



NATIVITAS: DA GRECCIO A GAUDÌ

Ballarini | Bosio | Cardini | Cicala | Doninelli | Forte | Milanesi | Pontiggia | Riya | Rondoni | Zaccuri





Martino Piazza, *Adorazione del Bambino*, 1515-1525, tempera e olio su tavola.
Nella pagina a fianco, bottega del Ghirlandaio, *Adorazione del Bambino*, 1475-1499, tempera su tavola.



Ambrosiana: il Natale è un capolavoro

Tra i dipinti che furono del cardinale Federico Borromeo:
da Giampietrino a Tiziano, le sfumature della Natività

testo di **Marco Ballarini*** foto **Archivio Pinacoteca Ambrosiana**

« Verbo si fece carne e venne ad abitare tra noi». A Betlemme, la “casa del pane”, Gesù venne a condividere il nostro pane e l’esistenza degli uomini, prima di dare la sua vita per loro, perché anch’essi avessero la vita, e l’avessero in abbondanza. L’evento di Betlemme, quanto lì accadde, è diventato fede, gioia, emozione e, per quanti hanno avuto il dono di trasformare le emozioni in immagini, è divenuto colore.

Come tanti altri musei, e più di tanti altri musei, anche la Pinacoteca Ambrosiana di Milano offre allo sguardo e alla contemplazione del visitatore uno stupendo “ciclo del Natale”. Ci fermiamo al cosiddetto “quadrilatero federiciano” al primo piano, appena varcato l’ingresso della Pinacoteca.

Superando la sontuosa *Adorazione dei Magi* del Tiziano, alla quale torneremo al termine del nostro “viaggio”, incontriamo una *Adorazione del Bambino* che reca in basso a destra la sigla MPP, *Martinus Platea pinxit*, dipinto da Martino Piazza, pittore lodigiano nato verso il 1475-1480 e morto nel 1523, appartenente a una famiglia di pittori, come il fratello Alberto e i figli Callisto, Cesare e Scipione.

Il quadro fonde elementi leonardeschi con suggestioni nordiche derivate in particolare dal ciclo della *Vita di Maria* di Albrecht Dürer, come mostra in maniera abbastanza evidente la casa diroccata con le finestre in controluce che sostituisce la tradizionale capanna. Il centro della scena è occupato da Maria che si protende in adorazione verso il Bambino, insieme con una triade di angeli, mentre Giuseppe appare pensoso, in disparte, raffigurato come anziano forse perché, annotava il cardinal Federico Borromeo nel suo *De pictura sacra*, «risalti la santità della vita e la perfetta castità, le quali virtù è più facile ritrovare nell’età matura che nel fiore degli anni».

Su uno sfondo anch’esso nordico, con le case dal tetto spiovente, le città turrite e le figurine disseminate, si completa il racconto evangelico: porta l’annuncio ai pastori un angelo con cartiglio, sul quale dobbiamo immaginare probabilmente il *Gloria in excelsis*, a cui si unisce la moltitudine celeste che occupa le nuvole sovrastanti.

Il Bambino, con il piccolo dito in bocca si rivolge naturalmente alla madre,

mentre due figure di pastori completano il primo piano, adorante quella di destra, con un misto di adorazione e di curiosità quella centrale che si appoggia con un braccio al muretto, anch'esso derivato probabilmente da Dürer.

Ritroviamo un Giuseppe sempre anziano e ugualmente pensieroso – e seduto, come agli anziani pensierosi si addice – anche nel tondo genericamente attribuito alla bottega del Ghirlandaio, forse di Bastiano Mainardi o dello Pseudo-Grannacci. Giuseppe pensa ai suoi sogni, all'angelo che gli è apparso e a quelle parole: “non temere”; ma pensa soprattutto a quale può essere il suo ruolo e il suo compito nel mistero di cui Dio l'ha voluto partecipe. Il centro del quadro è occupato dal Bambino, deposto su un po' di paglia coperta da un panno scarlatto, e da Maria, dai loro sguardi che si incrociano in reciproca, diversa, tenerezza.

Sulla destra, quasi pensosi anch'essi, l'asino e il bue ruminano lenti attingendo da una mangiatoia a forma di classico sepolcro: il Verbo si è fatto carne mortale, l'incarnazione è l'inizio della redenzione, la vita di quel bambino dovrà passare attraverso la morte. Una morte terribile, quella del crocifisso, sembra ricordare un anacronistico san Gerolamo penitente che prega davanti alla croce, mentre dall'altro lato un angelo fiammeggiante porta l'annuncio della nascita del Salvatore. (Ma perché così rosso? Che sia l'angelo del male che lascia la città dell'uomo ormai redenta dalla presenza di quel bambino?).

Proseguendo nella sala successiva, la terza, lo sguardo si posa su una *Adorazione del bambino* anomala, quasi strana. Si tratta di una tavola dipinta da un Bramantino (Bartolomeo Suardi, 1465 circa - 1530) ancor giovane ma già in possesso di una vasta cultura simbolica oltre che di una notevole tecnica pittorica.

