

Percorso di iconografia mariana nelle chiese di Crema (sec. XVI – XVIII)

prima parte

*Nell'ambito del Servizio Civile Nazionale,
svolto presso la Pro Loco di Crema, è stata effettuata,
quale ausilio ad un percorso turistico,
una ricerca storico-artistica, incentrata sull'analisi di dipinti
a carattere mariano, suddivisi secondo tematiche specifiche.
Qui di seguito, è pubblicata la prima parte di detta ricerca.*

Prefazione

Il presente lavoro verte sull'analisi di dipinti mariani, ubicati nelle chiese della città di Crema e afferenti ai secoli XVI-XVIII, con particolare attenzione all'epoca secentesca.

La scelta di tale cronologia è dovuta a motivazioni di carattere storico e storico-artistico: il periodo compreso tra il Rinascimento e l'affermazione del Barocco maturo è sicuramente il momento di massimo sviluppo delle arti figurative cremasche, grazie soprattutto alle condizioni di relativa stabilità e serenità, garantite dal dominio veneziano (1449-1797).

L'erezione, poi, della Diocesi di Crema, nel 1580, in pieno contesto post-tridentino (Concilio di Trento: 1545-1563), contribuisce all'inserimento della città nel più generale clima della Controriforma, adottando, in ambito artistico, gli canoni iconografici e stilistici da essa propugnati.

A tale temperie culturale ben si conforma lo sviluppo della devozione mariana, particolarmente sentita fin dall'antichità. Ecco perché la scelta è caduta su tale argomento. Infatti, punto di partenza della trattazione e criterio di selezione dei dipinti è rappresentato dai momenti salienti della vita della Madonna, entro i quali si allarga il discorso relativo ai pittori e ai contesti in cui si collocano.

Per effettuare un'esposizione esemplificativa del panorama storico-artistico cittadino, seppur inevitabilmente non esauriente, si è scelto di considerare pittori non anonimi e non solamente cremaschi. Ciò per porre in rilievo, da un lato, le principali personalità che si sono distinte e dall'altro, l'apertura del panorama locale ad influssi eteroetnici.

La volontà, inoltre, di esaminare non le semplici rappresentazioni della Madonna con Bambino (e santi), ma le immagini di tipo narrativo, è stata dettata da vari motivi: innanzitutto, in quanto le scene più complesse rispondono ad uno scopo non solo devozionale, ma anche didattico (istruzione dei fedeli sui principali episodi del Vangelo), fortemente promosso nel periodo della Controriforma; di conseguenza, ne scaturisce la possibilità di esaminare la modalità in cui gli artisti, influenzati dalla temperie religiosa coeva, hanno trasposto in immagini i racconti delle Sacre Scritture e si sono misurati con la "Pittura di Storia": questa, in base alla suddivisione gerarchica dei soggetti, attuata tra fine Cinquecento/inizio Seicento, occupava il gradino più elevato, in quanto essa, oltre ad inglobare gli altri generi "inferiori" (natura morta, paesaggio, ritratto) includeva la rappresentazione del movimento, contestualmente all'espressione del *pathos*.

Infine, anche per circoscrivere quantitativamente il lavoro, è importante chiarire che si sono considerati unicamente gli esemplari ubicati nelle chiese, quali esempi di arte sacra pubblica e non privata: del resto, questo è pienamente in linea con il taglio mariano prescelto, per cui spesso vi è un legame inscindibile tra l'edificio sacro, il culto e la devozione favoriti al suo interno e le immagini in esso contenute.

La scelta riguarda non soltanto le chiese del centro storico, ma anche quelle situate nei quartieri immediatamente adiacenti, alla luce dell'importanza delle testimonianze in esse contenute.

Introduzione

Se si pensa ai soggetti religiosi di maggior fortuna in ambito pittorico, sicuramente l'iconografia mariana assume una forte posizione di rilievo, sviluppatasi ed incrementatasi di pari passo alla riflessione teologica, particolarmente attenta alla figura di Maria fin dai primi secoli dell'era cristiana.

Prima di affrontare la fortuna goduta dalle pitture mariane nel territorio specificatamente cremasco, è opportuno contestualizzare tale fenomeno in una dimensione più ampia, per metterne in evidenza le radici profonde e l'ampio substrato culturale, poiché, infatti, «la mariologia e l'iconografia mariana sono [...] dei "palinsesti": stratificazioni d'idee, credenze e forme risalenti a periodi remoti e diversi tra loro» (Verdon, 2004, p. 10).

La fortuna del culto mariano, affondante le proprie radici fin dall'epoca tardo-antica, ha trovato pieno sviluppo, sulla scorta della mariologia patristica, nell'epoca bassomedievale, oltre ad altri motivi, grazie alla diffusione della cosiddetta *Devotio Moderna*, movimento religioso trecentesco, volto alla promozione di un tipo di spiritualità intimistica, finalizzata alla creazione di un rapporto più personale con la Divinità, presentata, conseguentemente, in una dimensione più "umana" e "quotidiana". E quale soggetto più idoneo della Vergine, Madre di Dio (Concilio di Efeso, 431 d.C.), nonché Madre dell'intera umanità redenta dal sacrificio salvifico attuato dal Figlio? Proprio in qualità di Madre di Cristo, Ella risulta essere il soggetto imprescindibile del disegno divino, la corredentrice pietosa pronta a fungere da intermediaria tra Dio e l'uomo, destinataria privilegiata delle preghiere e delle intercessioni elevate dai fedeli.

D'altronde, non è difficile intuire come i devoti abbiano visto in Maria un modello da seguire, da un lato, in quanto pienamente partecipe dell'esperienza umana propria di ciascun individuo, dall'altro, perché ideale di perfezione cristiana e di fiduciosa aderenza totale alla volontà divina. Considerando questo ultimo aspetto, si comprende facilmente come le immagini rappresentanti gli episodi salienti della vita della Vergine siano state concepite non solo come strumenti di mera devozione, ma anche (per utilizzare un'espressione tipicamente medievale), come una sorta di *Bibla Pauperum* ("Bibbia dei Poveri"), ovvero una trasposizione "letterale" e fedele della narrazione evangelica, atta all'indottrinamento delle persone illetterate ed analfabete (nel Medioevo, la quasi totalità della popolazione), incapaci di leggere il Testo scritto.

Nel Quattrocento, pur cambiando la morfologia della società, tuttavia la funzione didattica delle immagini religiose non viene meno, anzi, continua ad essere, come in epoca medievale, uno strumento di ausilio alla predicazione domenicana e francescana: «sia il predicatore che il dipinto facevano parte dell'apparato di una chiesa e ciascuno teneva conto dell'altro» (Baxandall, 1978, p. 59).

Ancora in epoca tardo-cinquecentesca, il fine "utilitaristico" delle opere d'arte è confermato e ribadito ufficialmente dal Concilio di Trento (1545-1563), convocato dal Pontefice Paolo III per far fronte, dal punto di vista dottrinale e teologico, alla Riforma Protestante, promossa da Martin Lutero (l'inizio viene

fatto coincidere con l'affissione delle sue novantacinque tesi contro la Chiesa di Roma sulla porta della Cattedrale di Wittenberg, nel 1517). La Riforma si caratterizza per un certo atteggiamento iconoclasta, o meglio, più che manifestare un'avversione alle raffigurazioni religiose in quanto tali, è contraria a quella forma di culto che può sfociare in un atteggiamento idolatra verso le stesse da parte del fedele.

Inoltre Lutero, considerando nello specifico la figura della Madonna, nega a quest'ultima il ruolo di mediatrice/corredentrice nel piano della Salvezza: Ella, seppur appaia come testimonianza vivente della grazia che Dio può concedere agli uomini e sebbene non ne venga messo in dubbio il ruolo di Madre di Dio, si trova tuttavia nella medesima posizione delle altre creature. In tale ottica, è pertanto "inutile" rivolgersi a Lei per impetrare l'aiuto divino, così come è altrettanto superflua la presenza nelle chiese di Sue immagini.

In base a tali presupposti, il Concilio, durante la sua ultima sessione, fornisce proprio delle direttive in materia artistica. In primo luogo, affinché l'arte, confutando Lutero, possa essere al pari della preghiera uno strumento di avvicinamento a Dio, deve ovviamente aderire il più possibile all'ortodossia evangelica e al magistero ecclesiastico. Pertanto, non solo il Concilio legittima l'utilizzo delle immagini, ma ne enfatizza lo scopo devozionale, didattico e documentario. Si pensi che un insigne uomo di Chiesa, quale il cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1595, nella sua opera intitolata *De pictura sacra* (1624), pone sullo stesso livello l'oratore sacro ed il pittore sacro, affermando che i tre fini principali dell'arte sono *delectare, docere e movere*: oltre ad istruire e dilettere, l'arte deve essere in grado di suscitare una reazione emotiva nel riguardante. Questo è il presupposto da cui prendono le mosse, ad esempio, gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola (1491-1556), nei quali si esorta il fedele alla formazione di immagini mentali nel processo di avvicinamento a Dio. Di conseguenza, in tale prospettiva, l'arte diviene uno strumento finalizzato alla contemplazione, per cui l'osservazione dei dipinti è propedeutica all'evocazione di visioni sacre.

Dal punto di vista pratico, è chiaro che in epoca post-tridentina gli artisti siano obbligati ad aderire a canoni rappresentativi piuttosto rigidi e restrittivi della libertà creativa individuale. Infatti, se l'arte è uno strumento nelle mani della Chiesa, i soggetti profani, a meno che non siano investiti di un particolare significato figurale cristiano, sono generalmente vietati. I soggetti sacri devono essere presentati in maniera semplice e chiara, in modo da evitare l'insorgenza, da parte del fedele, di interpretazioni forvianti. Pertanto, gli unici punti di riferimento per gli artisti sono le Sacre Scritture e la tradizione codificata dalla Chiesa. È limitato, ad esempio, anche l'utilizzo di fonti apocrife, come la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (o Varazze, XIII secolo), di cui si fece ampio uso nelle epoche precedenti.

Anche dal punto di vista stilistico si sostiene una maggiore semplificazione, scoraggiando gli esercizi formali di puro virtuosismo, tanto cari alla logica manieristica, e le rappresentazioni ridondanti di particolari superflui: spesso, infatti, le ambientazioni sceniche si riducono ai soli elementi basilari e all'utilizzo di uno

sfondo scuro, asettico, per dare risalto unicamente alla forza etica e morale dei personaggi. Si assiste inoltre alla proliferazione di immagini mariane, soprattutto di quelle da Lutero rifiutate, quali l'Assunta e l'Immacolata.

Anche in epoca barocca, seppur, come si vedrà, con canoni stilistici differenti, si porta avanti il discorso dell'arte come strumento di indottrinamento nelle mani della Chiesa, cui si aggiunge l'intento di indirizzare i fedeli verso un tipo di spiritualità più intimistica, concepita in termini mistici. In tale ottica, il culto mariano subisce un ulteriore incremento.

Considerando ora nello specifico la città di Crema, essa si inserisce pienamente nel clima culturale mariano, con radici assai profonde e radicate.

Ne sono prima e semplice testimonianza le numerose edicole e santelle, che appaiono quasi inaspettatamente in angoli reconditi dei vicoli del centro storico, o lungo strade/sentieri del territorio campagnolo limitrofo. Esse sono espressione di una devozione di matrice popolare che vede nelle tenere rappresentazioni della Vergine con il Bambino l'immagine di una Madre misericordiosa, cui rivolgersi per impetrare l'aiuto divino. Ma anche le molteplici dediche alla Madonna delle chiese del centro storico e non solo (Cattedrale di Santa Maria Assunta, Santuario di Santa Maria della Croce, Santuario della Madonna delle Grazie, Santa Maria della Stella, Santuario della Beata Vergine del Piastrello, Santa Maria Assunta di Ombriano...), e le cappelle situate al loro interno testimoniano la profonda venerazione del popolo cremasco nei confronti della Madre di Dio; venerazione che trae origine fin da epoca molto antica, tenendo conto che la prima fondazione, di matrice tardo-imperiale, della chiesetta sulla quale sarebbe successivamente sorto il Duomo di Crema venne intitolata, secondo quanto riportato da fonti storiche, a "Santa Maria della Mosa", che sorgeva sul territorio paludoso dell'*Insula Fulcherii*, circondata dal lago Gerundo, sul quale si sarebbe sviluppata la città di Crema.

