque rivolto verso i pastori, simbolo dell'umanità non in grado di capire la venuta del Messia, a differenza degli angeli, le cui proporzioni sono di molto superiori a quelle dei pastori, pur essendo sullo stesso asse (in altre icone però ha lo sguardo rivolto verso Giuseppe).

La figura è al centro, molto grande e sproporzionata rispetto alle altre figure; è stesa su un giaciglio solitamente rosso e dorato che la circonda come una mandorla - la forma a mandorla simboleggia lo spirito - conferendo un'importanza ancora maggiore alla sua figura, segno nello stesso tempo della presenza di Dio (il rosso) e del richiamo alla sontuosità delle suppellettili regali. È avvolta in un manto, il *maphorion*¹³, con le classiche tre stelle che sul suo manto regale rappresentano la verginità prima, durante e dopo il parto, secondo la tradizione cristiana. Con una mano si sfiora il viso, in un gesto di languore, di abbandono; tale gesto è spesso ripreso in chiave di triste pensosità anche da Giuseppe che viene ritratto nel momento più difficile della propria vicenda personale: la sua posizione è quella del dubbio mentre si trova nella tentazione. Viene infatti avvicinato da un pastore sotto mentite spoglie, Satana, che gli suggerisce di non credere al sogno che ha ricevuto: «Come è possibile che una Vergine possa concepire un figlio? Come è possibile che la grandezza di Dio si sia nascosta in questa grotta?»

La tradizione dà al pastore - diavolo il nome di Tirso, da *thyrsos* che è anche il nome del bastone di Dioniso, dei satiri e delle baccanti; il bastone non fu capace di germogliare, tant'è che le parole del pastore sarebbero: «Come questo bastone non può produrre fronde, così un vecchio come te non può generare e d'altronde una vergine non può partorire». Giuseppe è seduto in preda a tristi e angosciosi pensieri; sono i pensieri relativi alla legittimità del figlio che gli è appena nato, in quanto lui è convinto di non esserne il padre. I vangeli apocrifi si dilungano dettagliatamente sui dubbi e sulle reazioni incredule di Giuseppe davanti al concepimento di Maria, e anche il vangelo di Matteo lo dipinge mentre è in preda all'incertezza (Mt 1,19). Al suo fianco però viene dipinto un alberello germogliato, che rappresenta la profezia di Isaia: «Un rampollo nascerà dal tronco di Jesse, un virgulto spunterà dalle sue radici» (11,1s.).

Il centro dell'icona è Cristo. È un bimbo piccolissimo che giace sulla mangiatoia posta in una grotta nera, simbolo delle profondità della terra e delle tenebre del peccato. La stessa grotta compare nelle icone del Battesimo, della Crocifissione e della Risurrezione e ci ricorda che, incarnandosi, Cristo ha assunto tutte le realtà della nostra vita umana, anche le più tenebrose, fino a scendere nella morte e negli inferi. L'asino e il bue, non menzionati nel racconto evangelico ma elemento costante nell'iconografia, testimoniano che quel piccolo bambino è il Signore, a partire da un'interpretazione molto antica di due testi profetici di Isaia e

¹³ Manto rosso porpora che avvolge la Madre di Dio ricoprendo la sua umanità (la veste azzurra) di dignità regale

Abacuc: «Il bue conosce il proprietario e l'asino la greppia del padrone» (Is 1,2) e «In mezzo a due animali ti manifesterai; quando gli anni saranno vicini sarai conosciuto; quando sarà venuto il tempo apparirai» (Ab 3,2 versione greca). Il Bambino Gesù ha una mangiatoia molto singolare, perché ha la stessa forma del Sepolcro nel quale egli verrà calato: già dalla nascita non si teme di indicare la direzione che prenderà la vicenda di Gesù di Nazareth. La mangiatoia, inoltre, richiama un'immagine diffusa anticamente: l'uomo si nutre di peccati perché ha paura di morire e cerca la salvezza nello stesso modo in cui l'animale prende il cibo dalla mangiatoia. Ora Dio lo va a incontrare proprio in quel luogo e si "fa cibo" per lui: è chiaro il richiamo all'Eucarestia.

In alto, sulla sinistra, sono i Magi venuti dall'Oriente, avvertiti dagli angeli e dalla cometa, a simboleggiare la sapienza umana e la ricerca dell'uomo di ogni tempo e di ogni religione nei confronti di Dio. Sono a cavallo e rappresentano i giusti che, pur estranei al popolo di Israele, saranno compresi nel nuovo regno messianico. La tradizione iconografica attribuisce loro come caratteristica costante un aspetto giovanile, adulto e senile, riproducendo in una unica sintesi visiva le tre età dell'uomo.

Gli angeli alla sinistra della grotta si inchinano verso il Bambino che è nato: non solo tutta la terra adora, ma anche i cieli e i loro abitanti si piegano in adorazione. Sulla destra, si trovano tre angeli che annunciano la nascita; il centrale porge verso la grotta un panno rosso simbolo regale, l'ultimo si piega verso il basso e parla ai pastori, li avverte che è inutile salire la montagna per incontrare Dio perché è venuto il momento in cui Dio stesso scende dall'alto e si fa prossimo dell'uomo: «Bisogna semplicemente essere puri di cuore per vederlo» (Mt 5,8).

Nella parte destra dell'immagine troviamo due donne che provvedono al bagno del Bambino. Le lavatrici che lavano il neonato nel bacile, sono un richiamo all'antico uso di lavare il bambino immergendolo nell'acqua per scongiurare infezioni post-parto; è però anche il segno dalla nascita nella sua concretezza: Gesù nasce in carne come ogni bambino.

Secondo il Libro armeno dell'infanzia¹⁴ la donna che tiene in braccio il bambino è addirittura Eva, la progenitrice, reintegrata nella sua antica dignità per la venuta del Messia. Il suo gesto è prefigurazione del battesimo, sacramento in cui il discendere nell'acqua ed il risalirne simboleggia la discesa agli inferi e l'uscita da questi (Rm 6,1-4). La piccola vasca ha la forma di un fonte battesimale; infatti non è il Bambino ad aver bisogno di essere purificato ma è piuttosto lui che santifica e vivifica l'acqua in cui viene immerso. Pertanto la piccola vasca ha la forma di un fonte battesimale e l'acqua che cola dalla brocca brilla come l'oro.

La stella cometa è rappresentata come un raggio che si divide ed indica comunemente la presenza di Dio nella storia dell'uomo. Dalla montagna o comunque dalla parte alta dell'icona, un fascio di luce che comprende in sé la stella che guida i Magi, scende come per illuminare l'oscurità della caverna che si apre nel centro della montagna, e si suddivide in tre raggi che intendono manifestare il dio uno e trino. L'immagine fa pensare alla mano creatrice del Padre: un raggio di luce tripartito, dalla dimora di Dio si cala sulla grotta e in verticale raggiunge la testa del bambino, attraversa Maria e tutta l'umanità. È il movimento d'amore che dal Padre raggiunge l'uomo attraverso il Verbo, per opera dello Spirito Santo. La redenzione del genere umano è opera comune delle tre Persone Divine.

Nell'arte bizantina la nascita di Cristo viene illustrata combinando le diverse scene della natività, dell'annuncio ai pastori e della venuta dei Magi, mentre in Occidente esse saranno oggetto di rappresentazioni distinte.

Andrea Mantegna

Andrea Mantegna nacque a Isola di Carturo tra il 1430 e il 1431. L'opera mantegnesca è connotata da un disegno incisivo che dà alle forme un profilo angoloso che si staglia nettamente sul fondo; la prospettiva viene usata per dare monumentalità alle scene e ai personaggi che le animano. Quando venne in contatto con le opere di Gentile e Giovanni Bellini,



¹⁴ Il Vangelo armeno dell'infanzia è un Vangelo apocrifo pervenutoci in lingua armena i cui manoscritti sono stati fatti conoscere per la prima volta, integralmente, da padre Isaia Daietsi nel 1828, in due diverse stesure. Questo vangelo apocrifo costituisce un corposo e prolisso ampliamento degli eventi dell'infanzia di Gesù narrati negli altri vangeli dell'infanzia, integrati da materiale leggendario di provenienza dalla tradizione armena

caratterizzate da minore durezza rispetto alle sue, incominciò ad addolcire le sue linee e i suoi colori. Nel 1460 fu invitato da Ludovico Gonzaga a Mantova dove diventò artista di corte fino alla sua morte, avvenuta il 13 settembre del 1506.

Tra le opere attribuite alla fase giovanile della sua attività, si ricorda questa *Adorazione dei pastori*. L'opera di piccolo formato si ritiene commissionata da Borso d'Este in occasione del secondo soggiorno dell'artista a Ferrara del 1450-1451. La scena è ambientata all'aperto, con la Madonna al centro che adora il Bambino inginocchiato su un gradino di pietra, mentre alla sua destra san Giuseppe dorme e a sinistra due pastori si piegano devotamente in atteggiamento di preghiera. Il sonno di san Giuseppe, rappresentato in disparte, ricorda la sua funzione di custode della Vergine e del Bambino. Il colloquio tra Vergine e Bambino, circondati da angioletti che solennizzano l'evento, è caratterizzato da una notevole intimità. Gesù è raffigurato di scorcio, un tipo di veduta virtuosistica che ricorre nella produzione di Mantegna.

