

zia ornata di nastro, probabilmente una fuga d'archi e, in alto a destra, una casa patrizia con torretta angolare simile ad una villa pompeiana; sono tutti elementi appartenenti al più classico bagaglio pittorico romano imperiale e realizzati con la medesima funzione e per ottenere lo stesso fine prospettico per il quale quegli artisti li avevano inventati e collocati nelle loro composizioni.

Il viaggio a Bethlem

Dopo un tondo perduto segue la scena del viaggio a Bethlem.

È scena di movimento che si sviluppa secondo un'asse obliquo: dal terzo inferiore di sinistra per chi guarda sale ai due terzi superiori di destra ed in più fuoriesce dall'interno delle architetture di una città per rivolgersi verso l'aperta campagna ed accennare, lontano, ad una città murata che si intravede sullo sfondo: Bethlem, la meta, ove il pio convoglio ivi diretto per il censimento, non potrà mai giungere perché il viaggio sarà interrotto dalla Natività.

Da una nobile costruzione con prospettiva interna a mo' di quinta romano-pompeiana dal cui profondo sorge una luce rosata che anima la scena, contrappuntata dalla tinteggiatura verde delle architetture e dal marrone cupo

Il Viaggio a Bethlem.



dagli archivolti, muove la figura virile, possente ed affaticata di Giuseppe in abito contadino siro-palestinese, che si appoggia ad un bastone da viaggio e dialoga con concitata vivacità con Maria. Costei, stanchissima per la gravidanza ormai a termine, è seduta all'amazzone su un asinello condotto da un mulattiere di cui si intravede soltanto una gamba giovane, asciutta e muscolosa. Egli secondo il Proto-Vangelo di Giacomo, sarebbe un certo Giacomo, figlio maggiore del vedovo Giuseppe: la sua veste è corta e la gamba ed il piede sono pieni di agilità e slancio giovanile.

Ciò che rende ancor più interessante questa immagine è la constatazione del verismo pieno che la permea, della naturalezza assoluta, della superba srioitezza del pennello, della terrena familiarità con cui i soggetti vengono rappresentati: i movimenti sono spontanei e non manierati, i particolari (si guardi lo scompiglio della cavezza ed il muoversi della coda dell'asino) sono più che veritieri, tanto naturali ed ovvii da passare quasi inavvertiti.

Ma il pio Artista ha voluto e saputo aggiungere un'impronta metafisica, mistica e trascendente, resa con enorme efficacia e senza nulla indulgere all'effetto scoperto: il somarello, a guardarlo bene, è vivo e si inerpica con fatica immensa, sia per la strada che sale, sia perché sta compiendo uno sforzo al limite estremo delle sue possibilità di carico e ce lo prova con il suo sguardo sfinito e la smorfia di dolore che gli scopre i denti. È credibile che un robusto animale da soma debba sentirsi quasi schiacciato dal peso di una donna gravida? Normalmente no. Ma diventa subito convincente ove si pensi che egli porta la Vergine ed il Figlio di Dio.

La Natività e l'Annuncio ai pastori

Come già detto è una scena composita e racchiude tre distinti momenti:

- il Presepe e l'episodio della Levatrice;
- la Lavanda del Bambino;
- l'Annuncio ai Pastori.

È conservata abbastanza bene malgrado sia attraversata da una larga fessura sulla destra che danneggia moltissimo le figure dei Pastori ed un notevole deterioramento lungo tutta la parte inferiore.

Non è del tutto esatto affermare una netta separazione fra l'Annuncio ai Pastori e l'Adorazione dei Magi, in quanto queste due scene non sono fra loro disgiunte da cornici, riquadri od altri elementi architettonici di prospettiva, ma solo da un agile alberello, qui collocato dal Maestro con consumata abilità e sottigliezza per far intravedere che, pur nella diversità dei tempi dell'azione e del rango dei personaggi, tanto i Pastori quanto i Magi erano egualmente venuti ad adorare il Bambino.