Comunque, causa ed effetto, allo stesso tempo, della radicata devozione mariana da parte del popolo cremasco è soprattutto la cospicua presenza di effigi della Madonna con il Bambino, attorno alle quali è sorta, nel corso dei secoli, una profonda venerazione, spesso attribuendo loro proprietà miracolose e taumaturgiche.

Si citano, in tale contesto, gli esempi più significativi per il periodo storico che si andrà a considerare.

Il primo è direttamente collegato all'apparizione della Vergine, datata 3 aprile 1490, nel luogo su cui attualmente sorge la Basilica di Santa Maria della Croce. La tradizione narra, infatti, che una donna di ricca famiglia, Caterina degli Uberti, venne ferita mortalmente dal marito nel cosiddetto Novelletto, zona boschiva che sorgeva poco oltre la cinta muraria cittadina. A quel punto la Madonna, invocata da Caterina, apparve assumendo l'aspetto di un'umile donna, e la portò a ricevere cure in una dimora poco distante dal luogo dell'accaduto, ove la ferita poté miracolosamente raccontare la vicenda e ove morì, soltanto dopo aver ricevuto i Sacramenti.

Figura 1.



Ecco che il sito in cui avvenne l'Apparizione diventò immediatamente un luogo sacro, in cui recarsi ad impetrare l'ausilio della Vergine (che, stando alle testimonianze scritte dell'epoca, operò altri miracoli e prodigi), tanto che le autorità cittadine decisero di erigervi un tempio mariano (il Santuario, appunto, di Santa Maria della Croce).

Nel 1490, nei pressi del luogo dell'apparizione, venne subito costruita una piccola cappella, adornata con una terracotta, rappresentante la Vergine seduta in trono con in braccio il Bambino [fig. 1]: si tratta della rappresentazione di Maria quale Madre di Dio (*Theotokos*), titolo attribuitoLe fin dai primi secoli del Cristianesimo e formalmente riconosciuto durante il Concilio di Efeso del 431 d. C. La presenza del trono è inoltre funzionale a connotare la Madonna anche come Regina (non a caso nella parte inferiore dell'immagine vi è la scritta *Av[e] Regin[a] Coelorum*) e Madre della Chiesa. L'attribuzione a tale immagi-

Figura 2.



ne di quest'ultimo appellativo sarebbe anche supportata dall'originaria decorazione pittorica dello scurolo in cui venne trasferita la terracotta, una volta costruito il Santuario: essa comprendeva delle lunette con i dodici Apostoli disposte a corona, riproducendo quindi visivamente il nucleo della Chiesa primitiva. Il culto della *Madonna in trono* si fece notevole nel corso dei secoli, non solo in quanto collegata al ricordo dell'apparizione, ma anche perché divenne essa stessa protagonista di eventi inspiegabili (riportati da numerose testimonianze scritte), quali lacrimazioni o movimenti degli occhi.

Furono attribuiti poteri taumaturgici al dipinto della *Madonna delle Grazie*, chiamata tale proprio in virtù delle numerose guarigioni ad essa attribuite.

L'immagine [fig. 2] si trova nella posizione attuale dal 1613, dopo che furono ultimati i lavori di costruzione dell'omonimo Santuario, appositamente innalzato, dal 1601, per custodirla al suo interno. Si tratta, infatti, di un dipinto più

Figura 3.



antico (fine XV – inizio XVI), attribuito ad un certo Giovanni da Caravaggio, affrescato sulla parete interna di un torrione delle mura venete.

Secondo gli studiosi, una volta destinata alla sua nuova collocazione, l'immagine venne in parte ridipinta da Tomaso Pombioli (la cui mano è ravvisabile soprattutto nei due angeli reggicorona) e successivamente da Gian Giacomo Barbelli, che aggiunse tre putti alati nella parte superiore dell'affresco. Analogamente alla terracotta di Santa Maria della Croce, alla Vergine sono attribuiti, in base all'analisi iconografica, i titoli di Madre di Dio, Madre della Chiesa e *Regina Coeli* (la corona in metallo dorato e pietre è di epoca ottocentesca).

Altro antico fulcro della devozione mariana, in particolare in seguito ad un pre-

Figura 4.



sunto miracolo avvenuto agli inizi del Cinquecento, è rappresentato dall'afresco collocato nella prima cappella di sinistra del Duomo [fig. 3]: si tratta di un'opera, come la *Madonna delle Grazie*, dipinta e ridipinta a più riprese. La stesura originale è tradizionalmente attribuita ad un tale Rinaldo da Spino (primo XV secolo), sulla quale è poi intervenuto Vincenzo Civerchio: egli ha rifatto la figura di San Giuseppe, aggiunto San Giovanni Battista e due angeli, nonché l'ambientazione architettonica. Infine, intorno al 1780, vi mise mano Mauro Picenardi, con l'aggiunta degli angioletti e della colomba dello Spirito Santo nella parte superiore del dipinto.

L'immagine presenta, ancora una volta, la Vergine come Madre di Dio, con il Bambino benedicente, dall'aspetto maturo, seduto in grembo. La tradizione ha attribuito ad essa anche l'appellativo di *Madonna della Misericordia*, in virtù delle grazie concesse.

Afferente alla tipica iconografia della Madonna della Misericordia (la Vergine raffigurata con le braccia aperte ed un ampio manto, posto a protezione dei fedeli che le stanno ai lati) è la cosiddetta *Madonna del Popolo*, opera cinquecentesca, ubicata in origine entro una cappella esterna della parete sud del Duomo e trasportata in epoca secentesca all'interno della cripta, ove, nel Settecento, venne rifatta da Mauro Picenardi [fig. 4]. La venerazione di tale immagine fu dapprincipio estremamente sentita dal popolo cremasco, ma andò scemando nel corso degli ultimi secoli, proprio a causa della sua nuova collocazione, nascosta e pressoché inaccessibile.

Dopo aver esplicitato questi esempi di pitture, attorno alle quali si è sviluppata una profonda devozione mariana, ora ci si addentra nel “cuore” della presente ricerca, con l’analisi delle scene narrative, di carattere mariano, ubicate nelle chiese. Una prima suddivisione tematica segue la cronologia della narrazione evangelica (Annunciazione, Visitazione, Natività...); vengono poi affrontate le iconografie legate ai Dogmi mariani (Immacolata, Assunzione – Incoronazione); infine, è contemplata una breve sezione, relativa alle immagini desunte esclusivamente dai Vangeli apocrifi.

In chiusura sono elencati, con brevi cenni, tutti i pittori menzionati.

1 – Annunciazione

L’*Annunciazione* è uno dei momenti salienti di tutto il racconto evangelico, poiché l’incontro tra l’Angelo e Maria ed il conseguente assenso di quest’ultima al volere divino rappresentano il punto di avvio della missione salvifica di Cristo. Pertanto, risulta chiaro come la Madonna venga ad assumere, fin dal primo episodio evangelico che la vede protagonista, una chiara funzione di corredentrica nell’opera della Salvezza. D’altronde, non bisogna mai scindere il significato mariano di un avvenimento dalla più profonda ed autentica valenza cristologica di cui esso viene investito.

Ne consegue che l’*Annunciazione* sia uno dei soggetti più raffigurati nell’arte sacra, poiché la Vergine, pienamente fiduciosa in Dio, diviene agli occhi del credente l’ideale modello di perfezione cristiana cui aspirare.

La pittura cremasca si inserisce pienamente nella tradizione iconografica dell’*Annunciazione*, per cui ancora oggi è possibile rimirarne vari esempi nelle chiese cittadine.

Partendo dall’epoca cinquecentesca, si considera innanzitutto l’*Annunciazione* di uno dei più celebri artisti cremaschi del periodo, **Vincenzo Civerchio**, dipinta sull’arcone trionfale della chiesa di San Bernardino entro le mura (tra l’altro, nella sacrestia, è presente un affresco del medesimo soggetto, purtroppo ormai estremamente deteriorato, attribuito al suo maestro, Aurelio Buso).

L’opera [fig. 5], realizzata dopo la costruzione dell’edificio (*post* 1518), s’inserisce in un contesto prettamente francescano (la chiesa apparteneva infatti agli Osservanti), di tradizione devota a Maria. È comunque doveroso ammettere che dell’affresco originale del Civerchio rimane ben poco, poiché esso ha subito un invasivo intervento pittorico, attuato nell’Ottocento da Luigi Manini, in conseguenza dei danni riportati durante il terremoto del 1802. Pertanto, ci si limita a dire che il Civerchio ha adottato la modalità di rappresentazione dell’*Annunciazione* più tipica e codificata, mostrando un incontro frontale tra i due personaggi, seppur posizionati a notevole distanza tra loro, poiché raffigurati ai lati opposti dell’arcone. Questo elemento architettonico reale assume un’importante connotazione, essendo la Madonna invocata nell’ambito delle litanie lauretane (codificate nella forma attuale proprio nel XVI secolo, seppure diffuse

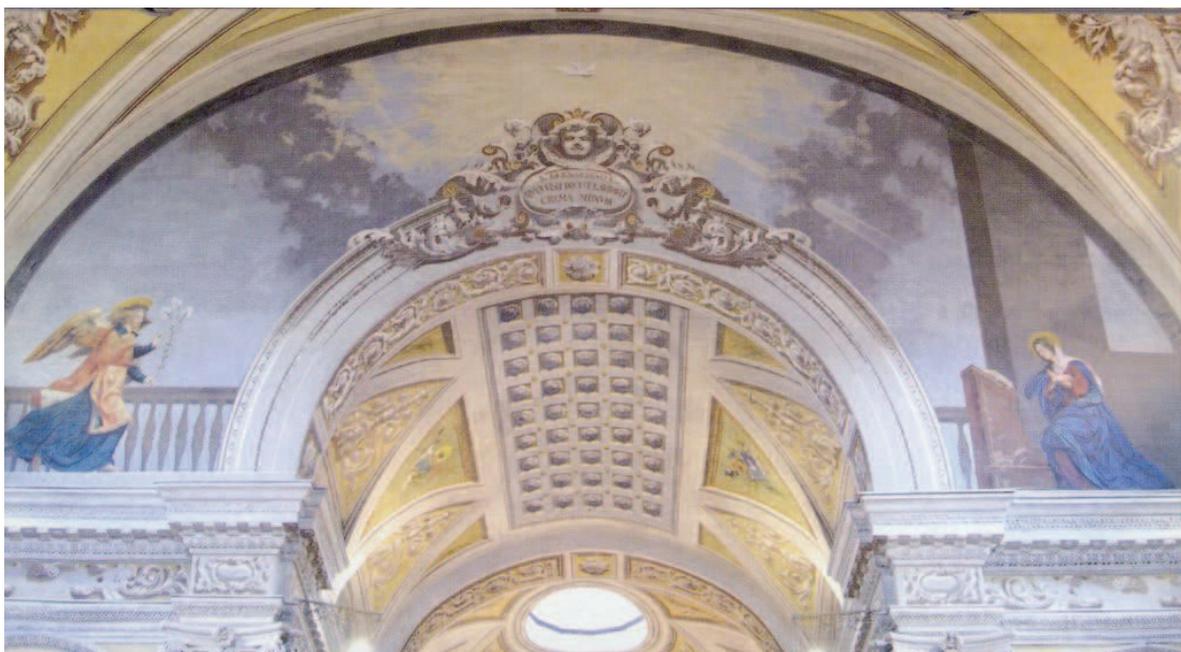


Figura 5.

Figura 6.



fin dall'epoca medievale) con l'appellativo di *Ianua Coeli* (Porta del Cielo): Ella è la porta tramite la quale l'umano ed il divino sono entrati in contatto.

Inoltre, il fatto di rappresentare l'immagine mariana direttamente ai lati del presbiterio, la pone strettamente in connessione con il culto celebrativo: Cristo nato da Maria è lo stesso presente nell'Eucarestia.

Per osservare un esempio più autentico di *Annunciazione* del Civerchio, ci si trasferisce all'interno della Cattedrale dedicata a Santa Maria Assunta, anch'essa fortemente connotata in senso mariano.