A sinistra si trova anche un giardino recintato (in riferimento all'*hortus conclusus* che simboleggia la verginità di Maria), da cui si affaccia il bue, e alcune assi che rimandano alla capanna dove è avvenuta la natività. A destra un ampio paesaggio che si apre in profondità, incorniciato da due montagne fatte di rocce a picco. In lontananza, a destra, si vedono altri pastori e un grande albero che sembra ricordare la forma della Croce del Calvario, presagendo la Passione di Cristo.

Beato Angelico

Guido di Pietro Trosini, detto Beato Angelico, nacque a Vicchio Mugello tra il 1395-1400. Non si conosce nulla della sua formazione, le sue prime opere di pittura sono andate perdute; fu anche un miniatore. Caratteristici delle sue opere sono il cromatismo delicato e l'uso di una illuminazione piena. Il segreto della sua arte sta nel raffinato equilibrio tra passato e presente. Tra il 1438 e il 1446 realizza gli affreschi per il convento di San Marco che aprono una nuova fase nello sviluppo del suo stile pittorico, caratterizzata da un maggiore austerità e da un maggiore misticismo delle atmosfere nelle sue pitture, avvalendosi di composizioni semplificate. Il Beato Angelico morì a Roma nel 1455.

L'Angelico si dedicò alla decorazione di San Marco su incarico di Cosimo de' Medici, in un primo momento tra il 1438 e il 1445, anno della sua partenza per Roma; successivamente tornò a dedicarsi ai lavori negli anni '50, quando completò alcuni affreschi e si dedicò alla statura di codici miniati per il convento stesso.

Gli affreschi del piano terra vengono concordemente attribuiti all'Angelico, mentre più incerta e discussa è l'attribuzione dei quarantatré affreschi delle celle e dei tre del corridoio del primo piano. Oggi si tende a attribuire all'Angelico l'intera sovrintendenza della decorazione e l'autografia di un ristretto numero di affreschi; i restanti vennero probabilmente dipinti su suoi cartoni o nel suo stile da diversi allievi, tra cui Benozzo Gozzoli.

L'*Adorazione del Bambino* si trova nella cella 5 del corridoio Est, lato esterno, nella fila di celle da cui si ritiene che sia iniziata la decorazione, e fa parte di quelle opere dipinte non direttamente dall'Angelico ma sotto la sua stretta sorveglianza e con piccoli interventi diretti. È disposta a semicerchio con il Bambino al centro e le figure disposte attorno a lui in atto di adorazione. Vi sono rappresentati, da sinistra, santa Caterina d'Alessandria, la Vergine, san Giuseppe e san Pietro Martire. Lo sfondo della capanna, col bue e l'asinello, crea un fondale piatto che evita qualunque distrazione che allontani la mente dai confini della scena. La presenza dei due santi è da leggersi in chiave mistica, in contraddizione con la semplice descrizione narrativa dell'evento. San Pietro Martire in particolare era un santo dell'Ordine Domenicano e la sua figura doveva essere esempio e ispirazione per la preghiera dei monaci, attualizzando la scena in base ai principi dell'Ordine. In alto una serie di quattro angeli, di fattura non eccelsa, chiude la rappresentazione.

Filippo Lippi

Filippo di Tommaso Lippi nacque a Firenze nel 1406 circa. Intorno al 1419 pronunciò i voti nel convento del Carmine. La sua formazione si basa sugli esempi del plasticismo di Masaccio e sulla luminosità cromatica di Masolino. L'influenza di Masolino e di Masaccio è evidente nella *Madonna dell'umiltà* che si trova al Museo del Castello Sforzesco di Milano, dove la ricerca di valori plasticismo si arricchisce dell'insegnamento che gli viene dalla scultura coeva soprattutto di Donatello; questo conferisce al dipinto un modellato più largo e un espandersi dei volumi in superficie. Nelle opere della maturità del pittore si fa strada l'influsso che ebbero il Beato Angelico e Domenico Veneziano. L'artista morì a Spoleto nel 1469, mentre era intento a lavorare al coro del Duomo.



Sull'altare della Cappella dei Medici a Firenze, Fra Filippo Lippi ha dipinto Gesù Bambino completamente nudo, adagiato sopra un prato dipinto. La mangiatoia, la stalla, la grotta sono scomparse e la scena è quella di un bosco attraverso il quale filtra una luce di leggenda. La festa è tale, attorno a questo bimbo sgambettante sopra un prato, che Benozzo Gozzoli, chiamato a completare la scena, ha bisogno di tre intere pareti di affreschi

Piero Della Francesca



Piero della Francesca nacque a Borgo Sansepolcro nel 1415-20. Si formò a Firenze insieme a Domenico Veneziano con il quale collaborò per gli affreschi perduti del coro di S. Egidio a Firenze. Le prime opere, collocabili anteriormente al 1450, ci mostrano il personale carattere dell'artista: struttura prospettica rigorosissima, perfezione dei volumi geometrici, rappresentazione di figure grandiose immerse in un'atmosfera dalla luminosità diffusa, sottile quasi astratta che mantiene i personaggi come sospesi nel tempo. Una malattia agli occhi costrinse il maestro a ritirarsi dalla sua attività e ad applicarsi negli studi della prospettiva che lo portarono a scrivere il *De prospectiva pingendi* nel quale insegna ai pittori e segreti della prospettiva e il libretto *De quinque corporibus regularibus*. Morì il 12 ottobre del 1492.

La *Natività* è un olio su tavola dell'ultima fase espressiva dell'artista databile al 1470-1475 e oggi conservato nella National Gallery di Londra.

La scena è composta in maniera molto libera e originale. Sotto un rudere di stalla con tettoia, al centro, si trova la Vergine in adorazione del Bambino, disteso in terra su un lembo dell'ampio mantello azzurro della madre. Dietro di essi c'è un gruppo di cinque angeli cantori con liuti; essi sono il vero perno della scena. Le loro teste sono tutte alla stessa altezza (isocefalia). A destra san Giuseppe sta seduto con naturalezza, con le gambe accavallate, su una sella (notevole è il disegno delle sue mani e della pianta del piede) e sembra discorrere con i due pastori dietro di lui, ritratti in posizione frontale, uno dei quali indica verso il cielo a sottolineare la natura prodigiosa della scena. Sotto la tettoia si vedono il bue e l'asinello, che raglia, quasi a voler rompere l'armonia della musica degli angeli. L'inclinazione del suo muso bilancia simmetricamente il braccio alzato del pastore. Lo sfondo si perde in lontananza: a sinistra si trova un paesaggio rurale con un tortuoso fiume, con le acque che riflettono a specchio, come tipico di Piero, mentre a destra si trova uno scorcio urbano verosimilmente di Borgo San Sepolcro. Sulla tettoia si trova una gazza, simbolo della follia umana che porterà alla Crocifissione di Cristo.

Ampie zone del dipinto sono incomplete, soprattutto il prato alla base e le figure dei pastori, che sembrano raschiate, ma in generale, le figure più importanti sono ben conservate, soprattutto l'armoniosa figura di Maria, di grande livello artistico.

Molti elementi rimandano all'arte fiamminga, dall'orizzonte rialzato alla fisionomia gracile del Bambino, che fa pensare a Hugo van der Goes piuttosto che ai coevi robusti bambini dei pittori italiani.

La prospettiva è appena accennata dalla disposizione leggermente in tralice della capanna. Tipici di Piero sono poi gli atteggiamenti solenni e composti, improntati a un solido equilibrio geometrico.

Vincenzo Foppa

Vincenzo Foppa nacque a Brescia nel 1427-1430. Si conosce poco della sua formazione, ma già nelle sue prime opere si intravedono i rapporti che aveva con la cultura veneta e padovana. Nel 1468 esegue gli affreschi per la cappella Portinari nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano dove mostra di aver appreso le forme dell'arte rinascimentale padovana rappresentando le figurazioni sacre e le *Storie di San Pietro apostolo* entro scorci prospettici. Più tardi il suo stile pittorico subisce l'influsso di Leonardo da Vinci presente a Milano L'artista morì nel 1515-1516 circa.



Del 1478 è l'*Adorazione del Bambino* di Detroit, dove Foppa riceve influssi ferraresi. Il dipinto si presenta purtroppo in condizioni non soddisfacenti perché ha subito nel 1845 un trasporto da tavola su tela ed ampie decurtazioni. I caratteri stilistici dell'opera, che è firmata sullo scalino su cui poggia il ginocchio di San Benedetto, si riconoscono con una certa fatica per una estesa integrazione del recente restauro: la zona più leggibile è quella in corrispondenza dell'angelo con il liuto all'estrema destra. Il linguaggio espressivo presenta molte analogie con quanto sta contemporaneamente avvenendo tra gli scultori lombardi, come ad esempio Amadeo, Piatti, Mantegazza, infatuati di espressionismo ferrarese. In questa pala a campo unico, di cui è ignota la destinazione originaria (verosimilmente una fondazione benedettina), Foppa ambienta l'adorazione del Bambino tra le rovine di un edificio antico posto in un ampio scenario naturalistico. Da sfondi di paesaggio come questi trarranno ispirazione artisti più giovani, pur tra loro molto diversi, come Bergognone, Butinone e i de Predis. La data orientativa del dipinto si ricava da un'antica copia grafica conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Ghirlandaio



Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio nasce a Firenze nel 1449. Dopo un viaggio a Roma, il suo stile assume caratteristiche che rimarranno sostanzialmente immutate: descrizione dettagliata dei particolari, figure aggraziate, colori accesi, composizioni affollate. Ghirlandaio lavora a Firenze a partire dal 1482 quando gli viene commissionata la decorazione della Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio e la decorazione della cappella Sassetti in Santa Trinita dove ambienta le scene nella Firenze del tempo. Domenico Ghirlandaio muore nel 1494.