A destra e a sinistra due figure si richiamano reciprocamente. Quella maschile, coronata di alloro, è stata interpretata come Augusto, o Virgilio – “profeta”, nella quinta egloga, del rinnovamento del mondo attraverso la nascita di un bambino – o, più probabilmente, Apollo che sostiene una tuba o una face ormai spenta: ogni profezia si è compiuta in quel bambino deposto anche qui su un sudario a ricordare l'inscindibile no-



Bartolomeo Suardi, il Bramantino, *Adorazione del Bambino*, 1485 circa, tempera e olio su tavola.

do che lega incarnazione e redenzione; dall'altro lato una figura femminile, una sibilla che a sua volta fissa lo sguardo sul bambino, anch'essa quindi interpretata come profetica annunciatrice dell'epoca cristiana (secondo un'antica tradizione esplicitamente formulata nel *Dies irae*: “*teste David cum Sybilla*”).

Sul bambino si chinano adoranti Maria, che indossa un ricco manto blu con raffinate velature e sottili pennellate scure traslucide, e tre frati: al centro san Francesco che mostra le stigmate, con san Bernardino, riconoscibile dalla caratteristica fisionomia, a sinistra, mentre il frate di destra con il saio nero potrebbe essere un altro francescano, forse sant'Antonio, o un benedettino, a suggerire l'unità degli ordini religiosi nell'adorazione di Cristo.

Dietro alla Madonna, accanto a un san Giuseppe ritto in piedi e con abiti succinti, un'altra donna con una mano inaridita, Salome, la levatrice punita per non aver creduto al parto verginale secondo la narrazione del Protovangelo di Giacomo. Naturalmente la verginità, in tante occasioni ricordata e “mostrata”, è in funzione del mistero di quel figlio, modo ulteriore per riaffermare la divinità di Cristo.

La capanna è stata sostituita da un grande arco classicheggiante con all'interno, in penombra, il ramo fecondo del bene e della giustizia, mentre dall'altro lato si staglia nel cielo nitido il ramo secco del male. In posizione elevata sta il quartetto dei musicanti, angeli probabilmente benché privi di ali, che suonano strumenti riprodotti in modo filologica-



Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, *Adorazione con san Rocco*, 1523-1524, tempera e olio su tavola.



Jacopo da Ponte detto il Bassano, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1547, olio su tela.

mente rigoroso ma privi di corde: ora l'ascolto è interamente riservato al Verbo?

Quale il significato del quadro, infine? Cielo e terra, la storia intera, quella che l'ha preceduto e atteso e quella che da lui ha avuto inizio, sembrano convocati all'universale adorazione di quel bambino che, come tanti altri bambini, succhia il suo piccolo dito.

Sempre nella terza sala, sulla parete di sinistra guardando il Bramantino, si trova la tavola leonardesca del Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli, attivo a Milano tra il 1508 e il 1549) proveniente dalla chiesa di San Sepolcro, ora inglobata nei fabbricati dell'Ambrosiana.

Al centro il bambino, circondato da angeli musicanti anch'essi bambini e con strumenti proporzionati, rivolge lo sguardo a quanti si pongono di fronte alla sce-

na, in cerca da subito di un dialogo e di un incontro. Lo stesso fa l'angelo di sinistra che, deponendo lo strumento, tiene un libro in mano in cui forse legge, certo in caratteri non facilmente decifrabili ancora dagli uomini, la storia di quel bambino scritta da tutta l'eternità. Sarà lui, il Verbo bambino che si rivolge a noi, a spiegare quanto scritto nel mistero di Dio: sicuro invito a riaprire noi pure quelle pagine che contengono parole di vita eterna.

Maria, in tenera adorazione, occupa il centro della scena; in adorazione è l'anziano e pensoso Giuseppe, così come adorante è, sulla sinistra, san Rocco, ben riconoscibile dal bordone e dal mantello da pellegrino, che mostra la piaga della peste perché quel bambino è venuto a dare un senso anche a tutta la sofferenza del mondo. Ai piedi del san-

to il cane, certo più facilmente addomesticabile del corvo di Elia, che gli portava un pane ogni giorno.

Qualche classica rovina in primo piano fa da sedile ai musicanti discesi dal paradiso, ma ben tenuto è l'edificio in cui Giuseppe e Maria hanno trovato riparo. Il resto del "presepe" è rimandato allo sfondo dove si possono individuare l'annuncio degli angeli ai pastori e una fuga in Egitto - preannuncio anch'essa del rifiuto con cui si chiuderà l'esistenza terrena del Verbo di Dio - a cui curiosamente si aggrega anche san Rocco, certo non spaventato, lui pellegrino, dal lungo e disagevole cammino.

Non passa certo inosservato, sulla parete esterna della Sala dei Fiamminghi, il bellissimo *Presepe* di Federico Barocci, urbinato cresciuto sulle orme del Correg-



Federico Barocci, *Presepe*, 1599 circa, olio su tela, particolare.

gio, dei pittori veneti e del grande concittadino Raffaello. «Una delle più care cose che io mi abbia», scriveva Federico Borromeo che lo teneva nel suo studio del Palazzo Arcivescovile e lo donò all'Ambrosiana soltanto alla propria morte. L'opera del *pictor pulcherrimus* sembra essere una replica autografa dell'identico dipinto che si trova ora al Museo del Prado di Madrid.