L'opera [fig. 6], datata 1523, attualmente consiste nell'unione di due ante per organo dipinte su tela, in origine concepite separate; unione che ha comportato la decurtazione della parte superiore delle tele, in cui si suppone fosse collocata la colomba dello Spirito Santo.

Seppur la superficie pittorica presenti un generale impoverimento, l'impostazione compositiva risulta chiara nel suo assetto generale. La scena è collocata, come di consueto, all'interno di una stanza, caratterizzata da un'architettura classica di gusto e rigore prospettico tipicamente rinascimentali. La fanciulla, intenta alla lettura fino all'istante precedente l'arrivo dell'Angelo, mantiene timidamente lo sguardo abbassato e la mano destra sul petto, in segno di sorpresa, umiltà e reverenza verso il messaggero divino. Quest'ultimo, caratterizzato da un ampio panneggio lumeggiato e da ali policrome ancora dischiuse (memori degli esempi offerti dal veneto Lorenzo Lotto, in quegli anni attivo a Bergamo), è delineato nel momento in cui si avvicina alla Vergine, rivolgendole il saluto. Egli porta delicatamente nella mano sinistra un ramoscello di gigli bianchi, attributo mariano per eccellenza, simbolo dell'essenze di Maria dal peccato originale (l'Immacolata Concezione, pur essendo dichiarata dogma soltanto nel 1854, venne formulata fin dall'epoca trecentesca) e soprattutto emblema della sua castità, cui sembrerebbero alludere anche il *liber obsignatus* (libro sigillato) posto sul leggio e la finestra con grata collocata in alto, nell'angolo destro. Infatti, quest'ultima ed i gigli sono esplicitamente menzionati nel *Cantico dei Cantici*, testo biblico in cui gli esegeti, fin dall'epoca patristica, hanno visto nella sposa protagonista l'allegoria figurale della stessa Madonna.

D'altro canto, il libro aperto con le pagine mosse dal vento, su cui la Vergine ha abbassato lo sguardo, può essere esso stesso inteso come una Sua immagine, poiché Ella è il libro aperto che ha presentato il Verbo alla conoscenza degli uomini. Ecco quindi esplicitato il concetto di corredenzione, ulteriormente enfatizzato dalla colonna posta al centro del dipinto: questa, nel simbolismo cristiano rappresenta, proprio come Maria, il collegamento tra il cielo e la terra, tra il divino e l'umano.

E ancora, non casualmente, la presenza di una rondine, se da un lato appare come riferimento temporale alla primavera (l'*Annunciazione* si celebra nel calendario liturgico il 25 marzo), da una prospettiva iconologica è allusione alla rinascita a nuova vita, alla Resurrezione.

La densità teologica sottesa all'opera è presentata dal Civerchio in una dimen-

sione quotidiana, quasi “comune”, enfatizzata dal gusto lombardo per i particolari, specialmente di matrice bresciana, cui il pittore si rifa.

Rimanendo in ambito cinquecentesco, ci si sposta ora all'interno della basilica di Santa Maria della Croce, tempio mariano per eccellenza, nella cappella dell'*Adorazione dei Pastori*, ove si trova l'*Annunciazione* affrescata nell'ovale centrale del soffitto [fig. 7], caratterizzato da motivi decorativi in stucco.

Essa, insieme alle altre scene dipinte, è opera del cremonese **Aurelio Gatti**, figlio del più celebre Bernardino. Si tratta di una personalità artistica “minore”, ma che sembra assumere una certa rilevanza nel panorama pittorico cremasco verso la fine del XVI secolo, in qualità di esponente della scuola cremonese ed in quanto propugnatore di un'arte fortemente aderente ai dettami emanati dal Concilio di Trento (1546-1563). Nel piccolo dipinto in esame, l'Angelo irrompe con vigore su una nube, tanto da suscitare la reazione quasi spaventata di Maria, che si ritrae timidamente verso l'inginocchiatoio, sovrastata dalla colomba dello Spirito Santo. Le annotazioni spaziali sono ridotte al minimo: domina la semplicità compositiva, in modo tale che il messaggio giunga chiaro al fedele, privo di fronzoli e sovrastrutture. Stilisticamente parlando, non siamo di certo di fronte ad un'opera eccelsa: si notano gli eccessivi grafismi, una certa fissità delle pose, per cui i personaggi sembrano quasi impietriti in atteggiamenti stereotipati e convenzionali; apprezzabile, comunque, il delicato e chiaro cromatismo, che dona immediatezza alla rappresentazione.

Approdando al XVII secolo, si considerano ora due esemplari di *Annunciazione*, opere di **Tomaso Pombioli**, capostipite della scuola pittorica cremasca secentesca. La prima [fig. 8], ubicata nella chiesa della SS. Trinità, è riconosciuta quale opera giovanile dell'artista, pur mancando un sicuro riferimento cronologico. Consta di due pannelli separati, dipinti ad olio su tela e collocati ai lati opposti della cappella dedicata alla Vergine, i quali risultano essere il tipico esempio di pittura post-tridentina. Premettendo che l'*Annunciazione* è uno dei soggetti privilegiati di primo Seicento (poiché sottende, come si è detto, il ruolo di Maria quale mediatrice nel piano divino della Salvezza, completamente rifiutato da Lutero), il Pombioli ha offerto un esempio conforme a quei valori di chiarezza e semplicità tanto sostenuti dalla Controriforma.

Infatti, l'ambientazione è molto scarna, limitata ad un inginocchiatoio-leggio e ad una porzione di finestra, dalla quale s'intravede un esiguo scenario paesaggistico collinare. L'atmosfera, estremamente tetra, fa risaltare, per contrasto, la luminosità di cui sono investite le due figure, protagoniste assolute della scena. In particolare, le vesti del messaggero divino mostrano un accentuato e contrastante cromatismo, impreziosito dai decori e dalle impunture dorate della veste.

Egli assume un atteggiamento maestoso, enfatizzato dalla solenne gestualità (una mano protesa verso il cielo, l'altra reggente il giglio della purezza), dalle ampie ali spiegate e dall'esteso panneggio svolazzante. Di contro, la Vergine si caratterizza per un atteggiamento umile e dolce, con le braccia conserte sul petto ed il capo reclinato all'indietro.



Figura 7.

Dal punto di vista formale, l'elemento di maggior pregio è sicuramente l'espressivo colorismo, arricchito da effetti cangianti, di contro ad una certa secchezza delle linee e all'impaccio nella resa dei movimenti. Del resto, anche le pieghe e gli svolazzi delle vesti risultano come "impetriti" in un andamento antinaturalistico, tipico di un manierismo esasperato di matrice cremonese.

Figura 8.

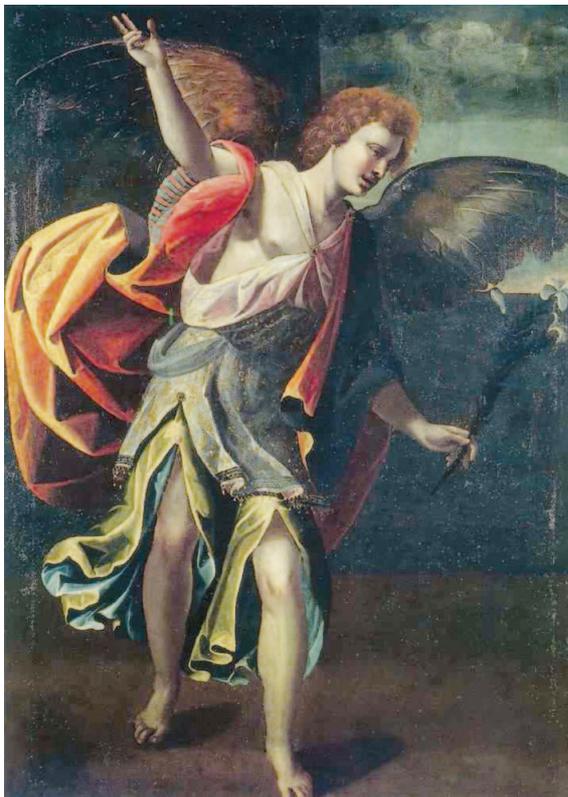


Figura 9.

Analogo discorso stilistico può essere condotto circa la seconda *Annunciazione* del Pombioli [fig. 9], situata nella chiesa di San Bernardino entro le mura, attualmente nella seconda cappella di sinistra. Infatti, anche in tale tela dipinta ad olio si ravvisa un impaccio, nonché una resa stereotipata delle movenze dei personaggi. Comunque, rispetto all'*Annunciazione* della SS. Trinità, qui si assiste, a parte la condensazione dell'episodio su di un'unica tela, ad una maggiore attenzione al dato realistico (per cui la critica ha supposto una possibile influenza di Vincenzo Campi), cui contribuisce



una più definita rappresentazione scenica. L'episodio è infatti ambientato in una stanza, nella quale, alle spalle della Madonna, s'intravede un colonnato parzialmente coperto da uno scuro tendaggio bordato d'oro.

Tramite un'apertura ad arco, l'Angelo irrompe nella camera, circondato da nubi, ora dense sotto i suoi piedi, ora rarefatte in prossimità della colomba dello Spirito Santo; esse creano quasi la suggestione di una stanza sospesa nell'aria e richiamano cromaticamente le ali pennute della figura angelica, delineate con una buona resa naturalistica. Un'analoga attenzione al dato reale, che contribuisce a rendere come quotidiano ed attualizzato l'evento, è offerta dal candido gattino in primo piano, nell'angolo destro della tela, e dal cesto da lavoro di fianco a Maria (particolare desunto dai racconti apocrifi). Questa, delineata in una curiosa torsione del busto, rivolge uno sguardo dolce e trasognato all'Angelo, che tiene in una mano il consueto giglio della purezza, mentre protende l'altro braccio verso il cielo, indicando la sua venuta per volere divino.

Si può dire che, al di là della resa piuttosto schematica dei personaggi, ciò che risulta essere il precipuo elemento caratteristico, a parte la semplicità scenica, è il gioco di sguardi tra le due figure, che preannuncia il *fiat* (il "sì") della Madonna.

Il Pombioli rappresenta il punto di partenza, in qualità di maestro, del più rappresentativo artista cremasco secentesco, **Gian Giacomo Barbelli**, del quale ci sono pervenuti vari esempi di *Annunciazione*, non solo nel territorio cremasco.



Figura 10.

Per rimanere all'interno della panoramica nelle chiese di Crema, si considera l'*Annunciazione* ubicata nell'oratorio di San Giovanni Battista (datata intorno al 1640) [fig. 10], in cui palese è il rimando ai due pannelli del Pombioli nella chiesa della SS. Trinità. In primo luogo, anche qui siamo di fronte a due tele separate, collocate ai lati dell'arco presbiteriale.

Inoltre, come nelle due tele del maestro, il Barbelli fa uso del contrasto tra lo sfondo scuro dell'ambientazione e la luminosità di palese significato metafisico, che modella le figure. Per quanto riguarda, invece, la presenza della nube a "supporto" dell'Angelo ed avvolgente la Vergine, ed il cestino da lavoro che le è accanto, chiaro è il riferimento all'*Annunciazione* del Pombioli in San Bernardino.

Tuttavia, a parte tali elementi iconografici e l'impostazione generale dell'ope-



Figura 11.

ra, ben diverse sono la resa volumetrica e la solidità delle figure, la luminescenza delle vesti, la sapiente orchestrazione cromatica, la gestualità e le pose più naturali, seppur caricate di enfasi e teatralità, proprie ormai dell'arte barocca. Compiono, del resto, quei tratti tipici della pittura barbelliana, quali i capelli ricciuti dell'Angelo, la corposità e la robustezza degli arti, gli occhi piccoli e gonfi delle figure, congiuntamente alla naturalezza dei volti pacati e sereni.