La *Natività*, pienamente rinascimentale, viene dipinta dall'artista in Santa Trinita a Firenze. La pala, elogiata dal Vasari come capolavoro supremo del pittore e tale da «far meravigliare ogni persona intelligente», occupa il posto d'onore nella cappella affrescata con storie di san Francesco nel 1485. Due anni prima era arrivato a Firenze, portatovi dal banchiere Tommaso Portinari, il trittico di Hugo Van der Goes oggi agli Uffizi. Il naturalismo fiammingo che in quell'opera si esprime al livello più alto, suggestionò profondamente l'ambiente artistico fiorentino. Il primo a esserne colpito fu il Ghirlandaio, che in questo dipinto mostra di aver tratto notevole profitto dallo studio del suo collega del Nord Europa. Il fiore di iris a destra è una citazione diretta del Trittico Portinari. Allo stesso modo si ispirano alla «pittura della realtà» del Van der Goes, le fisionomie minuziosamente vere dei pastori, l'ombra del cardellino sulla pietra, la natura morta di umili oggetti sulla sinistra, il gioco sottile dell'ombra e della luce sul vello degli animali, sulla pelle e sulle vesti degli astanti. Ciononostante il Ghirlandaio resta un grande pittore italiano, anzi fiorentino, nel dominio della prospettiva, nel controllo dello spazio misurabile. La sua *Natività* è ambientata in un nitido paesaggio di colline toscane. La valle che si vede sullo sfondo è quella dell'Arno, fitta di città e di torri, cesellata come un prezioso gioiello. Il classicismo rinascimentale si esprime nella scelta dell'ambiente. L'evangelica povertà del presepio si colloca in uno scenario di ruderi romani, fra sarcofagi sontuosamente iscritti e scolpiti, colonne scanalate, capitelli corinzi e archi trionfali attraversati dalla cavalcata dei Magi. Questa scenografia ha un preciso significato simbolico. I ruderi archeologici sono emblema del mondo antico che la nascita di Cristo rinnova. Il sarcofago romano che funge da culla per il piccolo Gesù porta iscritta la profezia dell'augure Fulvio vissuto al tempo di Pompeo e morto a Gerusalemme. Dalla sua tomba sarebbe nato un dio; così aveva profetizzato il sacerdote pagano. In tale prefigurazione, il riferimento a Cristo vittorioso del mondo antico è evidente. Con la nascita del Salvatore si conclude il tempo dell'Attesa. L'evento annunciato a Cesare Augusto dalla Sibilla Tiburtina, secondo l'egloga IV di Virgilio, si è finalmente realizzato: con la nascita di Cristo si è aperta una nuova epoca nella storia degli uomini.

Botticelli

Sandro Filipepi, detto il Botticelli, nacque a Firenze nel 1445. La sua formazione avvenne nella bottega di Filippo Lippi come ci mostra una delle sue prime opere: *La Madonna con Bambino* del museo di Capodimonte a Napoli. Influenzato anche dall'arte del Pollaiuolo, Botticelli produsse opere come la *Fortezza* e il *San Sebastiano* nelle quali ha particolare valore l'uso della linea, dando la prevalenza al motivo grafico anziché cromatico o plastico delle composizioni. Dopo una serie di opere che rispecchiano questo suo carattere iniziale, il pittore dipinge per Lorenzo di Piero de' Medici la *Primavera*. In questo dipinto Botticelli raggiunge una perfetta armonia tra il ritmo lineare del disegno e la rappresentazione plastica delle forme, il

tutto immerso in una luce evanescente e fioca. Tra i due capolavori, la *Primavera* e la *Nascita di Venere*, è situato il soggiorno romano dell'artista, durante il quale lavorò, assieme a Cosimo Rosselli, al Ghirlandaio e al Perugino, ad alcuni affreschi nella cappella Sistina. Verso la fine del secolo il suo stile subisce un mutamento, la sua pittura si fa di carattere sacro probabilmente dovuto all'influenza delle predicazioni di Savonarola. All'abbandono dei soggetti mitologici corrisponde un'indurimento delle forme, l'uso di un cromatismo più cupo, una mimica dei personaggi più patetica e un maggiore dinamismo nelle composizioni, anche se il carattere astratto della sua produzione precedente è ancora presente. Botticelli morì a Firenze nel 1510.



La *Natività mistica* appartiene all'ultima fase dell'attività del pittore che, anche a ricordo del Vasari, aveva accentuato il suo spirito "sofistico" ed era diventato un seguace del Savonarola. Forse proprio le predicazioni del Savonarola ispirarono il carattere ascetico e di profonda riflessione sulla fede che denota il dipinto in questione. Il tema della nascita di Cristo qui si unisce a quello della grazia divina che trasfigura tutto l'universo, secondo una tematica presente appunto nelle prediche del frate. Il tono della composizione appare ben lontano dalle realizzazioni del periodo mediceo e sembra esprimere la profonda crisi seguita alla caduta degli ideali dei quali quel mondo appariva l'incarnazione. Accanto ai cartigli con le scritte "Gloria in excelsis Deo" e "Pax ho minibus", riferibili al Vangelo di Luca, la tela reca sulla parte alta, in tre righe, un'epigrafe in greco in cui si accenna ai "torbidi d'Italia" che possono essere ricondotti ai moti che a Firenze seguirono la morte di Lorenzo il Magnifico, alla calata dei francesi o all'assedio di Faenza del 1501 ad opera di Cesare Borgia che rappresentava,

dunque, una vera minaccia per tutta la Toscana. L'epigrafe dice: «*Questo dipinto, sulla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia, io, Alessandro, dipinsi nel mezzo tempo dopo il tempo, secondo l'XI di san Giovanni nel secondo dolore dell'Apocalisse, nella liberazione di tre anni e mezzo del Diavolo; poi sarà incatenato nel XII e lo vedremo* (abrasione che si è soliti integrare con precipitato o calpestato) *come nel presente dipinto*». Il riferimento all'Apocalisse circa il secondo dolore del capitolo XI è stato inteso in relazione alla profezia, presente in tale punto del testo, della sottomissione della città santa ai Gentili per quarantadue mesi, mentre nel capitolo XII appare chiaramente espressa la previsione della caduta di Satana con i suoi angeli sulla terra. Nello stesso capitolo XII dell'Apocalisse compare l'espressione "per un tempo, due tempi e la metà di un tempo", interpretata dal Savonarola come "un anno e due anni e la metà di un anno" e ripresa nella scritta botticelliana come "nel mezzo tempo dopo il tempo". Anche se la critica appare discorda nel ritenere che nel dipinto sia riscontrabile un preciso riferimento al Savonarola in esso, tuttavia, risulta, quale evidente ripresa delle idee del frate, quella relativa alla profezia della liberazione dell'umanità dai disastri in cui era precipitata dopo l'avvento dell'Anticristo, come i torbidi politici suddetti e la condanna del Savonarola stesso. La *Natività*, dunque, appare qui intesa come il trionfo della divinità, ch'è configurato, nella parte alta del quadro, dalla danza degli angeli osannanti sullo sfondo di un disco d'oro allusivo alla luce divina, mentre in basso l'abbraccio tra le creature angeliche e gli uomini simboleggia il ritorno sulla retta via dell'umanità intera, un ritorno che comporta la fuga dei diavoli nelle voragini della terra. Viene spontaneo il riferimento alle omelie natalizie pronunziate dal frate nel 1493 e nel 1494 a Firenze, nelle quali egli incitava i fiorentini a rendere Firenze una novella Nazareth, riunendosi spiritualmente intorno alla sacra capanna dove la Madonna accudiva il bambino aiutata da tre fanciulle identificabili come le virtù teologali. Le tre fanciulle sono rappresentate due volte nel dipinto di Botticelli, sia sotto forma dei tre angeli posti sul tetto della capanna sia nelle altre tre figure angeliche presenti in basso, che appaiono tutte panneggiate di drappi cromaticamente allusivi ai tre colori delle virtù teologali, il bianco per la fede, il verde per la speranza, il rosso per la carità. Del resto anche la presenza delle banderuole con le litanie e delle corone d'oro pendenti dai rami d'ulivo, che a loro volta sono simbolo di pace, appaiono riferibili alle sacre rappresentazioni che il Savonarola organizzava in quegli anni. Botticelli, con il suo dipinto, ammoniva l'umanità a ritornare ai valori spirituali del passato, abbandonando le vie del demonio, e con esse i raggiungimenti pittorici dei suoi tempi, dalla prospettiva matematica alla proporzionalità delle forme, al controllo armonico del moto e delle masse, per tornare al nervoso grafismo di una linea vorticoso di ricordo gotico.

