

## *Nel silenzio della Notte Santa*

*Girolamo Mazzola Bedoli  
Matteo dei Pitocchi, Giovanni Odazzi  
al Museo Uomo Ambiente*



*Bazzano (Parma)*

*16 dicembre 2012 – 6 gennaio 2013  
aperto dalle 15.00 alle 20.00*

*“Nella casa torre a Bazzano, l’atmosfera è quella di tanti anni fa, muri in sasso, il soffitto con travi di legno, il calore del camino che richiama il visitatore.*

*Le scale accolgono gli ospiti e l’atmosfera è subito quella di casa, un avvolgente scricchiolio delle assi stimola la voglia di salire; quello spazio ritmico da superare è come il limite del palcoscenico che divide gli attori dal pubblico: chi “sfonda” quella barriera, entra diverso da quello che era un attimo prima.*

*Il salire porta lo sguardo verso l’alto..... più su un lucernario regala un pezzo di cielo, si intravede un comignolo fumante.... ma la voglia di andare oltre ha la meglio e attira tutti verso **la soffitta**.*

*.....l’ospite in punta di piedi è spinto nel piccolo spazio con un tonfo di gioia che riempie gli occhi e il cuore.....la luce calda, ma discreta, accontenta lo sguardo curioso, l’allestimento accompagna il visitatore nella NOTTE MISTERIOSA.....”*

*Antonella Ghirardi  
“A Bazzano accolti nel museo”*

Credo che per tutti la parola "Natale" evochi immagini di un'oscurità morbida, calda, avvolgente, rischiarata dal calore degli affetti e dalle luci del camino, delle candele, o delle lampade; l'idea di una di una sorta di abbandono del buio, dopo la fine delle notti più lunghe dell'anno, di una rinascita vera e propria del giorno che si allunga e cresce, di una autentica festa delle luci come metafora di una nuova vita e dell'inizio del suo ciclo naturale. Non a caso, la data del 25 dicembre fu convenzionalmente scelta, nel corso del IV secolo dopo Cristo (fino al 330 circa mai si era celebrata, nella chiesa di Roma, la nascita di Gesù), per sovrapporsi e contrastare la festa pagana del solstizio d'inverno o della nascita del dio persiano Mitra, reggitore supremo del cielo, della terra e del mondo dei morti, il cui culto era stato introdotto a Roma nel I secolo avanti Cristo, che si ce-

lebrava appunto in quel giorno. Il sostituirsi alla festa pagana fu anche facilitato dal fatto che Gesù stesso si era autodefinito "luce del mondo" (*Vangelo di Giovanni*, 8, 12); e anche nella religione ebraica, da cui quella cristiana deriva, la festa di *hanukkah*, o *delle luci*, pur avendo un'origine diversa (si tratta della purificazione e restaurazione del tempio di Gerusalemme, il giorno 25 del mese Casleu, come narrato nel *1° Libro dei Maccabei*, 4, 36-61), cade poco prima del nostro Natale (quest'anno, fra l'8 e il 16 dicembre). In realtà forse coinciderebbero, non fosse che fra calendario ebraico e cristiano continua a esserci uno scarto di circa una settimana.

La luce dunque è una indiscutibile protagonista del Natale; ma è anche lo strumento fondamentale e irrinunciabile di quella particolare forma di comunicazione che è la pittura, o di co-

struzione, sotto qualunque forma, delle immagini, in molte circostanze più efficace della stessa parola. Si pensi, ad esempio, all'invasione odierna della pubblicità, che cerca di costringere con suadenti evocazioni il consumatore a comprare cose di cui non ha assolutamente bisogno. Oltre a comunicare idee, la luce veicola con straordinaria efficacia delle emozioni, ed è capace, lei stessa, di crearle: inutile dire che, con una attenta regia, l'ombra, l'oscurità possono creare un clima di *suspence*, indurre alla paura, all'angoscia raggelante, o alle suggestioni liriche della poesia, mentre la piena solarità, che satura i colori, conferisce un'intensificazione a tutte le sensazioni vitali. Pochi dipinti, forse, comunicano un senso di appagamento e di incontenibile felicità così pieno come la tela chiamata *Lusso, Calma e voluttà* di Henri Matisse; che non a caso si riferisce