È interessante porre a confronto l'*Annunciazione* di San Giovanni con quella approssimativamente coeva, eseguita dal pittore sull'arco trionfale del Santuario di Santa Maria delle Grazie (ove sono illustrati i misteri mariani, culminanti con la glorificazione della Vergine nella volta), se non altro perché qui il Barbelli fa uso di una tecnica diversa: l'affresco [fig. 11]. A tal proposito, si può subito notare come la pennellata si faccia più rapida, quasi "compendiaria", caratterizzata da brevi tratteggi diagonali, funzionali alla creazione di ombre colorate e



Figura 12.

alla resa volumetrica delle figure, racchiuse entro flessuosi contorni rossi. Si assiste, inoltre, ad un tono più intimo e colloquiale della rappresentazione: l'Angelo, mentre con la mano sinistra reca con sé l'ormai consueto ramoscello di gigli fioriti, protende il braccio destro verso la Madonna, come per volersi a Lei avvicinare; da notare, poi, la posa informale e disinvolta del messaggero, con una gamba inginocchiata sulla nube, come un cuscino. Di contro, fa da eco l'immagine composta, dolce e misurata della giovane, emblema di semplicità ed umiltà, con lo sguardo timidamente abbassato ed una mano sul petto, in segno di stupore ma anche di accoglienza. Non a caso, al di sopra della cornice in stucco che racchiude l'affresco, è esplicitato il consenso della Vergine, *"Fiat mihi secundum verbum*

tuum" ("avvenga di me quello che hai detto"), in risposta alle parole dell'Angelo *"Quod nascetur ex te vocabitur filius Dei"* (Colui che nascerà da te sarà chiamato Figlio di Dio").

A proposito di Annunciazione barbelliana corredata da scritte esplicative, ci si sposta entro la Cappella della Madonna del Rosario, nella chiesa di San Benedetto. Ivi, l'*Annunciazione* [fig. 12], di qualche anno precedente (1636), anch'essa affrescata entro una cornice in stucco sormontata da putti, è suggellata dalla frase *"Gloriam praecedit humilitas"* ("L'umiltà precede la gloria"): non bisogna infatti dimenticare che, secondo uno schema elaborato fin dall'epoca medievale, l'umiltà era la maggiore tra tutte le virtù, *conditio sine qua non* per la beatitudine eterna. E, in tale ottica, quale esempio "didattico" di umiltà più grande di Maria?

Dal punto di vista compositivo, ci si trova di fronte agli stilemi barbelliani facilmente riconoscibili, con la differenza che naturalmente qui l'episodio è condensato in un'unica scena, con l'Angelo che irrompe dall'alto su una nube (in



Figura 13.

una posa affine all'esemplare di San Giovanni Battista) e la Madonna con il corpo proteso verso l'alto. Anche in questo caso, come nel Santuario delle Grazie, l'episodio s'inserisce nel più ampio contesto narrativo dei momenti salienti della vita della Vergine. La somiglianza delle due opere è palese anche sotto l'aspetto stilistico, grazie all'utilizzo di una pennellata liquida, sciolta e rapida, incurante di precisione nella resa delle rifiniture.

Al Barbelli è ascrivibile pure l'*Annunciazione* nel piccolo Santuario del Pilastrello (quartiere Sabbioni) [fig. 13], dal punto di vista iconografico e stilistico molto affine all'esemplare delle Grazie, tanto da essere considerata una sua diretta derivazione (ragion per cui la datazione si colloca intorno al 1641).

Anche qui siamo di fronte ad un ciclo più ampio (scene narrative alternate a paesaggi con motti mariani), purtroppo fortemente deteriorato, per cui diversi affreschi sono ormai ridotti ad uno stato "larvale". Rispetto al prototipo delle Grazie, vi si ravvisa una ancor maggiore rapidità del *ductus* pittorico, determinante un'immagine più indefinita e "sbozzata", caratterizzata da un vivace cromatismo.

Ben diversa dagli esemplari di Gian Giacomo Barbelli è la resa pittorica del figlio **Carlo Antonio**, impegnato nella realizzazione dei quindici Misteri del Rosario per la Confraternita del Rosario, che aveva sede nella chiesa di San Bernardino fuori le mura: l'*Annunciazione* [fig. 14] mostra debolezza tecnica e compositiva, in rapporto alle opere paterne.



Figura 14.



Figura 15.

Per quanto riguarda un significativo esempio di *Annunciazione* settecentesca, ci si sofferma all'interno della chiesa di San Giacomo, nella Cappella della Vergine Annunziata. Si tratta di una tela, concepita come pala d'altare, del pittore **Stefano Maria Legnani, detto il Legnanino** [fig. 15]. Pur non essendo un artista propriamente locale (fu milanese), lo si considera per l'importanza storico-artistica rivestita agli inizi del Settecento nell'ambito cremasco. La tela, datata 1715, a differenza dei dipinti finora trattati, non si limita ai principali protagonisti, bensì si arricchisce delle figure di Dio Padre e di angeli, che si muovono in un turbinio vorticoso, solcato dalla luce. Siamo in un clima culturale ed artistico ormai pienamente barocco, in cui l'effetto di teatralità, pur rispettando la chiarezza del soggetto rappresentato, è funzionale soprattutto al *movere*, ovvero al coinvolgimento emotivo del fedele.

La Vergine, dalla pelle diafana, che crea quasi un tutt'uno cromatico con la pallida veste rosata e avvolta in un manto di un blu intenso, rivolge uno sguardo rapito verso l'Angelo. Infatti, l'atteggiamento della fanciulla, seppur le mani siano incrociate sul petto come nelle opere barbelliane, è indice di una mutata spiritualità, avvicinandosi molto a quelle figure di santi e beati ritratti in estasi, tanto cari alla religiosità e alla pittura di epoca barocca.

L'Arcangelo Gabriele, dalle ali spiegate e dalle leggere vesti fluttuanti indica, come di consueto, con una mano il cielo, con l'altra la Madonna.

Due putti contribuiscono a distendere un'atmosfera altrimenti troppo estatica ed ampollosa: l'uno offre dolcemente il ramoscello di gigli alla Madonna; l'altro, in penombra, è chinato a baciarle il manto, in segno di reverenza. Anche la semplice sedia di legno cui si appoggia l'angioletto ed il cesto da lavoro in primo piano introducono nel dipinto un tocco di quotidianità. La libertà compositiva risultante dall'impostazione generale della scena e la soavità della gamma cromatica rappresentano sicuramente gli elementi di maggior pregio dell'opera.

Considerando questa breve panoramica dei dipinti sul tema dell'*Annunciazione* nelle chiese di Crema, si può notare, per un verso, un'adesione ai canoni iconografici tradizionali, per l'altro, il loro essere piena traduzione visiva degli stilemi e delle peculiarità rappresentative proprie delle epoche in cui gli artisti si inseriscono. Infatti, si parte da un'arte allusiva, densa di simbolismi, ancora tipicamente rinascimentale (Civerchio), e passando per un'arte controriformata (autori secenteschi), si giunge alla maturità di un'arte barocca meno schematicamente rigida e condizionata (Legnanino).

2 - Visitazione

Nel racconto evangelico, all'*Annunciazione* segue la *Visitazione*, ovvero l'incontro tra Maria e la cugina Elisabetta. Il tema centrale dell'episodio è la gioia dei vari personaggi coinvolti: di Elisabetta, al sesto mese di gravidanza, nonostante l'età avanzata e la sterilità (nella tradizione giudaica interpretata come mancanza della benedizione divina); di San Giovanni Battista, che esulta nel grembo materno, non appena ode la voce della Vergine; di questa, che in seguito al saluto della cugina pronuncia il *Magnificat*.

L'incontro tra le due donne assume un significato profondamente teologico, perché sono le protagoniste di due situazioni umanamente inspiegabili, verificatesi grazie alla loro totale fiducia in Dio, trovando piena concretizzazione quanto pronunciato dall'Angelo annunciante a Maria: «nulla è impossibile a Dio» (Lc 1,37). Tra l'altro, nel passo evangelico (Lc 1,39-56), Elisabetta si rivolge a Maria, chiamandola esplicitamente "Madre del Signore", e la Vergine, rispondendo con il *Magnificat*, afferma che «tutte le genti mi chiameranno beata»: in questo modo, vengono espressi i fondamenti del culto mariano.

Del tema della *Visitazione*, per quanto riguarda l'ambito specifico delle chiese di Crema, il Seicento è il secolo che offre il maggior numero di esempi.

Passando oltre la *Visitazione*, affrescata intorno al 1585 da **Aurelio Gatti** [fig. 16] per la cappella dell'*Adorazione dei Pastori* in Santa Maria della Croce, per la quale vale sostanzialmente quanto già detto a proposito dell'*Annunciazione*, ci si sofferma sul riquadro affrescato dal **Barbelli** sulla volta di San Giovanni Battista [fig. 17]. L'episodio fa parte di un ampio ciclo dedicato al Battista, suddiviso in nove riquadri occupanti l'intera volta, terminato nel 1636 (data riporta-



Figura 16.



Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.

ta con la firma dell'artista nel riquadro *dell'Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*), in cui l'artista mostra la sua abilità nel rappresentare scene narrative di ambientazione "informale" e quotidiana.

Infatti, osservando l'affresco, sembra quasi di assistere per strada all'incontro tra i quattro personaggi, disposti simmetricamente a coppie: a sinistra Maria ed Elisabetta, a destra Giuseppe e Zaccaria. Le due donne si guardano teneramente, abbracciandosi in un affettuoso intreccio di mani, in un turbinio di panneggi delle vesti, che crea quasi un tutt'uno tra le due figure; panneggi tipicamente barbelliani, dalle mille pieghe solide, corpose e volumetriche, in cui si addensano ombre profonde, delineate da tratteggi obliqui.

La Vergine spicca per la sua giovane età rispetto alla cugina e ai due uomini, di cui sono delineati con estremo realismo i volti solcati dalle rughe, i ciuffi scomposti delle rade capigliature e delle barbe, gli sguardi stupiti ed attoniti di fronte ai prodigiosi eventi di cui sono protagoniste le due donne. Da notarsi poi la studiata gestualità delle mani, che crea una sorta di *continuum* tra le quattro figure.

Vivido e concreto risulta anche lo scorcio cittadino ove è ambientata la scena, con il muro "rustico" che funge da quinta all'incontro, la vegetazione resa con rapide pennellate, la porzione di palazzo attualizzato secondo i canoni architettonici dell'epoca.

Caratteristiche stilistiche e compositive del tutto analoghe si riscontrano nella

pressoché coeva *Visitazione*, incorniciata nella volta della cappella dedicata alla Vergine nella chiesa di San Benedetto [fig. 18]. Quasi sovrapponibile è, infatti, la posa delle due donne, occupanti tutta la parte centrale del dipinto, l'atteggiamento dei loro volti, l'andamento dei panneggi (ivi caratterizzati da effetti di maggiore luminosità e cangiantismo).

Anche qui s'intravedono edifici attualizzati ed un muro balaustrato, da cui emerge una breve porzione di vegetazione. L'unica differenza evidente, dal punto di vista compositivo, è la dislocazione di Giuseppe e Zaccaria, ai margini opposti dell'affresco.

È lo schema cui si avvicina ancor più la tela dipinta ad olio, (datata 1639), conservata nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Ombriano [fig. 19], facente parte di un ciclo di dipinti lungo le pareti della navata centrale. Siamo sempre di fronte ad Elisabetta in procinto di abbracciare Maria, dopo esserle andata incontro: movimento reso, come negli altri due dipinti, dal piede sinistro proteso in avanti, di contro al movimento laterale e all'indietro degli ampi panneggi. Qui, forse ancor più che nei precedenti affreschi, si fa intenso, quasi commovente, lo sguardo che l'anziana rivolge alla fanciulla, cui, ancora una volta, fa da contrappeso lo scambio di sguardi sorpresi tra i due uomini.

Dal punto di vista stilistico, si è di fronte ad una resa dei trapassi cromatici più morbida e sfumata, con una maggiore attenzione ai particolari.

D'altronde, è la differenza stilistica già accennata in precedenza a proposito dei vari esemplari barbelliani di *Annunciazione*, dovuta alla diversità della tecnica pittorica e dei supporti utilizzati.

Si può facilmente osservare come, per quanto riguarda il soggetto in esame, il Barbelli si sia attenuto ad un rigido e ben codificato schema compositivo in cui dominano la semplicità e l'essenzialità, in cui viene enfatizzato il clima disteso e familiare, al fine di avvicinare lo spettatore ai soggetti rappresentati e, conseguentemente, di coinvolgerlo emotivamente.