Gaudenzio Ferrari

Gaudenzio Ferrari nasce Valduggia in Valsesia intorno al 1475 e muore a Milano nel 1543. Le prime opere di quello che viene considerato il massimo pittore piemontese del Cinquecento indicano già una forte vena narrativa. Fondamentale per l'artista è il viaggio compiuto - dopo il 1505 - nell'Italia centrale. Durante questo viaggio Gaudenzio assimila influenze del Perugino, di Leonardo, di Bramante e del Bramantino, unendo a queste un certo gusto nordico dovuto alla sua cultura di base.

Con le opere di architettura, pittura e scultura per il Sacro Monte di Varallo, per il quale, fin dal 1505 circa, realizza gruppi in terracotta, precorre il Seicento piemontese e lombardo. Tra il 1517 e il 1524 porta a termine le cappelle della Natività, dell'Adorazione dei pastori e della Crocifissione; il messaggio religioso è talmente efficace che nella seconda metà del secolo, nell'area lombarda, si moltiplicarono i sacri monti.

Nel 1539 l'artista si trasferì a Milano, dove offrì un'ultima bellissima prova con gli affreschi di Santa Maria delle Grazie, di Sant'Ambrogio, di Santa Maria della Pace e con la Cena in Santa Maria della Passione.



La cappella della Natività, e Grotta di Betlemme, una delle più antiche e suggestive di tutto il Sacro Monte di Varallo Sesia. Non essendo però ancora citata nell'atto di donazione da parte dei cittadini varallesi al P. Caimi del 14 aprile 1493 in cui compaiono soltanto il Santo Sepolcro, la cappella dell'Ascensione e la cappella "subtus crucem", si deve ritenere che essa sia stata eretta in un momento immediatamente successivo, sotto la direzione dello stesso Caimi. Già i più antichi illustratori del Sacro Monte, ad iniziare dal Fassola (1671) avevano costantemente ripetuto che il "picciol Tugurio", ossia la nicchia della Natività ove sono le statue

del Presepe, era del tutto simile a quella di Betlemme, come si poteva leggere su di una tavola in caratteri d'oro fatta apporre al di sopra dallo stesso P. Caimi con la seguente scritta: «Questo luogo è tutto simile a quello di Betlemme, dove la Vergine partorì il suo Divin Figliuolo», oggi perduta. È invece non solo la nicchia ma tutta la grotta una replica perfetta, sia per forma, che per dimensioni, che per particolari che anche per orientamento, della grotta che a Betlemme, si trova al di sotto della grande basilica costantiniana come constatò per primo l'allora rettore del Sacro Monte, P. Angelo Trovati, nel 1963. La forma è approssimativamente quella di un rettangolo stretto e lungo, di m. 12,30 per 3,5, ricoperto da una volta a botte. All'estremità sud si apre la piccola nicchia con l'altare della Natività, sotto il quale una stella di fattura simile a quella di Betlemme, ricorda il luogo esatto della nascita di Gesù. E sull'altare, come a Betlemme, si celebrava la messa, certo fin dall'origine della cappella, come risulta dalla relazione della prima visita pastorale di mons. Bescapè (1593). Ai suoi lati due scale divergenti salgono ad imitazione di quelle che a Betlemme conducono alla basilica superiore: quella di sinistra, praticamente senza sbocco, dopo nove scalini, s'interrompe presso una finestrella; quella di destra invece si dirige alla cappella della Circoncisione in cui si entra attraverso un portale e una scala semicircolare simili a quelle di Betlemme. A lato della scala di destra si apre il piccolo vano, posto ad un livello lievemente più basso, che a Betlemme è dedicato al ricordo dei Magi, e che a Varallo, dall'epoca di Gaudenzio contiene l'Adorazione dei pastori. A questo ambiente vennero apportate varie alterazioni, già nei primi anni del Cinquecento. Il gruppo scultoreo è già ricordato come opera di Gaudenzio dalle guide del 1566 e 1570; gli è poi stato sempre riconosciuto da un'ininterrotta tradizione, accolta da tutta la critica più recente per il suo inconfondibile palpitar di dolcissimi affetti e per la sua commossa liricità. Il soggetto tanto caro all'animo di Gaudenzio che molte volte l'ha raffigurato in pittura, sempre con altissimi accenti di devoto e trasfigurante raccoglimento interiore, raggiunge qui la sua più alta espressione nella spoglia umiltà della grotta, nell'armoniosissimo convergere adorante nell'angusto spazio della nicchia della Madonna e di S. Giuseppe avvolti nei ridondanti ritmi ammatassati e curvilinei dei loro panneggi verso il Bambino purtroppo rubato nel 1852 e sostituito ben presto da una copia in legno dello scultore Giovanni Longhetti su modello di Giuseppe Antonini. L'esecuzione del gruppo dovrebbe collocarsi attorno al 1512-13, ma non essendo ancora ricordato nella guida del 1514, bisogna ritenere che sia di qualche tempo posteriore e quindi databile non prima del 1515, quindi attorno al 1516-16, cioè venti anni almeno dopo l'erezione della grotta voluta dal P. Caimi.



Pinturicchio

Bernardino di Betto detto il Pinturicchio nacque a Perugia nel 1454 circa. Fu tra i primi allievi del Perugino, con il quale andò a Roma per la realizzazione di alcuni affreschi della cappella Sistina. Qui venne in contatto con la pittura del Ghirlandaio e del Botticelli che contribuì alla formazione del suo stile personale. Morì a Siena nel 1513.

A Spello c'è la chiesa di Santa Maria Maggiore dove sono custodite opere pittoriche importanti. La costruzione, che risale al XII secolo e, secondo la tradizione, sarebbe stata eretta sulle rovine di un tempio sacro a Vesta e Giunone, conserva all'interno la "Cappella Baglioni" opera di Pinturicchio. La cappella, del



1501, è formata da tre pareti sulle quali sono rappresentati vari episodi della vita di Cristo. La parete di destra mostra l'*Adorazione dei pastori*, con l'arrivo del corteo dei Magi sullo sfondo. La scena è ambientata nel prato davanti alla capannuccia, che grazie alla prospettiva da sott' in su assume proporzioni grandiose, con una netta definizione di tutti gli elementi, dal recinto incanniccato del bue e l'asinello alla soma usata nel viaggio. Azzecato è l'espedito di aprire una finestrella nella parete da cui si scorge un nitido paesaggio, una sorta di quadro nel quadro. I pastori in primo piano hanno tratti somatici caricati ed espressivi, secondo l'esempio fiammingo, mentre il giovane con capro a sinistra ha una bellezza efebica più idealizzata, ispirata a rilievi antichi a soggetto sacrificali. Il gruppo della Madonna col

Bambino riprende le forme dell'*Adorazione dei pastori* affrescata anni prima nella cappella del Presepio in Santa Maria del Popolo a Roma. In alto si trova un coro di angeli.

Molto curato è lo sfondo, dove si staglia una città definita nei minimi dettagli, di sapore miniaturistico. Tra gli elementi simbolici si vede il pavone sulla capanna, simbolo di immortalità.

A Roma, nella chiesa di Santa Maria del Popolo, è invece custodita la cosiddetta *Natività con San Girolamo*, uno dei gioielli della chiesa. La scena è ambientata in un paesaggio ameno ed è immersa nell'aria tersa del mattino. L'adorazione del Bambino è serena e raccolta; Maria è orante mentre Giuseppe è come sempre pensoso, mentre San Girolamo adora devotamente la Parola fatta carne. Nel cielo azzurro l'angelo annuncia ai pastori la nascita del Messia e i Magi già discendono incontro al Re dei Re. Tutto risplende della luce e dei colori del nuovo giorno che Cristo inaugura con la sua venuta e il mondo gioisce a questa rivelazione.



Lorenzo Costa

Lorenzo Costa nacque a Ferrara nel 1460 e lavorò prevalentemente nella città di Bologna, dove recepì gli influssi della pittura di Antonello da Messina acquistando però un suo particolare modo di dipingere, caratterizzato dalla rappresentazione statica e solenne con un acceso cromatismo. Dopo il 1500 l'arte del Costa subisce anche l'influsso della pittura del Perugino e di Filippino Lippi come nelle opere eseguite a Ferrara per Isabella d'Este.

Tra i dipinti del pittore, ricordiamo la *Natività*, dipinto su legno destinato alla devozione privata.

Nel buio della stalla, che si apre su un paesaggio luminoso immaginario che evoca Betlemme, la Vergine e San Giuseppe adorano Gesù appena nato. Il bambino è sdraiato su un letto di rami intrecciati coperti con un panno bianco, che prefigurano la corona di spine della Passione e il sudario della sepoltura.



