

Nel Silenzio della Notte Santa

*Maestro dei cassoni Campana
al Museo Uomo Ambiente*



Madonna col Bambino e S. Anna

1520 circa

*Bazzano (Parma)
13 dicembre 2015 - 6 gennaio 2016*

Dopo la nascita, un bambino, ogni bambino, ha bisogno di essere nutrito, accudito, allevato, perché infine, al termine di un lungo processo, si dimostri in grado di accedere indipendente alla vita adulta. Non vi sono in questo differenze di gruppi umani o di culture: è per tutti così.

Ma ciò che vale per ogni bimbo umano vale anche per il Dio incarnato? In fondo, essendo l'Onnipotente, non aveva alcun bisogno di passare attraverso la comune trafila dell'allevamento: avrebbe potuto presentarsi già formato alla vita pubblica, avrebbe potuto evitare di apprendere tutte le piccole cose che i bambini devono; poteva fare quel che voleva, e modificare a suo piacimento qualsiasi legge naturale. La domanda può apparire stupida o ingenua, ma è quella che per secoli si sono posti i teologi, dandosi sempre, con accentuazioni più o meno forti secondo le epoche, la stessa risposta: sì, la comune evoluzione della vita doveva valere anche per lui. In assenza di questa, tutto il significato dell'Incarnazione salvifica, quel trasformarsi in uomo per essere sacrificato poi in favore della salvezza dell'umanità, non sarebbe stato vero, e forse non avrebbe avuto alcun senso. Senza sperimentare per intero tutta la vita umana, dai suoi inizi alla fine, con le sue gioie e i suoi dolori, e la quotidiana fatica del vivere, tutto sarebbe stato in qualche modo monco, e alla fine inutile. Il Dio incarnato doveva dunque nascere, come ogni bambino, essere allevato, crescere, diventare adulto, e poi, con perfetta consapevolezza, predicare quelle verità sulle relazioni fra gli uomini, e fra di loro e l'aldilà, che lo avrebbero condotto al sacrificio, alla morte.

I quattro Evangelisti ci dicono qualcosa dei suoi ultimi tre anni di vita. Apparentemente ce lo raccontano, ma la narrazione non è certo parte dei loro scopi: i fatti possono essere, così, un poco diversi fra l'uno e l'altro, senza nessun bisogno di omologare e chiarire perfettamente le storie. C'è chi ne evidenzia di più alcuni, e chi semplicemente ne dimentica o omette altri; perché, in effetti, quello che Luca, Marco, Matteo e Giovanni fanno è razionalizzare il nucleo fondativo di un modo nuovo di essere, rispetto a quello del mondo romano, di fornire un blocco compatto di idee e di dottrina per chi deciderà di abbracciare questo nuovo modello di relazioni. I fatti da raccontare servono dunque di sostegno alle idee, di esempio edificante, ma non contano tanto per loro stessi: contano

in solido per mostrare la coerenza di una linea di pensiero e di azione. Per questo, negli scritti degli Evangelisti, molto diversi anche in relazione alla cultura e alle condizioni di vita di ciascuno di loro, dei trentatré anni della vita di Cristo ne appaiono solo tre; il lunghissimo periodo precedente, intermedio tra il momento della nascita e della primissima infanzia e i trent'anni, è completamente taciuto, cancellato.

Ma che cosa ha fatto Gesù in quel tempo, prima di essere manifestato al mondo come Cristo, cioè come il Messia da tanto tempo atteso? Una vera risposta non c'è mai stata. Ci sono, è vero, le testimonianze contenute nei cosiddetti *Vangeli apocrifi*, vale a dire quei testi successivi alla sua morte, che non sono stati ritenuti ispirati dal soffio divino, pur dicendo anch'essi la verità; non sono stati ritenuti ispirati dalla divinità proprio per il loro modo narrativo frammentario, in un clima quasi da delizioso romanzo d'avventure, non coerentemente organizzato attorno a una tesi fondamentale. Ma, anche in questo caso, le informazioni tagliano fuori tutta l'adolescenza e la prima maturità, coprendo solo a macchia di leopardo l'infanzia e la fanciullezza. Proprio la mancanza di vincoli narrativi stretti nella prima età di Gesù ha consentito che su di essa si scatenasse la fantasia degli artisti, soprattutto nelle epoche in cui era forte il sentimento della domesticità; vi sono addirittura temi figurativi, come i giochi e gli scherzi infantili fra lui e il cuginetto Giovanni, che sarebbe diventato poi il Battista, che hanno riempito molti dipinti, ma non esistono in alcun testo scritto, anche se hanno per converso una nascita precisamente verificabile. Alcuni di questi, diffusi in tutta Europa, a Nord e a Sud delle Alpi, sono stati ad esempio inventati da Leonardo da Vinci, o da Raffaello.