Inoltre, il sottolineare così palesemente l'anzianità di santa Elisabetta è funzionale a porre dinanzi agli occhi del fedele l'aspetto miracoloso della sua gravidanza, evidenziando che Dio si avvale delle persone più deboli ed umili per attuare il Suo disegno salvifico.

Può essere a questo punto interessante confrontare, per quanto riguarda il medesimo soggetto, le opere del Barbelli con quella del figlio **Carlo Antonio**, conservata nella chiesa di San Pietro e datata 1675 [fig. 21].

Passando oltre l'episodio raffigurato nella serie dei Misteri del Rosario di San Bernardino fuori le mura [fig. 20], in cui il modello paterno è tradotto in un linguaggio impacciato, quasi ingenuo, la *Visitazione* in San Pietro rivela alcune caratteristiche degne di nota.

L'atteggiamento delle due figure centrali della Madonna e di Santa Elisabetta ricomincia quello riprodotto nelle opere del padre: medesimi sono la loro reciproca posizione (seppure i volti siano più distanziati), la gestualità delle loro mani, il movimento della gamba sinistra dell'anziana cugina.



Figura 20.



Figura 21.

Tuttavia, qui si assiste sicuramente ad un clima di maggior freddezza e rigidità, lontano dalla scioltezza narrativa e stilistica del padre.

Interessante, comunque, la presenza, alle spalle della Vergine, della figura di San Giovanni Battista adulto, riconoscibile dal tradizionale attributo iconografico del bastone crociato. La sua presenza indica che il pittore non intende tanto fornire una rappresentazione fedele alla narrazione dell'episodio evangelico, quanto piuttosto un'interpretazione simbolica. In tal senso, il Battista assicura un collegamento tra gli episodi della Visitazione e della Passione: essendo *figura* di Cristo e Suo ultimo profeta, ne pone direttamente in evidenza la missione salvifica. Infatti, sul cartiglio che avvolge il bastone crociato, sono riportate le parole del Battista alla vista di Gesù presso il fiume Giordano: «*Ecce agnus Dei*» (Gv 1,29, "Ecco l'Agnello di Dio"). Ed a sottolineare esplicitamente il piano divino che regola il ruolo di ciascun personaggio, il pittore pone in posizione centrale la colomba dello Spirito Santo, al di sopra della quale si elevano sei an-



Figura 22.

gioielli (due a figura intera e quattro nascosti tra le nubi, da cui affiorano solo i volti), tanto cari alla sensibilità artistica del Barbelli padre.

Potrebbe invece stupire, di primo acchito, la figura di un vescovo all'estremità destra del dipinto, riconoscibile dalla mitria, dal pastorale e dal piviale: si tratta di San Biagio, la cui presenza è giustificata dall'essere il santo protettore della Confraternita dei Disciplini, committente dell'opera (nell'angolo in basso, a sinistra, è leggibile, oltre alla data e alla firma del Barbelli, proprio il nome del priore dei Disciplini, un tale *Augustinus Januarius*).

Per quanto riguarda il XVIII secolo, costituisce un buon esempio del soggetto in

esame il dipinto su tela di **Mauro Picenardi** (databile tra il 1776 e il 1780) [fig. 22]. Essendo attualmente collocato presso il Museo Civico di Crema, esso esulerebbe dal presente percorso. Tuttavia, lo si considera, poiché fino al 1960 era ubicato all'interno del Duomo di Crema e testimonia la significativa evoluzione dell'arte cremasca in epoca settecentesca. Infatti, sebbene Crema fosse sottomessa al dominio di Venezia fin dalla metà del XV secolo, è soltanto a partire dalla fine del Seicento che si riscontra un palese e preponderante riferimento all'arte lagunare. Nella tela in esame tale sostrato culturale è ravvisabile soprattutto in un'evidente e nitida luminosità, basata principalmente sui toni cromatici del bianco e dell'azzurro; da notare il candore quasi lucente che esalta la purezza delle linee della porta ad arco, che si apre su un altrettanto luminoso cielo, caratterizzato da un lieve e diafano azzurro. Come pongono in evidenza gli studiosi, è una pittura "ariosa", in cui la resa atmosferica, quasi onirica, il senso di vaghezza e di soavità sono determinati da un *ductus* "sfrangiato", non chiaramente definito. Per quanto riguarda la disposizione delle figure, non mancano i precedenti barbelliani: l'incontro affettuoso tra le due donne occupa la parte centrale del dipinto, mentre ai lati, in posizione più defilata, stanno Giuseppe e Zaccaria. In questo breve *excursus* sulla Visitazione, si può notare come le opere prese in esame siano uno specchio fedele della tradizione iconografica codificata, su cui si innestano ben poche varianti, in nome di una chiarezza, funzionale soprattutto alla pratica devozionale del fedele.

3 - Natività, Adorazione dei Pastori, Adorazione dei Magi

Con la *Natività* trova compimento l'incarnazione di Cristo e, pertanto, non è difficile intuire come la rappresentazione figurativa di tale avvenimento fornisca al fedele la possibilità di contemplare questo mistero.

Tale soggetto risulta essere anche propriamente mariano (del resto, ciò rispecchia pienamente la preoccupazione cattolica, specie di epoca post-tridentina, di inserire la devozione mariana nell'ambito cristologico), poiché è reso pienamente visibile il Dogma di Maria quale Madre di Dio (*Theotokos*). Infatti, le immagini della *Natività* hanno lo scopo di offrire il ritratto di Maria come Madre, imperniato sull'amore e sull'interiorità contemplativa (Lc 2,19: «Maria, da parte sua, serbava queste cose, meditandole nel suo cuore»). Ne consegue che, in molte rappresentazioni, Ella mostra un atteggiamento di adorazione e di profondo raccoglimento, inginocchiata dinanzi al Figlio neonato.

Questa iconografia sembrerebbe affondare le proprie radici nelle *Rivelazioni* di Santa Brigida di Svezia (sec. XIV), dove descrive, in una sua visione, la Madonna inginocchiata direttamente sulla terra, in adorazione del Bambino, dal quale promana una luce abbagliante.

In questo modo, secondo le correnti mistiche dell'epoca, il cristiano devoto poteva identificarsi con Maria ed adottare, come corretto modo di partecipazione alle funzioni liturgiche, il medesimo atteggiamento contemplativo.

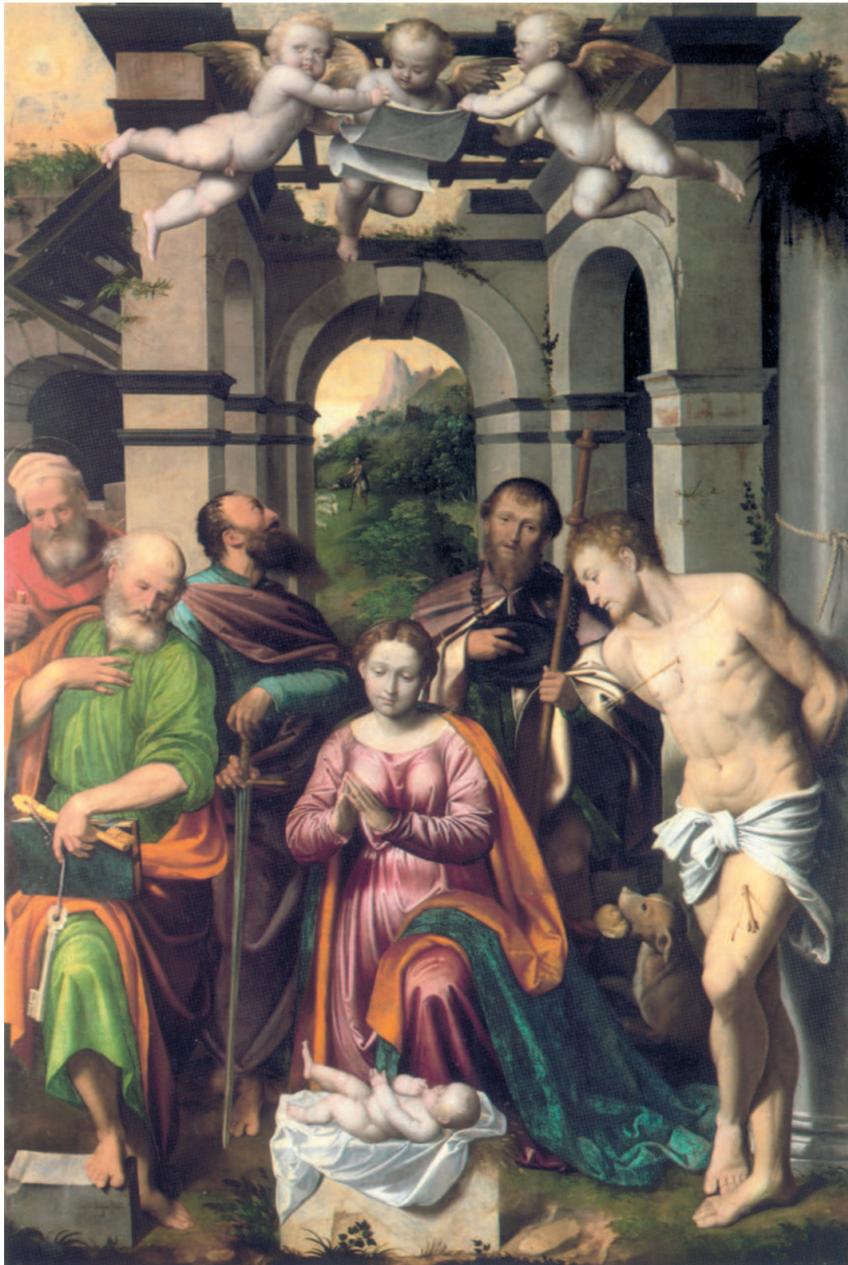


Figura 23.

L'Adorazione dei Pastori e l'Adorazione dei Magi, oltre ad assumere i significati propri della *Natività*, esprimono ulteriori valenze simboliche: i pastori rappresentano *in nuce* la comunità ecclesiastica e, secondo un'interpretazione "figurale", i pastori della Chiesa e gli Apostoli; i Magi, la Chiesa universale.

La centralità della Vergine è pienamente sottolineata dalla prima opera che si prende ora in considerazione, la *Natività* (detta anche *Sacra Conversazione*) del lodigiano **Callisto Piazza** [fig. 23], collocata nell'omonima cappella, all'interno della chiesa della SS. Trinità. L'olio su tela, del 1538 (data riportata, insieme alla firma dell'autore, sulla pietra nell'angolo sinistro del dipinto), è una delle opere locali più studiate dalla critica, in virtù del suo valore qualitativo e dei dati documentari posseduti circa la sua realizzazione.

Più che tutte le svariate letture teologiche ed allegoriche che ne sono state date,

Figura 24.



in questa sede si considereranno ovviamente i significati di cui è investita la figura di Maria.

È doveroso, comunque, premettere che si presenta come una natività un po' "anomala", ove il Bambino, Maria e Giuseppe (rappresentato in posizione defilata e nascosta, all'estrema sinistra della tela) sono circondati non dall'usuale gruppo di pastori in adorazione, bensì da svariati santi, riconoscibili dai loro attributi iconografici: san Pietro, con in mano le chiavi del Paradiso; san Paolo, con la spada del martirio; san Rocco, vestito da pellegrino, accompagnato dal

tradizionale cagnolino con in bocca un tozzo di pane; san Sebastiano, legato alla colonna, con le frecce conficcate nel corpo. A parte la presenza di questi due ultimi santi, giustificabile in quanto patroni della scuola del SS. Sacramento (committente dell'opera), la rappresentazione dei due apostoli è indice non tanto di una raffigurazione storica dell'evento, quanto piuttosto teologica. Ed è qui che la Madonna entra in gioco: Ella è collocata tra l'edificio fatiscente, testimonianza del gusto antiquario rinascimentale per le rovine antiche, nonché possibile rappresentazione allegorica dell'Antico Testamento, ed il Bambino, fautore della nuova era cristiana. Questi è posto sopra una pietra, quasi una sorta di altare, allusione al sacrificio divino.