Lorenzo Lotto

Lorenzo Lotto, nato a Venezia intorno al 1480, sceglie di trasferirsi giovanissimo a Treviso dove la sua presenza è documentata almeno dal 1503 al 1506 pur con continui spostamenti a Venezia. Nella città dell'entroterra veneto entra in rapporto con la cerchia umanistica del vescovo Bernardo De Rossi da Parma, un raffinato circolo di studi spirituali, alchemico-filosofici e letterari che lo porta ad una veloce maturazione

intellettuale e artistica e gli assicura ben presto commissioni vantaggiose e remunerative. Nel 1508 si trova a Roma a dipingere le stanze del nuovo appartamento di Giulio II in Vaticano; qui incontra la pattuglia dei migliori pittori della sua generazione: il Beccafumi, il Bramantino, e poi il Sodoma e Cesare da Sesto i quali, educati a Milano, portano Leonardo sulla resa pittorica della luce atmosferica; ammira i disegni del Bramante per la nuova basilica di S. Pietro e, forse, vede le prime pennellate di Michelangelo che proprio nel 1508 inizia i lavori della Cappella Sistina. L'impatto con questo groviglio di immagini nel più moderno e prestigioso cantiere del classicismo rinascimentale è sconvolgente e l'artista sente tutto il peso di un clima artistico aulico e cortigiano che finisce con il creargli un duro contraccolpo psicologico. Ciò che maggiormente mette in crisi i suoi assunti ideologici e stilistici è indubbiamente il confronto diretto con Raffaello al quale viene affidata per intero la responsabilità dell'impresa vaticana a far data dall'ottobre 1509. Il periodo che va dal 1509 al 1516 presenta larghe zone oscure riguardo agli spostamenti dell'artista veneziano.

Alla fine del '25 decide, dopo oltre 20 anni di assenza, di ritornare a Venezia, dove però l'astro nascente di Tiziano, con la sua pittura sensuale e gioiosa, gli preclude i favori della committenza. In un ambiente ostile fino all'ostracismo tenta di farsi strada, ma riesce ad ottenere solo poche commissioni da parte di collezionisti privati, senza riuscire ad inserirsi nel settore delle più prestigiose committenze pubbliche. Fortunatamente il lavoro gli viene garantito ancora una volta dalla provincia, da Bergamo soprattutto per la quale elabora i disegni colorati per le tarsie del coro di S. Maria Maggiore e dalle Marche verso cui indirizza imponenti pale d'altare.

La vena narrativa del Lotto si carica via via di accenti sempre più drammatici: alcune tensioni düreriane che ritornano, l'utilizzo di prospettive non più omogenee, certi fremiti luministici alla Grünewald sono il segno che il felice equilibrio emotivo del periodo bergamasco sta per incrinarsi. Lontano da ambienti culturali prestigiosi e raffinati, solo a contatto con l'umile gente di paese, eternamente alle prese con problemi di sopravvivenza, il Lotto guarda ormai alla realtà delle cose "dal basso", senza più illusioni e ripiega su se stesso e su una religiosità intima e sofferta. Psicologicamente vulnerabile, il Lotto dà segnali di stanchezza e di cedimento alle avversità della vita e sebbene nelle Marche sia ancora apprezzato, avverte ormai tutto il peso degli anni insieme all'amarezza di una battaglia artistica che gli appare definitivamente perduta. Nel 1538 il pittore è ad Ancona ed è qui che incomincia a scrivere il Libro delle spese diverse conservato a Loreto sul quale annota un po' di tutto in un'umile cronaca fatta di commissioni di lavoro, di quadri fatti e venduti, di soldi ricevuti e da ricevere. Il libro costituisce una fonte preziosa di dati e notizie sull'ultima fase della sua vita, ma è molto di più di un semplice registro di partita doppia, perché l'artista con le sue personali riflessioni a margine ci dà modo di conoscere i lati più nascosti e segreti della sua personalità, l'intensità profonda della sua fede, le ansie di un animo buono e tormentato. Il ritorno a Venezia nel gennaio del '40 segna un momento di speranze deluse, di ricerca di una stabilità affettiva mai raggiunta, di riconoscimenti sempre negati dalla sua città natale. La sua inquietudine si rivela anche nel continuo errabondare da una città all'altra, da una casa all'altra alla ricerca di un punto fermo in cui condurre la sua vecchiaia. Di nuovo sono le Marche ad offrirgli rifugio e lavoro. Nel 1547 realizza l'Assunta di Mogliano e due anni dopo si trasferisce di nuovo ad Ancona per condurvi un'altra pala dell'Assunta per la chiesa di S. Francesco alle Scale. Nella città dorica ottiene altre commissioni che non gli danno quella sicurezza a cui aspira, anche perché si



accontenta spesso di compensi esigui, quando addirittura non si affida alla generosità altrui. E proprio per far fronte alle pressanti necessità economiche era stato costretto nell'agosto del '50 a mettere in vendita presso la Loggia dei Mercanti, come un principiante qualunque, tutti i dipinti che aveva con sé, compresi i cartoni colorati delle tarsie di Bergamo di cui era gelosissimo. Ma l'iniziativa si rivela un fallimento. Rimasto solo e senza soldi decide, nel '52, di ritirarsi definitivamente a Loreto dove il governatore del Santuario gli assicura generosamente vitto, alloggio e la possibilità di seguire a svolgere il proprio lavoro presso il convento. Trascorrono due anni e il pittore matura la volontà di farsi oblato, una sorta di monaco laico, al servizio quasi esclusivo della Santa Casa. Non conosciamo con certezza la data della morte che avvenne comunque tra il settembre del '56 e il luglio del '57 quando l'amministratore della Santa Casa incassa 3 fiorini e 5 bolognini per la vendita di un piccolo materasso già di Lorenzo Lotto.

Nel 1523 Lotto dipinge la *Natività*, una piccola tavola (cm 46 x 36) conservata alla National Gallery of Art di Washington. Stava per finire il soggiorno bergamasco, un periodo che occupa l'arco di anni compresi tra il 1512 e il 1525 e caratterizzato da un "misticismo affettivo" e da un senso magico infuso nelle opere grazie

all'utilizzo della luce. La *Natività* è destinata a un'abitazione privata come dicono le piccole dimensioni. È un quadro pensato per la devozione di una famiglia. L'incarnazione si sposta dal luogo di culto, dove ci si reca a pregare, alle stanze di un palazzo in cui la giornata vorrebbe essere illuminata dalla memoria di Cristo. I personaggi sono collocati in primo piano, tanto da porre l'osservatore in una posizione privilegiata.

Maria e Giuseppe sono inginocchiati davanti alla culla con un Gesù sorridente che allarga le braccia. La tradizione vedeva Giuseppe solitamente in disparte, un passo arretrato rispetto all'avvenimento che aveva al centro la madre e il figlio. Qui, invece, prega e un sorriso muove il volto: ci sono gioia e commozione, c'è adorazione. Quel bimbo lo sente suo, lo ha accolto dando compimento alle Scritture e se ne prende cura accompagnandolo nella crescita. Il suo silenzio così partecipe delinea una sua specifica personalità che acquista la statura di una figura teologica ben caratterizzata: è il testimone della verginità di Maria e con Dio condivide la paternità. Questa rivalutazione della figura di Giuseppe sembra essere il frutto maturo del clima culturale e spirituale della Bergamo del tempo quando un frate servita, fra Girolamo Castro da Piacenza, aveva iniziato una serie di predicazioni tese alla rivalutazione della figura di Giuseppe tanto da far nascere la confraternita della Scuola di Giuseppe, nella quale entrarono alcuni committenti del Lotto. La Madonna ha gli occhi incollati su Gesù, sgranati dalla meraviglia. Osserva il bambino che le sta parlando con lo sguardo, con il movimento delle labbra, con i piedini che scattano e con le mani che si muovono in uno slancio di affetto. Il dialogo di sguardi tra la Madonna e Gesù incanta. La culla è un umile cesto perché Luca ricorda che il Figlio di Dio fu deposto in una mangiatoia. Lotto richiama l'essenzialità della culla, ma anche la provvisorietà. Appoggiate a essa si trovano un sacchetto di iuta annodato e una botticella, il pane e l'acqua, che dovranno sfamare chi dovrà presto mettersi in viaggio.

La "sacra conversazione" è animata da una luce che gioca a illuminare una serie di particolari, per niente casuali: il crocifisso appeso alla parete di sinistra, gli angeli, la scala, le tortore, l'asino e il bue in lontananza, quasi impercettibili, e la pialla o trappola per topi o semplice pezzo di legno da incastro nell'angolo a destra. Il crocifisso è un intervento successivo di datazione incerta. Qui Lotto opera un doppio gioco di significati. Da un lato è attento alla descrizione di una stalla con i simboli religiosi della nostra fede appesi alle pareti; dall'altro il pittore diviene fine teologo ed adombra nel mistero della nascita il mistero della croce. L'uomo di fede quando è davanti alla culla riflette e gusta la gioia della venuta del Salvatore, ma deve anche sapere che l'annuncio verrà chiarito nei suoi contenuti e sarà ripetuto dall'alto della croce, «*scandalo per i Giudei e follia per i pagani*», come ricorda Paolo nella Prima lettera ai Corinzi.