all'estate, quando ovunque si svolgevano e si svolgono (magari senza più relazione ai riti agrari) le feste all'aperto. Il sole allo zenith rende il mondo così straordinariamente colorato, vario e bello, da non permetterci di ignorarlo (perlomeno per quelli che sanno ancora guardare e pensare). Forse il nostro mondo, travolto da un forte inquinamento luminoso, che nelle città non consente più di vedere le stelle, semplicemente non è più capace di figurarsi le risposte emozionali totalmente differenti, che uomini di solo un secolo o un secolo e mezzo fa avevano di fronte al buio: esso doveva apparire spesso terrorizzante, riempito di suoni che nella mancanza di appigli visivi perdono la loro direzionalità, o di essi totalmente privo, in un vero, maestoso e stordente silenzio; il contrasto tra il brillio delle stelle, o di un remoto lumino, e l'oscurità circostante doveva

parere formidabile, e un grido nella lontananza poteva far accapponare la pelle.

Inoltre, per il nostro modo fisiologico stesso di percepire le cose, un fondale nero con poche tracce di bianco sbalza in avanti i volumi con straordinaria evidenza; un fondale bianco con forme nere le appiattisce del tutto, le rende pure sagome, come in un teatrino delle ombre indiano. I più attenti appassionati di cinema sanno che nulla eguaglia l'incisa limpidezza delle forme nelle pellicole in bianco e nero; che decisamente si appiattiscono quando vengono colorate.

Partendo da queste considerazioni, abbiamo quest'anno cercato di evidenziare con tre dipinti, prescindendo per un momento dal loro valore artistico e storico, i miracoli della luce: mostrando come sia possibile non solo all'artista reinterpretare il mondo circostante, ma al fruitore stesso dell'opera d'arte,

e alle sue intenzioni interpretative, modificare o intensificare l'effetto del dipinto, e leggerlo in modi diversi da quelli consegnatici dalla storia. Benché certi settori della critica contemporanea rifiutino con una certa nettezza questo approccio, sembra inevitabile dire che sono i valori di modernità nelle opere antiche a rendercele ancora vive e parlanti. Se ci è concessa una metafora un po' irriverente, abbiamo scelto un dipinto che rappresenta in un certo modo il "giusto mezzo", e poi altri due che si collocano alle polarità opposte della scala: uno quasi del tutto buio, in cui le figure emergono dall'oscurità per pochi tratti di chiaro, e il secondo investito da una luce radiante che emana dal bambino, e che rende quasi incandescente un ambiente indefinito. Contrariamente a quello che il buon senso sembrerebbe suggerire, il dipinto scuro è maggiormente valorizzato da

un'illuminazione fioca, mentre quello chiaro è portato al suo diapason da un'inondazione di luce.

Il primo dipinto è una piccola tavola (cm 48 x 36) di **Girolamo Bedoli** (Viadana, circa 1500/1510 – Parma 1570), che, per essere stato allievo di Pier Ilario e Michele Mazzola, zii del Parmigianino, aggiunse nel 1538 anche questo cognome al suo; cosa, peraltro, non del tutto illogica, essendo egli il continuatore di quella bottega artistica, e avendo sposato nel 1529 circa Elena, la figlia del suo maestro Pier Ilario, divenendo così il cugino acquisito del grande maestro parmense. L'interpretazione del Bedoli è in qualche modo coerente con la tradizione figurativa della *Natività*, ma con alcune sue peculiari idee: la scena è ambientata nella "capanna", vale a dire una costruzione antica, diroccata, dove però il portale a bugnato rustico, cioè con le grandi pietre squadrate, sugge-

risce la conoscenza delle architetture che Giulio Romano andava compiendo a Mantova a partire dal 1524. Nel buio dell'ambiente sotto a quell'arco si intravedono le corna del bue, ma non le orecchie lunghe dell'asino. I ruderi dell'edificio sono stati riutilizzati come base per una precaria costruzione in legno, appoggiata a travi, che non sembra veramente offrire un riparo efficace; a lato del muro chiaro, che funge quasi da pilastro, un albero, presumibilmente un fico, dato il suo *habitat* consueto, è stato tagliato, e ne resta solo un ceppo. Un grande sistema nuvoloso, compatto, si estende sopra la pianura, e fino alla collina lontana, lasciando fuori solo una striscia di chiarore all'orizzonte, con un'attenzione ai fenomeni meteorologici, ai vapori, alle nebbie, alla luce smorzata della bassa, che certamente deriva dall'insegnamento di Correggio.