Considerato tutto ciò, ecco che centrale è il ruolo di Maria come mediatrice, Colei che ha permesso alle profezie dell'Antico Testamento di trovare pieno adempimento nel Bambino. Quest'ultimo rivolge lo sguardo verso Pietro, che Egli porrà a capo della sua Chiesa (Mt 16,18: «tu sei Pietro e su questa pietra fonderò la mia Chiesa»): non a caso, l'apostolo è rappresentato con un piede poggiante sulla pietra che gli è davanti.

Secondo l'interpretazione più accreditata, san Paolo rivolgerebbe lo sguardo verso il SS. Sacramento, presumibilmente raffigurato nella cimasa della tela (andata perduta), creando, quindi, una sorta di parallelismo con Pietro che guarda Gesù. Ciò implicherebbe un ulteriore passo in avanti: se Maria è la mediatrice di Cristo e la Chiesa mediatrice dell'Eucarestia, essendo Cristo identificabile con l'Eucarestia, ciò implica che la stessa Maria si presenta come *figura* della Chiesa.

D'altronde, questa è un'assimilazione affermata fin dall'epoca patristica, in virtù dell'interpretazione allegorica della sposa del *Cantico dei Cantici*, immagine allo stesso tempo di Maria e della Chiesa fedele a Cristo.

È significativo che questa interpretazione venga espressa in tale opera, cronologicamente parallela al dilagare della Riforma Protesante, avversa al ruolo della Chiesa quale tramite e veicolo del messaggio cristiano.

In tal modo, si mostra quanto un dipinto rappresentante la natività di Gesù sia in realtà un complesso sunto teologico, espresso stilisticamente da perizia compositiva e dall'utilizzo di colori luminosi, brillanti e contrastanti. Non manca poi l'attenzione alla resa naturalistica del paesaggio che si apre oltre l'arcata, alla circolazione atmosferica dell'aria e della luce, indicativa dell'adesione alla tipologia della pala d'altare cinquecentesca di matrice veneta, mediata dall'ambiente bresciano in cui avviene la formazione di Callisto.

Altro insigne esempio di pittura lombarda cinquecentesca, non strettamente cremasca, è offerto da un dipinto ad olio in Santa Maria della Croce, l'*Adorazione dei Pastori*, datata 1575, del pittore cremonese **Antonio Campi** [fig. 24].

Ciò che sicuramente colpisce l'osservatore è la suggestione data dall'ambientazione notturna della scena e dal contrasto tra questa e le varie fonti di luce in essa presenti. La tela cremasca si inserisce, infatti, entro la svolta naturalistica e precaravaggesca verso cui si evolve la pittura dell'artista, che lo porta ad approfondire, da un lato, le ricerche luministiche e dall'altro, a divenire uno dei pit-



Figura 25.



Figura 26.

tori di punta nella Milano borromaica, centro propugnatore dei dettami tridentini. Non è infatti difficile capire come l'aspetto spettacolare di tali dipinti fosse considerato come il mezzo ideale per rendere spiritualmente partecipe il fedele verso il soggetto rappresentato.

La luce principale è emanata direttamente dal Bambino, dall'aspetto "maturo" e dall'anatomia muscolosa, collocato sopra il fieno, su di un candido panno. È una luce di chiara valenza sovranaturale, che investe circolarmente le figure che vi stanno attorno. La beneficiaria primaria di tale luminosità diretta è Maria, con le braccia aperte in adorazione del Figlio, che le rivolge lo sguardo: l'artista vuole così sottolineare il legame umano e spirituale-teologico tra le due figure, ma altresì che l'atteggiamento meditativo di Maria assume il carattere di illuminazione. Ella è la prima destinataria della luminosa grazia divina. Non a caso, in seno alla riflessione teologica, simboleggia anche la condizione beata cui l'uomo aspira, è l'emblema della speranza cristiana.

Interessante è la vasta gamma gestuale rappresentata nel dipinto: le mani aperte di Maria, cui fanno eco le mani di Giuseppe incrociate sul petto; il medesimo gesto dei due personaggi dai biondi boccoli a sinistra del dipinto, indicanti entrambi il Bambino; il braccio del pastore in primo piano accovacciato di spalle ad accarezzare la pecora, al quale si contrappone il braccio alzato del pastore sul lato opposto, che si toglie il cappello dal capo in segno di reverenza.

Del resto, la gestualità è enfatizzata e "drammatizzata" proprio dalla "dialettica" tra le zone d'ombra e la luce, la quale si articola e si moltiplica secondo varie sfaccettature e sfumature, determinando diversi livelli di definizione dei soggetti (da notarsi la modernità della pennellata appena accennata dell'asino e del bue), contrasti marcati od unioni soffuse. Ciò grazie alla presenza, oltre al Bambino, di altre due fonti luminose: la lampada accesa, in primo piano, e il bastone ardente portato a mano da uno dei due pastori che, ancora sulla porta, sono in procinto di scendere dalle scale, per riunirsi agli altri astanti.

A tale proposito, notevole è la sapiente articolazione spaziale, determinata dalla sovrapposizione di vari piani e direttrici prospettive, che contribuiscono a rimarcare la solennità delle possenti architetture di gusto classicista, elementi costanti nella produzione di Antonio Campi.

Rimanendo sempre nell'ambito dell'arte controriformata, seppur ormai di epoca secentesca, si entra nella chiesa di Santa Maria Assunta di Ombriano, ove in controfacciata si trova una tela (in origine di proprietà della famiglia Sangiovanni Toffetti, di cui è dipinto lo stemma in un angolo), attribuita dalla critica a **Tomaso Pombioli** e probabilmente ascrivibile alla fase matura della sua produzione [fig. 25].

La scena corrisponde pienamente ai criteri di chiarezza e semplicità promossi dal Concilio. La Sacra Famiglia è presentata con alle spalle la consueta capanna codificata dalla tradizione iconografica, al cui interno sono collocati l'asino e il bue, citati dal Vangelo apocrifo dello *pseudo-Matteo*. È vero che l'utilizzo degli scritti apocrifi quali fonti iconografiche venne sconsigliata dal Concilio, che ve-

deva nel Testo Sacro canonico l'unico autentico sostrato cui attingere, tuttavia è altrettanto vero che i due animali nella mangiatoia erano ormai diventati parte integrante della *Natività*, e agli occhi del fedele fungevano da elemento prope-deutico al riconoscimento di essa.

Inoltre, in epoca patristica, essi vennero investiti di un particolare simbolismo, per cui il bue rappresenterebbe l'ebraismo, mentre l'asino il paganesimo, entrambi superati dall'avvento di Cristo.

Giuseppe sta in piedi accanto alla Madonna e, come di consueto, è in età avanzata (da notare il realismo con cui sono resi i tratti rugati del volto). La Vergine, inginocchiata, solleva delicatamente i lembi del piccolo lenzuolo su cui è adagiato il Bambino e lo osserva teneramente, rispondendo al suo sguardo.

Pertanto, come nell'opera del Campi, si è di fronte a quel legame umano e spirituale, denso di significati teologici, che lega indissolubilmente la Madre al Figlio.

Da notare la diversificata caratterizzazione fisionomica, talvolta ai limiti della caricatura, che connota i volti degli astanti, vestiti con abiti tipicamente secenteschi. Tale pratica apparentemente anacronistica è in realtà estremamente diffusa in ambito artistico, poiché è funzionale all'attualizzazione dello stesso evento, facendolo percepire ai riguardanti come vicino e "moderno".

Il tutto è reso da una piacevolezza cromatica, che investe anche l'episodio, sulla stessa tela, dell'*Annuncio ai Pastori*, collocato in lontananza rispetto alla scena in primo piano.

La condensazione in un'unica opera di questi due momenti cronologicamente distinti caratterizza pure l'*Adorazione dei Pastori*, anch'essa attribuita al Pombioli, attualmente nella chiesa di San Bartolomeo ai Morti [fig. 26]. Pur mancando dei riferimenti temporali specifici, è considerata un'opera della fase matura dell'artista, per la perizia nella stesura della materia pittorica e per il cromatismo attentamente bilanciato, in cui emergono le contrapposizioni cromatiche a lui care. Tuttavia, lo schema compositivo di Ombriano è solo in parte richiamato; in San Bartolomeo ci si trova di fronte ad un dipinto più essenziale quanto ad elementi scenici, ma meno tradizionale del precedente. Infatti, sicuramente incuriosisce il gruppo degli astanti, in particolar modo la figura a torso nudo inginocchiata che, offrendo un omaggio ad un anziano San Giuseppe, gira inusitatamente le spalle al Bambino (d'altro canto, è una palese citazione di un'*Adorazione* del cremonese Malosso, realizzata nel 1595).

Altrettanto atipici sono il personaggio in piedi, con il cappello adorno di una penna, e quello in penombra, al fianco destro di una pensosa Maria, tanto da essere difficilmente identificati con dei semplici pastori.

Rispetto alla tela di Ombriano, sicuramente qui la Madonna assume una centralità maggiore, configurandosi quale vera protagonista. Ella, dalle fattezze correggesche, con il capo reclinato tipico delle Madonne del Pombioli, solleva delicatamente il Figlio, per mostrarlo al gruppo dei presenti: gesto di estrema dolcezza, che rimanda ad un'intimità realistica e quotidiana. Significativo il parallelismo, denso di valenza simbolica, che si viene a creare tra la gestualità di Maria che porta in braccio il Bambino

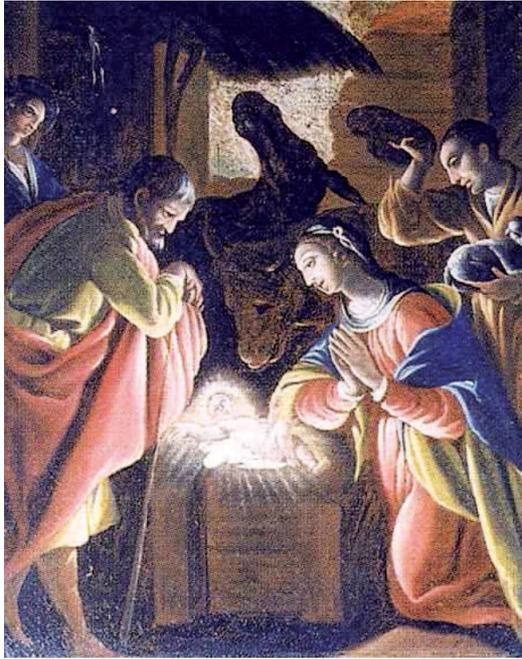


Figura 27.



Figura 28.

e quella del pastore a sinistra, che reca in dono un tenero agnello: è una chiara allusione a Gesù quale vittima sacrificale. Pertanto, la nascita di Cristo è posta in correlazione con lo scopo della Sua venuta, per cui, ancora una volta, viene sottolineato il ruolo centrale della Madre.

Sempre secentesche, seppur più tarde (seconda metà del secolo), sono la *Natività* di **Carlo Antonio Barbelli**, facente parte dei Misteri del Rosario, in San Bernardino fuori le mura, e la *Natività* di **Giovanni Brunelli**, collocata in San Bernardino entro le mura, nella Cappella attualmente dedicata a san Giuseppe (3a a sinistra). Per quanto riguarda la prima [fig. 27], si ripetono le caratteristiche tipiche del Barbelli già delineate per l'*Annunciazione*; a proposito della seconda [fig. 28], essa non è di certo un'opera eccelsa dal punto di vista stilistico (il Brunelli è palesemente un artista minore, fautore di una pittura talvolta ingenua e difettosa dal punto di vista compositivo e prospettico), tuttavia è pur sempre significativa della temperie culturale controriformistica, entro cui si inserisce una *Natività* semplice e chiara: in primo piano vi è il Bambino (dalle proporzioni errate rispetto alle altre figure), affiancato dai Genitori in adorazione; alle loro spalle, l'asino e il bue con la capanna, sovrastata da vivaci angioletti, due dei quali reggono il cartiglio con il *Gloria* cingente la porzione di cielo entro la quale sono rappresentati Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo: ecco che nella scena fa la sua comparsa la raffigurazione della Trinità. Il dipinto si configura, cromaticamente, come una variazione sulle tonalità dei bruni, delle ocre e dei grigi, in cui l'elemento di migliore pregio è sicuramente rappresentato dalla vivacità e dalla naturalezza con cui sono colti gli atteggiamenti degli astanti.