Il quadro è privo di qualsiasi fonte di luce naturale: il bambino stesso è la luce che brilla nelle tenebre. Al centro sta una giovanissima Maria "trasfigurata", modello di ogni contemplazione e di ogni accoglienza, *tota pulchra* perché tutta luce, puro riflesso di quella che era fin dal principio e che illumina ogni uomo che viene in questo mondo. Giuseppe, più lontano ma anch'egli sulla traiettoria della luce, apre la porta ai pastori, avanguardia di quel popolo che camminava nelle tenebre e che ora scopre la grande luce.

Anche l'asino e il bue, in penombra ma con l'occhio illuminato, osservano con sguardo quasi umano quel bambino, e in un angolo un cesto, un cappello e un sacco di grano, povere cose di uomini poveri, sono sottratti all'oblio: in Lui tutto è stato fatto e in Lui ora tutto viene rifatto nuovo.

Sulla parete di fronte almeno un rapido sguardo al *Riposo durante la fuga in Egitto* dipinto da Jacopo da Bassano ed esplicitamente lodato da Federico nel suo *Musaeum*. La tela è effettivamente di grande impatto visivo, vivace e spontanea, dai colori brillanti che si inseriscono in un tratteggio netto e preciso, con un gioco di gesti, sguardi e affetti «manifesti al vivo con una certa rustica semplicità», scriveva il cardinale riferendosi in particolare alla figura di Giuseppe.

Effettivamente il centro del quadro è occupato da un triangolo di sguardi: quello di Maria si posa materno su Gesù mentre quello del bambino, che pur gioca con il velo della madre, si rivolge - finalmente! - a Giuseppe, anche qui anziano ma totalmente partecipe della «vita di famiglia».

Il lato del triangolo che unisce Maria a Giuseppe è parte integrante della grande diagonale su cui è costruita tutta la rappresentazione e che partendo dai volti dei due giovani e dalla testa dell'asino



conduce lo sguardo fino ai calzari di Giuseppe. In primo piano un cesto con le fasce, segno della vita feriale di una normale umanità: la presenza di quel bambino ha fatto cadere ogni separazione tra alto e basso, sacro e profano; sono entrate in scena le moltitudini, i poveri, primi destinatari della buona notizia, come il povero Giuseppe con quei suoi gambali "fatti in casa".

Mi piace vedere tutto questo, in particolare, nel giovane uomo di sinistra che, svolgendo l'umilissimo lavoro di assicurare la corda dell'asino a un tronco, pie-

ga il ginocchio quasi in un inconscio gesto di adorazione.

Tornando all'ingresso, subito dopo la *Sacra Famiglia* del Luini sta la grande tela del Tiziano con l'*Adorazione dei Magi*. Destinata al re di Francia Enrico II dal cardinale Ippolito II d'Este che l'aveva commissionata, alla sua morte fu acquistata da san Carlo che la donò all'Ospedale Maggiore. La riacquistò il cardinal Federico che riteneva questa composizione una vera «scuola per i pittori, perché possono trarre [...] molti insegnamenti e vi possono studiare le leggi della loro ar-



Tiziano Vecellio,
Adorazione dei Magi,
 1557-1560, olio su tela.

te» (*Musaeum*). Un Tiziano innovatore e sperimentatore, continuava Federico, capace di creare effetti ottici anche semplicemente lasciando la tela grezza dove «le falde dei monti e le estremità dei piani si confondono».

Sulla parte destra una grande cavalcata guidata dalla stella si avvia verso la capanna: una moltitudine di persone di razze diverse, primizia di quelle "genti" che avrebbero riconosciuto in Gesù il Salvatore dell'intera umanità.

All'interno della capanna stanno, verso il fondo, san Giuseppe, sempre più vec-

chio e stanco, e Maria con il bambino in braccio, mentre all'ingresso il primo dei Magi si inginocchia e bacia il piede di Gesù, gesto di devozione che spesso conclude ancora oggi nelle nostre chiese le feste natalizie.

Piacque molto a Federico anche il grande cavallo bianco che strofina il muso sulla zampa, forse per cacciare una mosca, immaginava il cardinale, ma replicando in questo modo il gesto di umile adorazione del re suo padrone davanti al neonato "re dei Giudei" (il cagnolino, colto in un atto giudicato irri-

verente da un personaggio della corte estense, giudicato a sua volta da Federico nel *De pictura sacra* «austero e fanatico», fu cancellato, ed è stato poi recuperato nel recente intervento di restauro).

Vera festa delle genti questa *Adorazione dei Magi*. E tra le genti si colloca lo stesso pittore il cui autoritratto pare riconoscibile nel cavaliere dalla mano alzata, in alto a destra. Collochiamo il Signore anche noi – questo l'augurio natalizio – tra i personaggi del suo ancor vivente presepe.

*già prefetto della Veneranda Biblioteca Ambrosiana

© RIPRODUZIONE RISERVATA