Sopra la scena ci sono tre angioletti che cantano esultanti, tenendo tra le mani un grande foglio di musica con visibile il pentagramma. Un modo molto umano per far partecipare anche le potenze celesti, cui in precedenza Dio era ricorso per portare l'annuncio a Maria. Non è l'angelo Gabriele nella sua maestosa personalità. Sono stati scelti invece degli angioletti, simili ad amorini, piccoli e nudi come Gesù. Un'ulteriore umanizzazione del grande evento che, tradotto in linguaggio comprensibile agli uomini, si riassume in una parola: amore. Cristo porta rapporti nuovi e rifonda l'amore, principio della vita. La lettura delle note musicali rammenta che i canti e la gioia celeste stanno scritti nella vita che è appena nata e per ripeterli basta seguirne le indicazioni. C'è poi una scala appoggiata alla capanna, anch'essa un riferimento biblico. Ricorda l'episodio del sogno di Giacobbe: «*Una notte, mentre era in viaggio, vede in sonno una scala che unisce la terra al cielo. Su di essa salgono e scendono gli angeli. Ode poi la voce di Dio: «La terra sulla quale sei coricato, la darò a te e alla tua discendenza». Giacobbe svegliatosi di soprassalto esclama: «Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». Lì costruisce un santuario*». Per i Padri della Chiesa la scala rappresenta la provvidenza di Dio che, attraverso i suoi angeli, fa conoscere il suo volere e sempre attraverso di loro accoglie le invocazioni e le suppliche degli uomini. Poi la scala è diventata anche simbolo che annuncia l'incarnazione di Cristo, unione della terra con il cielo.

Ai dettagli, il pittore affida il compito di completare l'annuncio evangelico. Sul dipinto appaiono come presenze discrete, al punto da non essere visti subito o di passare in secondo piano, quasi fossero state poste a corredo del lavoro finale. Eppure i particolari trasmettono concetti fondamentali. La coppia di tortore che sta appollaiata su di un bastone all'ingresso della capanna rappresenta l'emblema della Chiesa nei suoi rapporti con il suo Sposo divino, testimonianza di fedeltà, perché, come i naturalisti antichi avevano osservato, essa non si riaccoppia quando resta "vedova". Ambrogio, vescovo di Milano, la cita come esempio in un sermone alle donne e la indica soprattutto alle vedove. La fedeltà si ammanta di altre qualità come la castità e la dolcezza.

La tradizione vuole l'asino e il bue. Lotto li colloca lontani, dentro la capanna e legati alla greppia. Le loro figure, di solito in primo piano, sono qui pressochè inesistenti. Sappiamo che il pittore era molto vicino ai Domenicani, un Ordine poco incline ai sentimenti e votato agli studi per affermare con gli strumenti della ragione i fondamenti della fede. Non solo, Lotto conosce la teologia: i due mansueti animali, associati alla

bontà e al calore che infondono, non compaiono nelle prime iconografie del Natale. Sono un'aggiunta successiva e anche teologicamente esprimono poco. Da qui la loro presenza sfumata.

Infine, che cos'è l'oggetto nell'angolo destro? Su di esso il Lotto ha apposto la propria firma, ma oltre a un questo cosa rappresenta? La domanda ha tormentato a lungo i critici e li ha anche divisi. Per alcuni sarebbe una semplice piastra che ricorda la professione di falegname praticata da Giuseppe; per altri, in particolare per Rusk Shapley, si tratterebbe di una trappola per topi; per altri ancora un semplice pezzo di legno da incastro. Si sa che il Lotto ama le metafore e ha approfondito il linguaggio dei simboli, dandone uno straordinario saggio nella elaborazione e realizzazione delle tarsie per il coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Secondo la tesi avanzata nel 1968 da Shapley l'oggetto accentuerebbe il messaggio sulla missione salvifica di Cristo. Si trova sul lato opposto del crocifisso, ma in diretta corrispondenza con esso quasi fossero congiunti da un filo invisibile. In mezzo a questi due elementi, la figura del bambino Gesù. L'iconografia della trappola è poco diffusa, ma di fonte molto autorevole: è sant'Agostino che, commentando la passione, afferma: «Il diavolo ha esultato quando Cristo è morto, ma per quella stessa morte di Cristo il diavolo è stato vinto, come la trappola prende l'esca. [...] La croce del Signore è la trappola del diavolo; la morte del Signore l'esca con la quale sarà preso». Inoltre Lotto pone la sua firma in modo da farci comprendere il ruolo dell'artista: egli scrive il suo nome su di un pezzo di legno con un incastro ad angolo retto frutto dell'arte di Giuseppe falegname. L'artista, come Giuseppe nell'umiltà e nel silenzio del proprio lavoro, contempla il mistero di Dio che si rivela, si lascia educare da esso e lo testimonia con il proprio lavoro.

Giovan Gerolamo Savoldo

Giovan Gerolamo Savoldo è stato un artista attivo nel nord Italia a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento. Le notizie biografiche di Savoldo sono però frutto di congetture (si presume sia nato a Brescia attorno al 1480) e di pochissime, nonché sparse, informazioni che non si spingono a prima del 1506, anno nel quale è documentato a Parma; un'ulteriore informazione è fornita dall'iscrizione all'Arte dei Medici e degli Speziali di Firenze nel 1508.

La sua formazione dovrebbe essere ricondotta all'ambito lombardo-milanese del primo quindicennio del Cinquecento, in particolar modo Boltraffio, Solario e, ovviamente, Leonardo, del quale cerca di riproporre gli studi luministici. Su questo sostrato Savoldo innesta un notevole interesse per l'arte tedesca e per l'incisione düreriana, che si traduce in una netta definizione delle forme e nella monumentalità delle stesse.

Verso la metà del decennio Savoldo torna artisticamente a rivolgersi (seppur non nettamente come accadrà agli inizi degli anni Trenta) verso l'ambito milanese.

Gli studi di luce caratterizzano l'attività del bresciano: l'*Adorazione dei pastori* di Torino (1527-1530) e il *San Matteo e l'angelo* (1530 ca.), solo per citarne alcuni, sottoscrivono appieno la teoria del Longhi che vede in Savoldo il maggior esempio di pre-caravaggismo dell'intero Cinquecento.

La luce è ora il prioritario strumento di individuazione plastica e tridimensionale della figura, e porta ad una meno marcata individuazione calligrafica ed a inedite approssimazioni visive che testimoniano una nuova ricezione della tradizione tizianesca. Intorno al 1530 circa Savoldo lavora per il duca di Milano Francesco II Sforza: nei dipinti di Savoldo di questo periodo riemergono le memorie milanesi della sua formazione, in particolar modo bramantinesche, come dimostrano i volti astratti e i panneggi geometrizzanti realizzati in questi anni. La fase tarda si caratterizza specialmente per l'iterazione di tipologie e atteggiamenti e per la meditazione e ripetizione di strutture impaginative: questo atteggiamento del Savoldo, però, non deve essere interpretato come una mancanza di fantasia, bensì come un modo per concentrarsi sulle sottili variazioni coloristiche, espressive e luministiche dei suoi dipinti. Di quest'ultima fase è bene ricordare quell'interesse prettamente coloristico che Savoldo dimostra nella resa degli ori e degli argenti delle vesti. Ultime sue notizie datano al 1548, citato in un atto di vendita a Venezia come testimone e nominato "vecchione" in una lettera scritta da Pietro Aretino.

La *Natività* della chiesa di San Giobbe a Venezia è una delle tre versioni sullo stesso tema dipinte dall'artista bresciano per altrettante chiese. Il dipinto presenta in primo piano san Giuseppe e la Madonna che in ginocchio adorano il radioso Bambino appena nato, adagiato nudo a terra su un panno bianco, in uno



spazio piuttosto ristretto, delimitato dalla muratura sconnessa e dalla tettoia di fortuna di una stalla in rovina. Due pastori si affacciano da una finestra ricavata sulla parete di fondo mentre un terzo è inginocchiato in atteggiamento di preghiera dietro un basso muretto alle spalle di Giuseppe. L'interno della stalla è avvolto nel buio dal quale a mala pena emergono le sagome del bue e dell'asino. La scura costruzione si staglia in controluce sull'ampio paesaggio roccioso che chiude il quadro, dove la fredda e livida luce dell'alba viene squarciata dal bagliore accecante dell'angelo che annuncia ai pastori il miracoloso evento. Nell'insieme il dipinto colpisce per l'equilibrio compositivo e cromatico, per un sapiente uso della luce, per l'atmosfera intima e serena e per il realismo pacato ma attento dovuto alla provenienza lombarda del Savoldo; in altri aspetti del quadro (i pastori alla finestra e il particolare paesaggio roccioso) si ritrova l'interesse dell'artista per l'arte nordica e dei Paesi Bassi nello specifico.

Il dipinto celebra il mistero dell'Incarnazione. Il Bambino, disteso sulla terra, solleva il panno che lo avvolge per mostrare il suo corpo nudo affermando in tal modo che egli é veramente uomo. Una circolarità lega i personaggi ma solo Maria ha la stessa luminosissima pelle del Bambino ed incrocia il suo sguardo. Giuseppe é appoggiato ad un muretto squadrato: é la base di un nuovo edificio di cui i credenti saranno pietre successive. Dietro il muretto si vedono le rovine di un edificio ormai diroccato perché costruito con mattoni di creta: é il tempo dell'attesa che é ormai giunto al suo compimento. Dalla finestra nella parete di fondo si sporge un pastore che guarda verso l'alto mentre parla ad un altro pastore, che però non lo ascolta: essi indicano coloro che non riconoscono nel Bambino il Dio che si é fatto uomo, secondo l'immagine del profeta Isaia ripresa da Mt.. Ma qualcuno guarda e vede: é il pastore in adorazione che molto probabilmente ha il volto del committente; altri pastori sullo sfondo in lontananza stanno ascoltando l'annuncio dell'angelo.