Figura 29.



Esaminando ora nello specifico il soggetto dell'*Adorazione dei Magi*, opera insigne è la tela realizzata nel 1575 dal cremonese **Bernardino Campi** per Santa Maria della Croce [fig. 29], contemporanea all'*Adorazione dei Pastori* di Antonio Campi. Sono questi gli anni in cui la scuola cremonese assume un ruolo di primo piano nell'ambito pittorico cremasco.

La tela, come ha sottolineato la critica, è di qualità estremamente elevata: pregevole è il calibrato ritmo compositivo della scena, per cui ogni singolo gesto



Figura 30.

dei personaggi è sapientemente studiato. Sembra di assistere ad un sereno e pacato avvenimento, reso tale dalla soavità cromatica che domina il dipinto, nonché dalla grazia e dalla raffinatezza tipiche dell'artista. E grazia e raffinatezza sono proprio i due termini più consoni a descrivere la dolce figura di Maria, dal viso delicato di palese ascendenza parmigianesca. Ella, seduta dinanzi ad un pensoso San Giuseppe, mostra il vivace Bambino ai Magi (simbolo dei tre continenti), venuti da lontano per adorarlo: in tal modo, Maria è presentata come colei che ha reso visibile Cristo al mondo intero.

Osservando il dipinto, la Vergine di solida corporatura sembra rivelarsi esplicitamente come sede della Sapienza Divina (Pr 9,1; 1Cor 1,24); il Bambino in braccio è intento ad osservare le monete d'oro offerte dall'anziano re magio, inginocchiato al Suo cospetto: con ciò si vuole porre in evidenza la regalità divina di Cristo e, di conseguenza, della Madre: l'oro era il dono offerto esclusivamente ai sovrani. Un altro re magio offre incenso, rimando alla divinità del Bambino, mentre il terzo dona la mirra: essendo questa utilizzata per profumare i corpi dei defunti, è chiaro un implicito riferimento alla futura Passione, cui potrebbe velatamente accennare anche lo sguardo malinconico di Maria, investita da una sorta di pre-



Figura 31.

Figura 32.



scienza (frequente in ambito iconografico) sulla futura sorte del Figlio. Sono presenti altri particolari consueti: la mangiatoia con l'asino e il bue, l'opulento corteo di uomini ed animali che accompagna i Magi, le rovine di un edificio sullo sfondo (simbolo dell'Antico Testamento, superato dalla nuova era inaugurata da Cristo). Se da un lato la scena è resa con una compostezza classica, dall'altro l'artista indugia sull'immediatezza e sul realismo di alcuni elementi, quali il cagnolino in primo piano e le fisionomie dei personaggi.

Un'analoga impostazione della scena si ritrova nella secentesca *Adorazione dei Magi* del **Pombioli** [fig. 30], sulla controfacciata della parrocchiale di Ombriano, proveniente, insieme all'*Adorazione dei Pastori* precedentemente considerata, dalla famiglia Sangiovanni Toffetti. D'altro canto, si tratta di modelli codificati e diffusi, se si pensa che il Pombioli ha direttamente preso spunto da un precedente esempio di Federico Zuccari. Rispetto all'opera del Campi, vi è una maggiore attenzione alla matericità dei tessuti, conseguenza del costumismo distintivo dell'artista: mirabile la resa della sericità delle vesti damascate trapunte d'oro, così come lo scintillio delle perle e degli altri oggetti preziosi che baluginano nel buio della notte. Per quanto concerne la Vergine ed il Figlio, anche in questo caso Egli è mostrato direttamente dalla Madre al sovrano straniero. Da notarsi il verismo della gestualità, con il Bambino che avvicina la manina al volto rugato dell'anziano mago, mentre questi gli stringe affettuosamente un piedino. Della prima metà del Seicento si segnala, all'interno della sacrestia capitolare del Duomo, l'*Adorazione dei Magi* dipinta dal bergamasco **Giovan Paolo Cavagna** [fig. 31], il quale dà vita ad un'opera in cui si ravvisa uno stile manieristico carico di echi bergamaschi e veneti, i due poli tra cui si divide la formazione dell'artista. Si tratta di una scena affollata, in cui forte rilievo è offerto al movimentato gruppo dei Magi con il loro corteo e dai ricchi e vistosi costumi tardocinquecenteschi dei personaggi. L'articolazione è data dalla presenza di più piani spaziali, alla cui definizione contribuisce la scalinata collocata dietro la Sacra Famiglia posta in primo piano.

Per l'articolazione della scena e il risalto dato all'opulento gruppo con i Magi, questo dipinto sembra preludere a quello che è considerato uno dei vertici della pittura del **Barbelli**, la complessa *Adorazione dei Magi* affrescata sulla controfacciata del Santuario delle Grazie (firmata dall'artista con la data 1643) [fig. 32]. L'incontro tra i Magi e la Sacra Famiglia è collocato nella sezione sinistra del dipinto, davanti alle ormai consuete e simboliche rovine classiche. La Madonna, da tipici tratti barbelliani, tiene tra le braccia il vivace Bambino, intento a giocare con il dono recatogli dall'anziano Re Magio inginocchiato. Viene, così, riproposto quell'atteggiamento quotidiano e naturale che lega le due figure, già visto nel Pombioli.

Tuttavia, i veri protagonisti sono i personaggi che si stagliano nella porzione rimanente dell'affresco. A tal proposito, la critica ha sottolineato come il dipinto sembri essere nettamente diviso in due parti, ove quella caratterizzata da un clima più "cortigiano e profano" assume il ruolo di protagonista. Vi è, infatti, un di-



Figura 33.

spiegamento di animali e di persone dalle ricche vesti attualizzate all'epoca secentesca, che si snoda in una serpentina lungo il sentiero roccioso intravisto in lontananza e che conduce al primo piano: si assiste ad una scena quasi "teatrale", ambientata su di un palcoscenico. È, comunque, una prolusione di personaggi non fine a se stessa, ma funzionale a rappresentare idealmente tutti i popoli della terra, ai quali è rivolta l'epifania divina. Può, d'altronde, stupire che una tale opulenza sia presentata all'interno di una chiesa, in un'epoca in cui ancora vivo è l'influsso dei dettami post-tridentini. Del resto, il Barbelli si fa interprete di un linguaggio ormai barocco, in cui l'arte possiede un potere "seduttivo" sul fedele, nel senso che ha lo scopo di coinvolgerlo emotivamente per mezzo di rappresentazioni di forte impatto scenico. In tal senso devono essere interpretati anche i personaggi che rivolgono direttamente lo sguardo allo spettatore, come la figura collocata all'estrema destra, identificata con lo stesso artista. Ciò corrisponde pienamente anche alla religiosità popolare, che trova nell'immediatezza e nella ricchezza rappresentativa un riscontro diretto al suo gusto. Inoltre, il senso di meraviglia che l'opera desta nel riguardante è rispondente a quanto stabilito dal Concilio di Trento: l'arte deve pure *delectare* il fedele, in modo tale da imprimergli nella mente il soggetto sacro su cui meditare. Dal punto di vista formale, il Barbelli mescola sapientemente uno stile ancora in parte manieristico con l'attenzione al dato reale ritrattistico: encomiabile è l'attenta caratterizzazione fisionomica dei singoli volti, la resa delle varie espressioni, le infinite e vivaci pose dei personaggi

rappresentati, enfatizzate dalla consueta tecnica “compendiaria” a tratti rapidi: si raggiunge l’apice della cosiddetta “pittura di storia”.

Un’atmosfera ben diversa, più intima e raccolta, è quanto si respira osservando l’*Adorazione dei Magi* di **Mauro Picenardi** [fig. 33], attualmente collocata nella sacrestia della chiesa di San Giacomo. A tale effetto contribuisce, come sempre, la pennellata sfrangiata ed indefinita, che si rende quasi impalpabile nel nebuloso paesaggio sullo sfondo e che si esplicita in un cromatismo ed in una luminosità di matrice veneta.

Nel dipinto la Vergine ed il Bambino tornano ad assumere una posizione di rilievo. In una calda luce dorata, il gruppo della Sacra Famiglia è collocato, come di consueto, nella parte sinistra del dipinto; mirabile il Bambino, ritratto nella Sua fanciullezza “matura”, seduto compostamente, come un adulto, in braccio alla Madre: ritorna l’esplicitazione visiva di Maria come trono e sede della sapienza divina.

4 - Fuga in Egitto, Riposo dalla Fuga in Egitto

L’episodio della *Fuga in Egitto* è riportato, per quanto riguarda i testi canonici, dal solo Vangelo di Matteo (2,13-23). Dal confronto tra la fonte scritta e la sua trasposizione figurativa (che ha trovato frequente realizzazione in ambito artistico), si evince una significativa modifica: mentre nel testo evangelico il soggetto “attivo”, principale, è San Giuseppe (è lui a condurre in Egitto la famiglia, dopo essere stato avvertito in sogno dall’angelo), nell’ambito iconografico è la Madonna a divenire la vera protagonista della scena: ecco perché l’episodio si configura quale soggetto propriamente mariano.

Il ritratto di Maria che emerge è quello di Madre amorevole e meditativa. Infatti, le immagini dell’episodio si propongono come una sorta di prolungamento della disposizione interiore che San Luca Le attribuisce nel contesto della *Natività*: «Maria, da parte sua, serbava queste cose, meditandole nel suo cuore» (Lc 2,19). Pertanto, il viaggio verso il paese straniero, come conseguenza delle crudeli disposizioni di re Erode, o le soste durante il suo corso divengono agli occhi dei pittori delle occasioni di riflessione e meditazione da parte della Vergine circa il mistero del Figlio.

Inoltre, la fuga di Maria nel deserto è posta teologicamente in correlazione con due differenti passi biblici: innanzitutto l’episodio è percepito come *figura* di Ap 12,6, in cui la donna vestita di sole «fuggì nel deserto, ove Dio le aveva preparato un rifugio». Tale sovrapposizione allegorica tra i due avvenimenti e, di conseguenza, tra Maria e la Donna si rivela estremamente importante, in quanto propedeutica all’elaborazione delle iconografie e dei Dogmi dell’Assunta e dell’Immacolata. In secondo luogo, l’episodio è assimilato al versetto 8 del salmo 55 [54], in cui il salmista, amareggiato dalle difficoltà e sofferenze della vita, afferma «errando, fuggirei nel deserto, abiterei nel deserto»: ciò è stato interpretato come *figura* dell’anima che aspira ad una dimensione superiore a quella meramente terrena,

Figura 34.



da cui rifugge. Per riflessione traspositiva, la Madonna stessa diviene emblema dell'anima alla ricerca della pace interiore, lontano dalle vicissitudini mondane. Al di là dei significati teologici e simbolici di cui è investita la Vergine, è doveroso sottolineare, da una prospettiva meramente iconografica, l'importanza degli scritti apocrifi. Poiché il Vangelo di Matteo esclude qualsiasi riferimento descrittivo circa le modalità effettive del viaggio, la tradizione figurativa ha attinto in modo particolare al cosiddetto *pseudo-Matteo*: dalla lettura di tale testo è nata, ad esempio, la codificata rappresentazione di Maria, con in braccio il Bambino, in groppa all'asinello, mentre san Giuseppe li segue a piedi, con il bastone da viandante. Tale è la rappresentazione che ne dà **Aurelio Gatti** in uno degli ovali della cappella *dell'Adorazione dei Magi* in Santa Maria della Croce [fig. 34]. A tale fonte scritta si deve anche la creazione di una variante iconografica: il *Riposo durante la Fuga in Egitto*, non esplicitamente menzionato dal Vangelo di Matteo.

L'apocrifo, d'altronde, è significativo proprio per il ritratto che emerge della Vergine: Ella è descritta con sensibile delicatezza in tutta la sua fragilità umana, cui trova riscontro l'affetto premuroso del Figlio. Proprio questo incentrarsi sul lato più intimo di Maria è da ritenersi il motivo precipuo del carattere sovente idilliaco, soave e quotidiano che caratterizza l'ambientazione della *Fuga/Riposo in Egitto*; carattere riscontrabile in artisti avvezzi, in altri contesti, a rappresentazioni talvolta estrose e magniloquenti, come **Gian Giacomo Barbelli**.