Per essere precisi, il tipo iconografico della tavoletta è quello dell' *Adorazione del bambino*, più che della *Natività*: in effetti, nulla vi è che ricordi il trambusto del parto, mentre il bambino Gesù è già capace di reggersi seduto, e anzi la sua gamba sinistra è oggetto di quel che si chiama *pentimento*, cioè di un cambio di posizione dopo che una prima stesura del colore era già asciutta. Il gesto di San Giuseppe, che figura qui assai più giovane ed energico di quanto non sia solitamente nella tradizione, e indossa una tunica corta da lavoro, è quello tipico dell'orante, a mani alzate e palme aperte; quel modo di rappresentarlo si iscrive in un fenomeno, per la verità non particolarmente diffuso, di ripensamento e di rivalutazione di Giuseppe come padre e marito esemplare, maturo ma ancora ben attivo e vitale, che certi settori più avanzati della cosiddetta "Riforma

Cattolica" andavano allora compiendo. Le forme sinuose e gli atteggiamenti per così dire "a lingua di fiamma" dei protagonisti, particolarmente avvertibili nella figura della Madonna, sono l'evidente tributo pagato dal Bedoli all'arte di Parmigianino, ormai divenuto di fresco un suo parente. Quel tributo, anzi, assunto come norma operativa volontaria, e perciò ineludibile, configura una rielaborazione e una ristrutturazione dei dati non più della natura, ma dell'arte stessa del cugino, che Giorgio Vasari avrebbe, anni dopo, chiamato la "Maniera moderna", e che siamo oggi più abituati a chiamare "Manierismo". Con Parmigianino, del resto, spedito dagli zii a Viadana nel 1520-21 per sfuggire ai fatti della guerra di Parma, Girolamo Bedoli aveva trascorso quel biennio nel suo luogo natale; ed è inevitabile riconoscere che si fosse letteralmente imbe-



vuto dei modi stilistici dell'artista maggiore, che segnano gli inizi della sua attività, mentre andava pian piano elaborando dei modi più caratteristicamente personali.

Il nostro piccolo dipinto è infatti stilisticamente molto simile a un gruppo di tavolette consimili, come le *Natività* nella collezione Cini di Venezia e nella raccolta dell'Earl of Pembroke a Wilton House, nel Sud dell'Inghilterra, o la *Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli* dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, caratterizzate da una aperta adesione ai modi parmigianeschi, che sono da tutti considerati antecedenti alla sua prima pala documentata, *l'Allegoria dell'Immacolata Concezione* nella Pinacoteca di Parma, la cui commissione è del 1533.

Un salto di più di centoquarant'anni e di almeno 200 km ci porta poi a quella che deve più correttamente essere

definita una *Adorazione dei pastori* (olio su tela, cm 72 x 57): in cui è il neonato Gesù bambino a costituire la fonte di luce dell'intero dipinto. In questo caso, la "capanna" così razionalmente rappresentata da Girolamo Mazzola Bedoli è diventata un luogo indefinito, uno spazio instabile, apparentemente frangente, senza una estensione stabilita. Val la pena di dire subito che non si tratta solo di un capriccio personale dell'artista: sono nel frattempo mutati i canoni di comportamento di un'intera società. Per convincere della verità delle cose viste un uomo del Cinquecento faceva leva soprattutto sulla razionalità: si dovevano riconoscere la struttura delle cose, le ragioni del suo essere, o il progetto che ci stava dietro, nel caso si trattasse di costruzioni umane. Era la chiarezza limpida e razionale della relazione delle parti col tutto a dover essere di per sé

eloquente.

Per un uomo del Seicento, l'efficacia del convincere è basata invece non sui centri della razionalità, ma soprattutto delle emozioni: questa forma di coinvolgimento farà apparire verosimile anche quello che non può esistere in natura. Chiarire le ragioni di tale approccio sarebbe troppo lungo in questa sede: ma una componente essenziale ne era certamente il nuovo spirito missionario della Chiesa, che indirettamente colpiva ogni strato della popolazione. Sopravvissuta alla grande paura e alla ferita del distacco di una notevole parte d'Europa, schiacciata con la Riforma protestante; ristrutturatasi al proprio interno con la Controriforma, la Chiesa aveva ora bisogno di estendere i propri confini, di trovare nuovi fedeli: sono infatti gli anni delle grandi ondate missionarie dei Gesuiti verso l'Oriente, la Cina,