Sebbene sia circolata e circoli da molto tempo l'idea che nei secoli passati i vincoli familiari, e soprattutto quelli di affetto fra padri e figli (l'affettività delle madri per la prole non è mai stata in discussione) fossero assai più allentati di adesso, è probabile che ciò dipenda in gran parte da una nostra cattiva lettura delle circostanze della vita di allora. Il fatto che, nelle famiglie ricche, i figli fossero mandati fuori casa da piccolissimi, per essere messi a balia, non significa necessariamente che non fossero amati dai padri e dalle madri, persino nei mo-

menti in cui il particolare splendore di alcuni aspetti sociali farebbe pensare che altri ne fossero messi in ombra. Anche nella Firenze medicea, così attenta alla fioritura pittorica, l'attenzione e l'amorevolezza per i figli ebbero un loro posto; ne sono documento indiretto le 72 lettere che la nobildonna Alessandra Macinighi Strozzi scrisse loro fra il 1447 ed il 1471, tutte conservate e di recente ripubblicate (A. Strozzi de' Macinighi, *Tempo di affetti e di mercanti: lettere ai figli esuli*, a cura di A. Bianchini, Milano, Garzanti 1987).

Nel dipinto che si presenta quest'anno quelle problematiche sono ben presenti. La Madonna, infatti, seduta su un piano di pietra che potrebbe indicare il futuro sepolcro del figlio (e infatti la sua espressione è preoccupata e vagamente triste, già sapendo che cosa lo aspetta), tiene il piccolo Gesù seduto in grembo, mentre la nonna Sant'Anna, col dito ammonitore benevolmente sollevato, gli sta spiegando i limiti del suo comportamento. Con un atteggiamento del tutto inaspettato, completamente al di fuori delle comuni regole di decoro, per cui avrebbe dovuto abbracciare un agnello, simbolo appunto del suo futuro sacrificio, il bambino stringe invece a sé un cane bianco, che con la lingua in fuori sembra rivolgersi alla vecchia Anna. Che sia un cane, nonostante la rappresentazione non troppo fedele, non può esservi dubbio, se solo si osservano le zampe, ripartite in quattro "dita"; l'agnello, infatti è un ungulato. Al suo collo è legato un guinzaglio rosso, che, obiettivamente, è molto più difficile tener legato al collo di un agnello. Ma, in ogni caso, perché la presenza anomala di un cane?

Com'è noto, esso era considerato il più fedele amico dell'uomo, e aveva quasi fatto da guida e da protettore a Tobio nel suo lunghissimo viaggio, nel corso del quale avrebbe catturato il pesce che sarebbe servito a guarire la cecità del padre; in associazione a Cristo non si era però mai visto, e dunque deve essere lì per una ragione specifica. Credo che questa si possa identificare nel bisogno (attorno al 1520, in epoca di Riforma protestante, assai sentito) di mostrare con certezza la natura umana di Cristo; se un cane è il miglior amico dell'uomo, è chiaro che il bambino che lo stringe giocando è almeno un abbozzo d'uomo, un uomo futuro. Non a caso, in vista dello stesso scopo, i suoi genitali sono ben



Maestro dei cassoni Campana, *Madonna col bambino e Sant'Anna*. Collezione Privata

ben esposti alla vista, con un comportamento sociale che non sarebbe, in genere, considerato dignitoso, o tollerato; ma che, una volta di più, risponde perfettamente alle problematiche accennate all'inizio. Questa potrebbe sembrare una tesi azzardata, o assurda, se non fosse stata provata in sede storica, con una infinità di esempi, da un fondamentale e brillante libro di una trentina d'anni fa (L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1986).

Globalmente, insomma, il dipinto presenta ai nostri occhi un momento dell'educazione di un bambino che è certo particolare in quanto Dio incarnato, ma insieme non diverso da qualsiasi bambino normale; una di quelle scene che avviene a volte di ritrovare nelle vecchie scatole di fotografie dei nonni.