Domenico Beccafumi

Domenico Beccafumi fu il più grande pittore senese del Cinquecento; di famiglia contadina, fu avviato all'arte da Lorenzo Beccafumi, padrone del fondo su cui lavorava la sua famiglia, e proprio dal suo protettore prese il nome.



Beccafumi fu uno dei massimi manieristi toscani. Dalla complessa cultura con cui venne a contatto (a Siena, a Firenze, a Roma e attraverso le stampe nordiche) trasse un linguaggio personalissimo, aspro di contorni e dai colori agri e sulfurei, percorsi da lame di luce. Le sue prime composizioni, sebbene impostate su strutture di impianto classico che risentono di contatti con Fra' Bartolomeo, appaiono già venate di inquietudine; l'influsso della cultura figurativa romana del primo Cinquecento si manifesta soprattutto nel ciclo di Palazzo Bindi Sergardi (ora Casini Casuccini) a Siena, mentre le sue opere mature, estremamente articolate, presentano piani che si accavallano e si inseguono con esiti di complessa spazialità.

La sua attività di scultore iniziò negli ultimi suoi anni di vita, quando modellò per la Cattedrale di Siena, otto bellissimi *Angeli portaceri*: fieri ragazzi di stirpe popolana dalle solide carni a malapena ricoperte da sottili drappi, che con le loro grinze e gualciture, moltiplicano i guizzanti riverberi delle fiammelle, traducendo in bronzo quegli arditi effetti luministici che caratterizzano la maniera pittorica dell'artista.

A proposito della pala della *Natività* nella chiesa senese di San Martino, del 1524 circa, Vasari osserva che «cominciò Domenico a far conoscere a coloro che intendevano qualche cosa, che l'opere sue erano fatte con altro fondamento che quelle del Sodoma». E in effetti, se la pala mostra riferimenti, nell'aspetto compositivo, alla *Natività* di Francesco di Giorgio nella chiesa di San Domenico, la tradizione figurativa senese viene aggiornata da Beccafumi all'esperienza toscano-romana dove però le forme acquistano un significato nuovo, uno spirito di irrealità che, costituendo il lato più vitale della visione del pittore, infirma i presupposti di classica armonia sui quali si impernia la composizione. È stata notata anche la possibilità che il primo pastore, raffigurato a sinistra, sia un suo autoritratto.

Correggio

Antonio Allegri detto il Correggio nasce a Correggio in provincia di Reggio Emilia, nella seconda metà del Quattrocento, presumibilmente, secondo storici e critici, nel 1489. Scarse, sono le notizie sulla sua formazione artistica: pare che l'Allegri sia stato alunno di alcuni pittori locali: lo zio Lorenzo, il cugino Quirino Allegri e l'artista correghese Antonio Bartolotti.

Nel 1512 è in rapporti economici con Francesco Mantegna, figlio del celebre Andrea che fu attivo a Mantova fino al 1506, e le cui opere furono un vero e proprio modello per il Correggio. Infatti, di Andrea Mantegna, il Correggio assimilò i caratteri della pittura, come riscontrabile in alcune opere giovanili, e contribuì alla diffusione di un più dolce stile raffaellesco, innestando suggestioni leonardesche, specie nell'uso dello sfumato, con immagini dai contorni volutamente indefiniti e sfumati. E' anche partecipe, nel segno di una grandissima apertura culturale, dell'esperienza dei veneziani e dei ferraresi, Cima da Conegliano, Costa, Dossi e degli artisti nordici, Dürer e Altdorfer. Gli studiosi sono concordi nel datare intorno alla fine del primo decennio del Cinquecento, un viaggio a Roma dell'Allegri, che fu fondamentale per apprendere direttamente i modelli antichi e le straordinarie novità di Raffaello e del giovane Michelangelo.

Fino agli anni Venti, Correggio è autore di dipinti di piccole dimensioni, destinati per lo più alla devozione privata. Dopo essersi sposato con Giovanna Merlini, dalla quale ebbe tra il 1521 ed il 1527, quattro figli, il Correggio si trasferì a Parma nel 1524, dove realizzò la prima grande commissione pubblica di grande impegno: gli affreschi della chiesa di San Giovanni Evangelista, fortemente caratterizzati dall'innovativo impianto prospettico. E' proprio la decorazione della cupola di San Giovanni a decretare la fama di Antonio Allegri, che da quel momento ricevette altre importanti. Nell'arco degli anni che vanno dal 1522 al 1530, Correggio realizza la sua opera più monumentale e rivoluzionaria: gli affreschi della cupola del Duomo di Parma, il capolavoro cui sarà affidata la grande fortuna del Barocco italiano nonché quella del suo percorso artistico. Infatti, egli divenne un maestro affermato e riconosciuto del suo tempo, apprezzato dalle corti padane. Rientrato in patria, Correggio vi morì improvvisamente il 5 marzo 1534. Il giorno seguente fu sepolto in San Francesco a Correggio dove allora, si poteva ammirare la sua prima impegnativa pala d'altare.



Il dipinto della *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino* oggi conservato a Brera potrebbe essere quello che era registrato nell'inventario dei principi Ludovisi a Roma nel 1633 come "Natività di Christo alta palmi 4 longa p(al)mi 5...del Correggio della prima Maniera". La datazione della *Natività* si dà per via stilistica intorno ai primissimi anni del Cinquecento (1512 c.) in un momento non lontano dall'esecuzione dell'altro dipinto conservato a Brera, *l'Adorazione dei magi*, per quanto sia evidente uno "stacco mentale" fra le due opere, essendo questa ancora molto legata alla lezione di Mantegna e ai modelli del Costa e del Garofalo che affascinarono la prima

ricerca del Correggio, dove invece *l'Adorazione dei magi* parla un linguaggio fortemente innovativo e ben più ardito. La composizione è diligentemente suddivisa in due parti eguali segnate dalla colonna con capitello ionico al centro e le figure, di dimensioni piuttosto ridotte, abitano cautamente lo spazio loro concesso senza veramente interagire fra loro. Vi si avverte l'inclinazione miniaturistica che informa molte delle prime opere del Correggio. Dal punto di vista iconografico la presenza di Santa Elisabetta e San Giovannino rappresenta una scelta insolita che potrebbe leggersi alla luce dello stesso contesto culturale in cui prese forma l'idea della curiosa commistione di santi intorno al *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Detroit, dove si trova raffigurata la famiglia del Battista.

Il compiacimento del Padre scende con i raggi d'oro dall'alto. Il piccolo Gesù è concentrato in un'intensa consapevolezza: giace ed è nudo, è vittima preparata, ed è pane; lo accoglie un sudario che è un corporale eucaristico, sotto il quale s'irraggia il frumento. Nella scena il Salvatore è addormentato su un panno bianco sopra del fieno, con la Vergine inginocchiata in adorazione davanti a lui. Giuseppe, spostato da una parte leggermente più indietro, dorme su una sella: indubbia allusione alla fuga in Egitto e all'avvertimento avuto in sogno. Dietro di lui l'asino è appena visibile nella stalla di fortuna unita alle rovine. Tutto ciò è abbastanza ordinario, ma sulla sinistra ci sono due personaggi meno attesi, l'anziana Santa Elisabetta e San Giovannino. Resoconti diversi pongono il loro primo incontro in momenti differenti, con l'unica costante che Cristo e Giovanni devono essersi incrociati fra la Visitazione e il Battesimo, ma la loro presenza alla Natività è certamente insolita.

Parmigianino

Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, è nato il giorno 11 gennaio 1503 a Parma, dove, proveniente dal Pontremolese, si era stabilita la sua famiglia di artisti. Inizia giovanissimo a dipingere sotto l'ala protettrice e incoraggiante degli zii Pier Ilario e Michele Mazzola (pittori come il padre Filippo, morto nel 1505). A Roma rimane abbagliato dall'arte di Michelangelo e Raffaello, lui che pur in giovane età



aveva già sperimentato tecniche e forme, confrontandosi senza paura con l'iconografia religiosa e letteraria del suo tempo, trovando uno stile d'espressione del tutto personale la cui cifra espressiva è legata ad una certa enigmaticità del rappresentare. Nella stessa città ha modo di accedere alle enclaves del potere, di vedere da vicino non solo i personaggi più influenti del suo tempo in campo politico e finanziario, ma anche di avvicinare quegli artisti che, eredi della grande lezione di Raffaello, tentavano di aggiudicarsi ricche commesse proprio da quei potenti. Il Parmigianino, dopo il Sacco di Roma, turbato da quello che aveva visto, si allontana dalla passione pittorica e comincia a dedicarsi all'alchimia in maniera quasi ossessiva, inseguendo il sogno di sempre dei seguaci di questa disciplina, ossia quello di trasformare il mercurio in oro. Il risultato di questa mancanza di concentrazione artistica è che il Parmigianino non riesce più a trovare per i suoi cicli pittorici la giusta ispirazione che mai gli era mancata. Tale è lo stato di crisi dell'artista che per un lungo periodo non riesce neanche a finire gli affreschi della chiesa della Steccata in Parma. E proprio in quegli anni realizza un autoritratto dipingendosi con il volto segnato e l'aria stanca ma dallo spirito ancora bruciante, così come lo stesso Vasari ne riporta le caratteristiche di "uomo quasi salvatico". Muore di lì a poco (24 agosto 1540) e vuol essere sepolto "nudo con una croce d'arcipresso sul petto in alto" a Casalmaggiore, lungo il Po.