L'analisi dei dipinti relativi alla tematica in questione prende le mosse proprio da tale artista, dato che nelle chiese di Crema è quantitativamente presente il maggior numero di esemplari a lui ascrivibili e, pertanto, può essere interessante analizzarne le "variazioni sul tema".

La *Fuga in Egitto*, datata 1639, ubicata nella parrocchiale di Ombriano [fig. 35], facente parte della serie dedicata alle *Storie della Vergine*, è un dipinto ad



Figura 35.

olio su tela, dalla composizione scenica semplice e chiara, fedele al racconto apocrifo. Maria seduta in groppa all'asinello, tratteggiato con vivido realismo, è investita di una luminosità che scaturisce direttamente dalla brillante stesura pittorica, indossa un cappello da viaggio e vesti sontuose dalle contrastanti crome (costante di tutti i dipinti sul soggetto in esame), sicuramente di derivazione dal Pombioli. I tratti dei volti della Madre e del Figlio sono ormai quelli tipici dell'artista: pelle diafana, boccoli biondi, occhi piccoli e gonfi. Sono loro i veri protagonisti della scena, di contro a un San Giuseppe in penombra, mentre tiene le briglie dell'asino e porta sulle spalle la sacca del viandante. Interessante è il rapporto dialettico che si viene a creare tra la Madre ed il Figlio, sottolineato dalla corrispondenza gestuale delle loro mani sinistre: è un

Figura 36.



linguaggio muto, privo di parole, in cui la conversazione si svolge ad un livello superiore, metafisico.

Osservando il volto della Vergine, dall'espressione pensosa e malinconica, trova conferma quanto enunciato precedentemente: Ella sembra meditare sul mistero del Figlio e sulla Sua futura Passione, grazie ad una sorta di "prescienza". Pertanto, si tratta di una raffigurazione pacifica ed intimistica, confacente al racconto offerto dallo *Pseudo-Matteo*. Contribuisce a tale clima calmo e familiare l'ambientazione naturalistica, delineata con precisione e rigore "botanico", memore della lezione fiamminga, mediata dalla diffusione di stampe nordiche.

Si tratta di un'opera finalizzata alla devozione da parte del fedele, inteneri-



Figura 37.

to dalla dolcezza del rapporto Madre – Figlio ed indotto all'osservazione dallo sguardo diretto di San Giuseppe.

Analogo sguardo rivolto direttamente al fedele, per richiamarne l'attenzione, caratterizza la figura di Maria, dipinta nel *pendant* di questo quadro, ovvero nel *Riposo durante la Fuga in Egitto*, sempre datato 1639 [fig. 36]. Anche in questo caso lo scenario è prettamente naturalistico, quasi idilliaco, con lo scorcio del cielo lattiginoso, dalle sfumature grigio-rosee, che sovrasta una fantasiosa città collinare. I personaggi risultano un po' staticamente fissati entro uno schema piramidale; colpiscono, ancora una volta, la sontuosità e l'ampia articolazione dei panneggi, che lega le figure in una disposizione di richiami e alternanze di colori.

Come la precedente, si tratta di una mera opera devozionale, ove il *Riposo* diviene pretesto per la rappresentazione composta della Sacra Famiglia, in cui si nota un san Giuseppe particolarmente tenero, dipinto nell'atto di offrire una mela ad un paffuto Gesù Bambino, molto simile nelle fattezze agli innumerevoli angioletti affrescati nel Santuario delle Grazie.

Figura 38.



È in questa chiesa che si approda all'esemplare barbelliano qualitativamente migliore: il riquadro con la *Fuga in Egitto*, ubicato sopra l'ingresso laterale (1641-1643) [fig. 37]. Di questa opera ci sono pervenuti bozzetti e copie dipinte, (un quadro è conservato nella sacrestia della SS. Trinità).

In realtà, più che di una *Fuga in Egitto*, si tratta di una sorta di compromesso tra tale iconografia e quella del *Riposo*, poiché la scena rappresenta il momento in cui la Madonna è in procinto di scendere dal dorso dell'asinello, nell'istante immediatamente successivo all'affidamento del Bambino a San Giuseppe.

La scena, di maggiore complessità e ricchezza rispetto agli esemplari di Ombriano, appare come un tripudio festoso di angioletti ("marca di fabbrica" del pittore e della sua bottega in tutto il Santuario), intenti ad espletare compiti servizievoli nei con-

fronti di Maria (vero personaggio centrale della rappresentazione): tre sono impegnati a tenere le briglie del simpatico asinello, un altro è pronto a fungere da “appoggio” al piede della Vergine per darle aiuto a scendere, mentre un suo gemello sta stendendo a terra un manto, come tappeto; nella zona superiore dell'affresco, a sovrastare la Sacra Famiglia, chiudono la scena altri tre dinamici e svolazzanti angioletti, di gusto barocco, uno dei quali si precipita a cingere la Vergine con un manto celeste, mentre un altro a piegare le fronde di una palma da dattero per offrire ombra.

È come se il Barbelli avesse riprodotto un'istantanea rubata ad una scena quotidiana, in cui i personaggi sono colti in tutta la loro semplicità e spontaneità, entro un'ambientazione idilliaca, quasi onirica con lo sfumato paesaggio di fantasia sullo sfondo. A questo clima di pacata serenità concorre certamente la soavità dei colori, determinata da una sapiente orchestrazione cromatica, basata su una gamma fresca e luminosa.

Colpisce, inoltre, la serenità che traspare dai personaggi: mirabile il gesto affettuoso di Gesù Bambino che accarezza con una mano la barba di un amorevole San Giuseppe, mentre allunga l'altro braccio verso la Madre, ricambiandone lo sguardo ricco di tenerezza. È proprio questo sentimento di dolcezza che all'epoca doveva far avvicinare il credente ed indurlo alla devozione verso Maria, spronato anche dall'atteggiamento ossequioso degli angioletti. La scena sembra essere, inoltre, una sorta di preludio terreno alla glorificazione celeste della Madonna, circondata da schiere angeliche, seppure il linguaggio sia opposto alla pomposa magniloquenza di altre pitture, come *l'Adorazione dei Magi*.

L'opera del Barbelli rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per **Giovan Battista Lucini**, che al tema in esame dedica due oli su tela, entrambi conservati ad Ombriano: si tratta di *Gesù calma i draghi* e *Maria sfamata dalla palma*, afferenti a due episodi narrati dalla letteratura apocrifa. Si considera la seconda opera citata [fig. 38], poiché è una specificazione entro la più generica denominazione del *Riposo durante la Fuga in Egitto*.

Infatti, nello *Pseudo-Matteo*, si narra che Maria, stanca del viaggio e sentendo fame, volesse mangiare i frutti di una palma, ma che fosse impossibilitata a raggiungerli, a causa della notevole altezza della pianta. Allora il Figlio, desideroso di accontentare la Madre, ordinò alla palma di abbassare le sue fronde. Questo è proprio il momento preciso rappresentato nel dipinto, in cui una sontuosa Maria, vestita moderatamente con l'ormai consueto cappello da viaggio, allunga una mano per cogliere i frutti dell'albero, coadiuvata da tre vivaci putti, di chiara ascendenza barbelliana.

Tale iconografia è stata messa in correlazione con alcuni versetti veterotestamentari (Baruc 5,8-9), in cui si afferma che «le selve ed ogni albero odoroso faranno ombra ad Israele per comando di Dio. Perché Dio ricondurrà Israele con gioia alla luce della sua gloria». In tale ottica, la Vergine diviene immagine del popolo di Israele, a sua volta *figura* del popolo cristiano, ricompensato da Dio, tramite Cristo. Pertanto, la scena sottintende la presentazione di Maria quale esempio di perfezione cristiana cui aspirare, per merito della quale vi è il premio della Vita Eterna: chiara è, pertanto, la funzione didattica assunta dal di-

pinto, appartenente alla fase tarda della produzione del Lucini, e in cui si assiste ad uno schiarimento della gamma cromatica rispetto alle opere del periodo precedente, in unione ad un ritmo calmo e composto.

Interessante risulta la scelta del soggetto particolare da parte dell'artista, in linea con il carattere di innovazione, sia iconografica che compositiva, che ne caratterizza la produzione.

5 - Gesù al Tempio

La Presentazione di Gesù al Tempio, in quanto figlio primogenito, rientra a pieno titolo nell'iconografia mariana (è uno dei misteri del Rosario), poiché tale evento, in ambito giudaico, era contestuale alla purificazione della puerpera. Non a caso, il dipinto in esame [fig. 39] venne concepito originariamente come pala dell'altare maggiore nella chiesa dei Disciplini, dedicata alla purificazione di Maria, in zona Porta Ripalta (chiesa oggi adibita a sala espositiva, nell'attuale via Matteotti) e soltanto dopo la soppressione della confraternita (fine XVIII secolo) venne trasferito in S. Maria Assunta di Ombriano, nella terza cappella destra.

La tela, datata 1745, è opera di **Giambettino Cignaroli**, esponente della celebre famiglia di pittori di origine veronese. Si tratta di un'opera significativa, anche alla luce dei due precedenti cronologici nelle chiese di Crema (l'affresco di **Aurelio Gatti** in Santa Maria della Croce [fig. 40] e la piccola tavola di **Carlo Antonio Barbelli** in San Bernardino fuori le mura [fig. 41], opere non eccelse e di piccolo formato).

Il Cignaroli offre un'immagine di ampio respiro, con la rappresentazione prospettica di arcate classiche, oltre le quali si apre un cielo dal colore tenue e delicato. Le scelte cromatiche, nonché la luminosità soffusa di matrice veneta che permea tutta la scena, rappresentano uno degli aspetti di maggior pregio dell'opera, di indubbia elevatura stilistica, così come il calibrato ritmo compositivo, basato su un'attenta disposizione dei personaggi. Al centro della scena vi è Maria, fulcro attorno al quale si dipana l'intera rappresentazione. Ella protende il Figlio che ha in braccio verso il sacerdote Simeone, vestito con abiti solenni, il quale, ritratto in un atteggiamento di estrema dolcezza, bacia i piedini del paffuto Bambino. In piedi, di fianco al sacerdote, ma in posizione arretrata, vi è l'anziana profetessa Anna, sul cui volto sembra di leggere la profezia pronunciata da Simeone a Maria (Lc 2,35: «E anche a te una spada trafiggerà l'anima»). San Giuseppe è invece collocato alle spalle della Vergine, rappresentato con un aspetto piuttosto grossolano e nerboruto. Completano la scena due figure seminascoste dietro la profetessa Anna ed una giovinetta in primo piano, a destra, con delle candele ed il cesto delle colombe.

Nel dipinto, Maria viene presentata agli occhi del fedele come umile ed obbediente alla legge divina, nonché partecipe del mistero della Salvezza di Cristo, riconosciuto da Simeone come apportatore di luce (Lc 2,32).

A proposito di Tempio, si cita brevemente l'opera conclusiva del ciclo mariano di **Gian Giacomo Barbelli** nella Parrocchiale di Ombriano, *Gesù tra i dottori del Tem-*



Figura 39.

pio [fig. 42] (soggetto ripreso dal figlio **Carlo Alberto** nella serie di San Bernardino fuori le mura [fig. 43]), in cui compare la firma dell'autore, la data 1639 ed il ritratto del donatore (il personaggio a destra, che rivolge lo sguardo agli osservatori del dipinto), identificato con il ricco mercante Gasparo Sangiovanni Toffetti. Ivi, Maria viene raffigurata in tutto il suo stupore umano, mentre vede il Figlio in cattedra tra i sapienti del Tempio (Lc 2,46: «dopo tre giorni lo trovarono nel tempio, seduto in mezzo ai maestri, mentre li ascoltava e li interrogava»): Ella, con Giuseppe, prefigura la comunità cristiana che, con la morte di Cristo in croce, si sente smarrita ed abbandonata, ma riacquista speranza e fiducia con la Sua Resurrezione dopo tre giorni.

[continua]



Figura 40.



Figura 41.



Figura 42.

Figura 43.