Come oggetto d'arte, l'opera ci comunica poi una serie di idee e significati attinenti al luogo della sua nascita, al suo tempo, alla sua tecnica, e al possibile nome dell'autore. Il formato tondo di questa tavola di pioppo, di cm 66 di diametro, è stato scelto indubbiamente in relazione all'argomento da rappresentare: veniva infatti considerato particolarmente idoneo per scene di famiglia. Non è un caso che praticamente tutti i tondi noti rappresentino o *Sacre Famiglie*, o *Madonne col bambino e San Giovannino*, e *angeli*, ovvero *Natività* o *Adorazioni del bambino*. In verità, essendo privo di un verso a priori stabilito, orizzontale o verticale, che in qualche modo leghi l'immagine ad un suolo fermo, il tondo è sempre eccentrico, sfuggente: lo si può ruotare, almeno in parte, a destra e sinistra, senza un vero pregiudizio di lettura, con l'unico effetto di portare qualche figura più in su delle altre. Ma soprattutto, col suo bordo curvo, esso costringe i suoi personaggi a inchinarsi, ad avvicinare le teste, e quasi ad unirsi in una sorta di abbraccio che è, ovviamente, assai adatto a raccontare sentimenti e legami affettivi. Praticamente tutti i tondi esistenti provengono dall'Italia Centrale, con una nettissima prevalenza toscana, rispetto, ad esempio, a Roma; il formato è praticamente sconosciuto a nord del Po, e anche i rari tondi che spettano ad artisti del Nord Italia sono stati certamente dipinti in Toscana. L'ovvia conseguenza è che dovremmo a priori considerare anche quello qui esposto come toscano; ma, prima di affermarlo con sicurezza, dovremmo verificare la sua congruenza stilistica con le opere di quell'area culturale. In questo, ci aiuta un poco la sua tecnica: esso è dipinto con un olio piuttosto trasparente, sotto cui si vede, anche a occhio nudo, un disegno preparatorio completo. Questo modo di preparare le tavole per la pittura è assolutamente toscano, ed è precisamente descritto da Giorgio Vasari, nel 1568, contrapponendolo alla tecnica totalmente differente dei veneti. Il termine che egli adopera, "disegno", significa prima di tutto progettazione; significa uno studio della scena richiesta dal committente che si esprima, per iniziare, in un'idea compositiva d'insieme, piuttosto sommaria, e poi, con una sorta di processo di avvicinamento, di zoom, che implica un progressivo aumento di dettagli della visione, la suddivisione dell'intero in gruppi di figure, e poi lo studio di ogni singola figura, e infine lo studio delle parti di

quella figura. Poi, tutti questi studi, eseguiti su carta, confluiranno e saranno montati nel disegno finale, per essere trasferiti sulla tela o sulla tavola di supporto; senza praticamente alcun cambiamento, riceveranno infine sopra di loro il colore. I pittori veneti, invece, partendo da un'idea di base molto sommaria, lavorano direttamente sulla tela o sulla tavola col colore, cambiando l'immagine ogni volta che ne avvertono la necessità. Anche lo stile, che conserva parecchi ricordi di Botticelli, Filippino Lippi e Piero di Cosimo, conferma una nascita dell'opera toscana, e in particolare fiorentina, ad una data nel secondo decennio del Cinquecento.

Occorre dire, però, che se questa è la matrice stilistica generale, vi è almeno un dettaglio che apre delle prospettive particolari, ed è il velo bianco tenuto sulla testa da Sant'Anna.



Jan Gossaert, detto Mabuse, *Madonna col bambino*, particolare. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts

"Maestro dei cassoni Campana", *Madonna col bambino e Sant'Anna*. Collezione Privata