il Giappone, le cosiddette Indie Orientali, e verso l'America Latina. Ma per parlare con quelle nuove e sconosciute popolazioni, aveva bisogno di elaborare una lingua che non fosse proprio e solamente quella dei conquistatori: doveva trovare un terreno d'intesa comune, da ritrovarsi nel mondo delle basilari emozioni umane e della fantasia, come gradino iniziale per arrivare poi anche alla ragione. Ecco allora che i discorsi si potevano dilatare oltre i loro limiti logici, la fantasia costruirsi mondi inesistenti, spazi infiniti, fenomeni solo immaginati in una continua crescita su se stessi: è il mondo che ci siamo abituati a chiamare "barocco", un termine di origine sconosciuta, che potrebbe derivare da "baroco", una figura del sillogismo nella filosofia medievale, o dal portoghese "barroco", che designa una perla dalla forma irregolare e inaspettata. In ogni caso, gran parte

della pittura del Seicento, non solo italiano ma europeo, risulta ridondante, eccessiva, involuta e stravagante. È quel che succede anche nel nostro dipinto: la capanna della nascita ci sarà, ma è completamente avvolta nelle tenebre, se non per il trasparire di qualche trave, che rende la costruzione, all'occhio dello spettatore, ancor più traballante; la mangiatoia pencola pericolosamente, e c'è caso che il bimbo e la Madonna possano scivolare fuori; non essendo dichiarato alcun limite di mura o di sostegni all'ambiente, i pastori arrivano da tutti i lati, quasi a cerchio attorno ai personaggi, come non potrà mai accadere nella realtà di un edificio solido. In questo mondo instabile, dallo spazio infinito, le figure si vedono solo per il baluginare di alcune luci: il bimbo innanzitutto, ma anche la lampada cieca tenuta in mano dal pastore sulla sinistra.

Nella sua fantasia comunicativa, l'artista gioca poi la carta del contrasto: alle figure dignificate, sacre, egli contrappone i pastori più stracciati, cenciosi, miserandi, che si possano mai immaginare. È la sua caratteristica più consueta: si chiama infatti **Matteo Ghidoni** o **Guidoni**, meglio noto per tutti come **Matteo dei Pitocchi (Firenze?, circa 1626 – Padova, 1689)**, in quanto uso a raffigurare questi poveri disperati. Delle sue vicende biografiche non si sa praticamente nulla: dall'atto di morte a 63 anni, nel 1689, possiamo dedurre che fosse nato nel 1626, mentre una fonte settecentesca afferma che fosse originario di Firenze, senza tuttavia fornire alcuna prova, o rimando a qualche autorità anteriore. Di certo si sa soltanto che si era stabilito a Padova poco dopo il 1650, poiché un inventario del 1655 ricorda in quella città un paio di suoi dipinti. Nonostante la sua produ-

zione di "pitocchi", egli fu apprezzato anche come pittore di dipinti d'altare o di storie sacre; sebbene pochi ne siano sopravvissuti nelle chiese padovane, ne rimangono alcuni che testimoniano con certezza di questa sua attività. È probabile che l'idea di raffigurare miserandi straccioni entro ambienti molto bui gli venisse, oltre che dalla pittura dei "bamboccianti" romani (pittori che raffiguravano, in piccola scala, scene di vita quotidiana delle classi povere all'aperto o nelle osterie), da quella di Luca Giordano, il grande artista napoletano che era arrivato a Venezia nel 1652, praticamente allo stesso tempo del Ghidoni a Padova; e che aveva in laguna importata uno stile derivato alla lontana da Cara-

vaggio e, da vicino, da Jusepe de Ribera, col quale raffigurare, ad esempio, filosofi straccioni. Nessuna precisa data è conosciuta per le opere padovane di Matteo dei Pitocchi: tuttavia, la pennellata tremolante e pastosa, utilizzata ai fini della costruzione dell'immagine, mette il nostro quadro in relazione alla tela



con *l'Avvicinarsi del temporale* della collezione Lazzarini a Padova, o alla *Cena all'osteria* dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, che mostrerebbero l'artista al vertice dei suoi mezzi, come si vede anche nelle due grandi tele sacre della chiesa dei Servi a Padova, eseguite verso il 1670. In un dipinto come quello presente sembra particolarmente efficace l'osservazione di Pietro Brandolese (*Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, pp. 292-293) sul fatto che il Ghidoni fosse chiamato "dei Pitocchi" "perché nelle sue rappresentazioni amava introdurre questa sorta di gente la quale con grazia rappresentava"; ma non meno lo è quella caustica, vista per così dire da sinistra, di Salvator Rosa (*Satire, Odi e Lettere*, illustrate da G. Carducci, Firenze 1860, p. 128) che dei suoi committenti diceva: "che dei moderni principi l'istinto/ prodigo è ai

lussi, alla pietade avaro:/ quel che aborriscon vivo, aman dipinto".