Nel Palazzo romano Doria Pamphilj è conservata una *Natività* di superba qualità e singolare iconografia: tre delle figure che assistono alla Natività non paiono pastori, magi o committenti. Il giovane in fuga dietro la Vergine ricorda una Dafne, che pure Parmigianino rappresentò graficamente, evocando Raffaello. Vagamente leonardeschi sono la calcolata instabilità strutturale e l'indice puntato verso l'alto di uno dei due personaggi barbuti che disputano sull'episodio.

Caravaggio

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, nasce a Milano nel 1571. Si forma presso la bottega del pittore Simone Peterzano nella città di Milano dove recepisce i modi di due tradizioni diverse: da un lato il realismo lombardo, dall'altro il rinascimento veneto, con il quale viene in contatto quando Peterzano lo porta con sé in alcuni viaggi a Venezia, dove conosce l'arte del Tintoretto. A vent'anni si trasferisce a Roma, prima presso Lorenzo Siciliano, di seguito presso Antiveduto Gramatica, poi presso il Cavalier d'Arpino. Costui gli affida l'esecuzione di quadri di genere, rappresentanti fiori o frutta, genere disprezzato dagli accademici del tempo perchè ritenuti soggetti inferiori rispetto a dipinti in cui venivano rappresentate figure umane. Egli inventa un suo particolare repertorio dipingendo giovani presi dalla strada, messi in posa, accompagnati da cesti di frutta, calici e oggetti di vetro. Il suo primo quadro di figure, dipinto nel 1595 circa, è il *Riposo durante la fuga in Egitto*, nel quale è chiaro il richiamo ai grandi maestri bergamaschi e bresciani come Savoldo, Lorenzo Lotto e Moretto. Ma è altrettanto evidente il richiamo alla cultura romana dimostrato dall'angelo rappresentato di spalle che è il perno dell'intera composizione. In questo periodo abbandona la bottega del Cavalier d'Arpino e passa sotto la protezione del cardinal Francesco Maria Del Monte che lo immette in un ambiente culturale molto più stimolante. Tra il 1606 e il 1607 Caravaggio vive nella città di Napoli dove si conservano alcune sue importanti opere. Nel 1608 il pittore si trova a Malta dove viene nominato cavaliere, il gesto rappresenta una riabilitazione per la vita sregolata dell'artista che dovette fuggire da Roma dopo aver ucciso un uomo durante una rissa. Dopo essere stato espulso dall'ordine dei cavalieri di Malta fugge a Siracusa dove dipinge il *Seppellimento di Santa Lucia* e anche in questo caso, come nelle successive opere realizzate a Messina: *La resurrezione di Lazzaro* e *L'Adorazione dei pastori*, confermano la sua tendenza a lasciare grandi spazi vuoti su tele di dimensioni notevoli. Nel 1609 è di nuovo a Napoli dove viene ferito gravemente. Nel 1610, sulla spiaggia di Porto Ercole, dove era in attesa di rientrare a Roma per ricevere la grazia, viene arrestato e incarcerato per 2 giorni, perchè scambiato per qualcun'altro, perdendo così tutti i suoi averi. Due giorni dopo sulla stessa spiaggia, cercando di recuperare le sue cose, morì di "febbre maligna", come scrive il Bellori. Era il 18 agosto del 1610 Caravaggio non aveva ancora 39 anni, pochi giorni dopo arriverà la grazia con il permesso di ritornare a Roma.

La *Natività* è stata dipinta con tecnica ad olio su tela nel 1609, misura 298 x 197 cm. e non si sa dove attualmente si trovi, essendo stata trafugata nel 1969 dalla chiesa di San Lorenzo a Palermo. Il quadro fu



commissionato nel 1609 dalle compagnie dei Cordiglieri e dei Bardigli e subito realizzato nel brevissimo soggiorno palermitano del Caravaggio.

Nella tela è raffigurata la Natività con un'autentica narrazione realistica che rende "palpabile" la scena. Ogni personaggio è colto in un atteggiamento spontaneo: San Giuseppe ci volge le spalle ed è avvolto in uno strano manto verde. Sicuramente molto giovane rispetto all'iconografia tradizionale, dialoga con un personaggio che si trova dietro la figura di San Francesco, che alcuni critici pensano possa essere Fra Leone. La presenza di San Francesco è sicuramente un tributo all'Oratorio, che all'epoca era passato alla Venerabile Compagnia a lui devota costituitasi già nel 1569. La figura a sinistra è San Lorenzo. La Madonna, qui con le sembianze di una donna comune, ha un aspetto estremamente malinconico, e forse già presagisce la fine del figlio, posto sopra un piccolo giaciglio di paglia. La testa del bue è chiaramente visibile, mentre l'asino si intravede appena. Proprio sopra il bambino vi è un angelo planante, simbolo della gloria divina. Ciò che conferisce particolare drammaticità all'evento è il gioco di colori e luci che caratterizzano questa fase creativa del pittore.

Secondo alcune notizie non ulteriormente confermate, dopo diversi tentativi di vendita andati a vuoto probabilmente per le precarie condizioni della tela, questa sarebbe stata seppellita nelle campagne di Palermo, insieme a cinque chili di cocaina e ad alcuni milioni di dollari, dal narcotrafficante Gerlando Alberti. Ma nel luogo indicato dal pentito Vincenzo La Piana, nipote di Alberti, la cassa di ferro con la tela non fu trovata.

Nel 1996 il collaboratore di giustizia Francesco Marino Mannoia dichiarò durante il processo a Giulio Andreotti, di essere uno degli autori materiali del furto. Dirà, tra le altre cose, che nel modo di staccare la tela e di arrotolarla essa si danneggiò irrimediabilmente. A ciò sarebbe seguita quindi la distruzione dell'opera. Il nucleo tutela del patrimonio artistico dei Carabinieri accertò poi che il furto di cui parlava Mannoia riguardava un altro quadro, attribuito a Vincenzo da Pavia, collocato in una chiesa attigua.

Il 9 dicembre 2009, durante una deposizione in tribunale, il pentito di mafia Gaspare Spatuzza riferisce che la *Natività* fu affidata negli anni Ottanta alla famiglia Pullarà (capimafia del mandamento di S. Maria del Gesù). I Pullarà avrebbero nascosto l'opera 'in una stalla fuori città dove, senza protezione, fu rosicchiata da topi e maiali. I resti della tela sarebbero stati poi bruciati.

Tintoretto

Jacopo Robusti, chiamato Tintoretto (Venezia, 29 settembre 1518 – Venezia, 31 maggio 1594), è stato uno dei più grandi esponenti della scuola veneziana e probabilmente l'ultimo grande pittore del Rinascimento italiano. Il soprannome di *Tintoretto* gli derivò dal mestiere del padre, tintore di stoffe.

Robusti è in realtà un soprannome ereditato dal padre, il quale, durante la guerra della Lega di Cambrai aveva energicamente difeso le porte di Padova contro le truppe imperiali. Di recente Miguel Falomir, curatore del museo del Prado di Madrid, ha dimostrato che il vero cognome era Comin. Per la sua energia fenomenale nella pittura è stato soprannominato *Il Furioso* ed il suo uso drammatico della prospettiva e della luce lo ha fatto considerare il precursore dell'arte barocca. *L'adorazione dei pastori* è un dipinto autografo appartenente al ciclo dei "Dipinti per la sala grande di San Rocco", realizzato con tecnica ad olio su tela nel 1579 – 1581.



L'artista si presenta con un'iconografia del tutto diversa da quella tradizionale, scostandosi abbondantemente anche dalla solita disposizione delle figure: l'opera rappresenta la nascita del Redentore dentro un fienile, con i personaggi collocati su due piani, l'uno sovrapposto all'altro, illuminati da una luce sovranaturale che penetra da un tetto completamente aperto. Tutto è descritto realisticamente.

www.artemotore.com
www.presepe.it
www.presepi.it
www.presepio.it
www.presepi.biz
www.scenaillustrata.it

Bibliografia:

AA.VV., Il Mondo del Presepe, De Agostini, Novara 2003
Piero Bargellini, Il Natale. Nella storia, nella leggenda e nell'arte, Vallecchi, Firenze 1959
Roberto Beretta, San Francesco e la leggenda del Presepio, Medusa, Milano 2003
Fernando e Gioia Lanzi, Il presepe e i suoi personaggi, Jaca Book, Milano 2000
Paolo Gargano, Il presepio. Otto secoli di storia, arte, tradizione, Fenice 2000, Milano 1995
Aldo Perrone e Francesco Mancini, Il presepe a Napoli, Argo, Lecce 1964
Mauro Piacenza - Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa -
Presidente della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra – La rappresentazione della Natività nell'arte
Angelo Stefanucci, Storia del presepio, Editrice Autocultura, Roma 1944