Ricadente a quel modo, con la moltiplicazione inquieta delle pieghe, esso ricorda piuttosto modelli del Nord Europa, certo già ben noti a Firenze, i cui legami commerciali con Bruges, e le Fiandre tutte, erano di antica data, ma evidentemente rinfocolati di recente da qualche arrivo straniero. È sorprendente, infatti, come quel velo finisca per essere singolarmente vicino a certe immagini di Jan Gossaert, detto Mabuse, che certamente fu a Roma nel 1508-9, al seguito di Filippo di Borgogna, e probabilmente poté passare da Firenze; o di Quinten Massys, sebbene non si abbiano notizie dirette di suoi viaggi in Italia, le cui opere erano tuttavia molto apprezzate e ben presenti, anche in ragione del piccolo formato, nelle raccolte italiane. Questa particolare mescolanza di stile italiano e del Nord Europa ricorda quello di un gruppo di dipinti, che si considerano dipinti a Firenze, forse da un pittore francese, fra il 1500 ed il 1520 circa, per i quali non vi è alcuna documentazione del nome dell'autore. In casi come questi, quando né una firma né un documento aiutano a dare un volto preciso, gli storici dell'arte ricorrono a nomi convenzionali per definire, appunto, quella produzione pittorica. Dopo inizi abbastanza fantasiosi, con nomi che fossero anche indicativi delle particolari caratteristiche di stile, come "Amico di Sandro" (sottinteso Botticelli), o "Familiare del Boccati", o "Parente di Giotto", o "Amico Friulano del Dosso", sembra essersi imposta negli ultimi anni, quasi come regola, l'adozione di nomi basati sul luogo ove si trova l'opera più importante di un certo artista, o almeno l'unica sua di visibilità pubblica. Per il gruppo di dipinti cui si è accennato, il nome di riferimento è divenuto quello di "Maestro dei cassoni Campana" (F. Zeri, *Una congiunzione tra Firenze e Francia: il Maestro dei Cassoni Campana*, in *Diari di lavoro*, 2, Torino, Einaudi 1976, pp. 75-87), a causa di quattro frontali di cassoni nuziali, che erano nell'Ottocento nella collezione del marchese Giovanni Pietro Campana, già amministratore del Monte di Pietà di Roma. Divorato da una passione per i quadri, questi aveva sottratto i fondi per l'acquisto di gran parte della sua collezione alle casse del Monte di Pietà. Arrestato nel 1857, e condannato nel 1858 a vent'anni di galera, poté salvarsi perché la madre di sua moglie, inglese, aveva nel 1852 aiutato Napoleone III di Francia a evadere e a preparare il colpo di Stato che lo avrebbe posto per lungo tempo sul trono. Tramite la suocera, Campana riuscì dunque a

ottenere che tutta la sua collezione, confiscata dallo Stato Pontificio, fosse acquistata dallo stesso Napoleone III per la Francia, e che la sua condanna fosse commutata nel bando perpetuo da Roma e dall'Italia. Prima tenuta insieme in un "Musée Napoleon III" a Parigi, poi dispersa tra vari Musei, la raccolta è stata di nuovo completamente riunita negli anni attorno al 1970, e posta finalmente nel Petit Palais di Avignone, che è divenuto così, dopo il Louvre, il più grande e importante museo d'arte italiana in terra francese; ed è lì che si trovano i quattro pezzi che hanno dato il nome a questo ignoto pittore.

Ma, in precedenza, altri dipinti sembravano riferibili alla stessa mano, e fra questi due pale d'altare che si trovano oggi nel piccolo Museo d'Arte Sacra di Tavarnelle, frazione di San Casciano Val di Pesa (FI); se ne mostra qui di seguito una, originariamente nella chiesa di Santa Maria a Morocco, nello stesso comune.



"Maestro di Tavarnelle", *Madonna col bambino tra i santi Martino e Sebastiano*, Tavarnelle, Museo d'Arte Sacra

Per tale ragione, l'autore di questi quadri era stato denominato "Maestro di Tavarnelle" (E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York & London, 1976, pp. 200-202), dubitativamente identificandolo con un certo Niccolò Zoccolo, detto Cartoni, ricordato dal Vasari come allievo di Filippino Lippi a Firenze; nell'elenco delle sue opere erano comprese anche le tavole di Avignone del "Maestro dei cassoni Campana".

Come si vede, la situazione è ancora piuttosto fluida, anche se il compattamento del gruppo "Maestro dei cassoni Campana" sembra assai più solido di quello del "Maestro di Tavarnelle"; per questo, anche senza certezze, preferiamo chiamare col primo nome questa graziosa tavola, che con la sua affettività familiare richiama in tutti noi il clima natalizio.

Mauro Lucco

Museo Uomo Ambiente



**Il territorio nel tempo
Bazzano (Parma)**

museo@museouomo-ambiente.it

www.museouomo-ambiente.it

facebook: Museo Uomo Ambiente (Bazzano, Parma)

Twitter: @MuseoBazzano

tel. 3334504976



Gruppo Culturale
"Il Cammino"