Completamente all'opposto della tela di Matteo dei Pitocchi è quest'altra *Adorazione del bambino* (olio su tela, cm 37 x 29,5), che può essere riferibile al pittore romano **Giovanni Odazzi (Roma, 1663 – 1731)**. Tanto il dipinto precedente era giostrato sul buio dell'ambiente, quanto questo è sfavillante di luce e di riverberi, pur in un luogo oscuro; tanto il primo mostrava personaggi irregolari, *ex-lege*, quanto in questo la Vergine e San Giuseppe sono normalizzati, danno la sensazione di essere d'una stirpe eletta, solo momentaneamente travestiti da persone umili; tanto nel primo lo spazio pulsava irregolarmente, allontanandosi secondo norme non più prospettiche ma solo emozionali, quanto questo si riversa sul primo piano, stringendo

l'immagine al puro indispensabile, un pastore che suona quel che pare un clarino, oltre ad alcuni angioletti adoranti e alle e figure sacre. Anche qui, è il bimbo a dar luce a tutta la pittura, ma con ben altra forza; la veste della Madonna ne viene letteralmente bruciata, e la partitura fra



luce e ombra del suo volto viene sottolineata in maniera quasi crudele. Ma è da questa illuminazione violenta che nasce la festosa poesia del dipinto, in cui anche la pennellata sembra assestarsi quasi a macchie: le mani e il volto di San Giuseppe hanno un aspetto lucente, come se fos-

sero ricoperti di un velo d'olio. Gli andamenti non naturali delle pieghe dei panni, le filature luminose su di essi, dichiarano piuttosto bene la loro origine barocca, derivata anzi quasi direttamente dal creatore del barocco romano, Pietro da Cortona: Odazzi era stato infatti allie-

vo del Cortona, *Ciro Ferri*; e dopo la morte di questi, nel 1689, era passato nella bottega di un altro grandissimo esponente di quel gusto, *Giovanni Battista Gaulli*, detto il *Baciccio*. Inevitabilmente, è quest'ultima influenza, come portato delle istanze più moderne della cultura, a finire per prevalere nettamente: non solo a livello iconografico, nel ricordo indubbio di uno dei maggiori capolavori del maestro, maggiori capolavori del maestro, la *Natività* sull'altar maggiore della chiesa del *Carmine* a *Fermo* (*Ascoli Piceno*) eseguita nel 1687-88, ma anche a livello di stesura pittorica, se le forme risultano lievemente indeterminate, quasi viste da un occhio miope che le sintetizza, come nel bozzetto per la pala di *San Francesco* a *Ripa*, oggi conservato all'Accademia di *Düsseldorf*. In effetti, la tela presente corrisponde piuttosto bene allo stile dei primi, e forse migliori dipinti dell'*Odazzi*, gli affreschi con *l'Adorazione dei Magi* e *la Fuga in Egitto* nella parete sinistra della navata centrale di *Santa Maria*

*Aracoeli* a *Roma*, compiuti attorno al 1691. Tuttavia, i motivi appresi nella giovinezza non saranno dimenticati nemmeno nell'età matura: la figura dell'angioletto in alto, che tiene il cartiglio con la scritta "*Gloria in Excelsis Deo...*", si ripeterà pressoché identica nella pala con *San Pasquale Baylon* sull'altare di destra, a fianco del *Maggiore*, del Santuario di *Santa Croce* a *Imperia* (l'antica *Porto Maurizio*), eseguito nel 1712. Non per questo si può dire, come è stato a volte affermato, che *Odazzi* fosse un imitatore senza fantasia del *Gaulli*: è anzi chiaro che, pur essendo vissuto per tutta la vita "di rendita" sulla ricchezza pittorica del suo maestro, fu capace di assimilarla e reinterpretarla in relazione all'evoluzione del gusto del suo tempo, addolcendola e facendola più mossa ed aerea. La bellissima macchia luminosa di questo quadretto ne è la testimonianza più efficace.

Mauro Lucco

# Museo Uomo Ambiente



Il territorio nel tempo  
Bazzano (Parma)

info:

[museo@museouomo-ambiente.it](mailto:museo@museouomo-ambiente.it)

[www.museouomo-ambiente.it](http://www.museouomo-ambiente.it)

tel. 3334504976