Il Pittore tende ad ammassare i volumi in primo piano sulla sinistra dello spettatore, mentre la scena si allunga e si allontana in profondità sulla

destra

M

cissim

sorrett

tutto i

stanca

alla cu

S

vane e

della c

Emea

ticism

guard

con il

I

affuse

e viva

me si

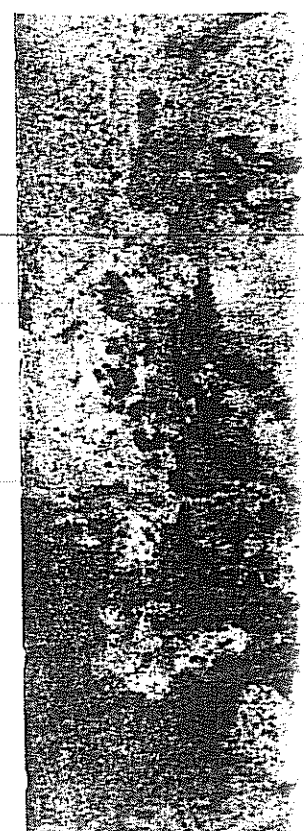
le fig

I

I

I

La Na



destra verso l'alto.

Maria costituisce il fulcro della Natività e riposa, con espressione di dolcissima stanchezza, su un bianco giaciglio disposto obliquamente; ha le spalle sorrette da un cuscino e l'amplissimo mantello avvolge con eleganza regale tutto il corpo lungo e flessuoso. Si appoggia sul gomito sinistro e rivolge stanca, ma serena, dopo il parto appena concluso, uno sguardo dolcissimo alla culla in cui riposa il Bimbo in fasce riscaldato dal bue e dall'asinello.

Sulla sinistra, ai piedi della Madonna ed accanto alla culla, sta una giovane e bellissima figura femminile che sorregge con la mano sinistra il polso della destra divenuta disseccata e bruciante per il castigo divino: è Salomé, Emea, "l'ostetrica" degli Apocrifi, punita per la sua incredulità ed il suo scetticismo che l'avevano portata all'empietà della constatazione tangibile. Essa guarda ansiosamente la madre ed il Bimbo perché dal tocco della culla avrà, con il perdono, la guarigione miracolosa.

È una bellissima giovane bruna piena di vitalità dalle braccia lunghe ed affusolate, elegante, abbronzata e con mani stupende; lo sguardo è penetrante e vivacissimo, supplica ma senza umiliare la propria dignità. Veste un costume simile, ma più ricco, di quelli delle donne della Lavanda e, unica fra tutte le figure del ciclo, porta gli orecchini.

In basso, sempre sulla sinistra, stanno due donne; l'una, seduta, sta

La Natività - Particolare del Bambino.





Il Pantocratore.

lavando il Fanciullo, mentre la seconda versa acqua nella tinozza.

In pochi anni (si vedano le immagini del 1944 e del 1961), per l'incuria di chi avrebbe dovuto provvedere, gran parte delle figure è andata perduta e voglio mostrarne un esempio quanto mai evidente, anticipando appena ciò su cui tornerò al momento delle conclusioni.

Una specie di quinta fatta da blocchi rocciosi degradanti, con la massiccia figura di Giuseppe in primo piano, divide i momenti già descritti da una scena del più schietto sapore bucolico: è un'ampio paesaggio collinoso dai toni rosati, coronato dalle lontane mura merlate di Bethlem, con due pecorelle ed un grosso e bianco cane da pastore dal pelo lungo e arruffato che annusa e fruga nel terreno, reso con un realismo da Maestro consumato. Un'Angelo, simile a quello dell'Annunciazione, chiama dall'alto due Pastori, uno vecchio ed uno giovane, le cui figure sono andate in gran parte perdute.

Non si può, dopo la descrizione analitica, rinunciare, dinanzi ad una scena tanto complessa, a mostrare con quanta sapiente calibratura di proporzione e di posizione reciproca dei volumi essa sia stata costruita: lo schema fondamentale è quello del triangolo, o meglio della piramide triangolare intesa nel senso del volume.

– *Primo triangolo*: ha per vertice il capo di Maria, per lato sinistro il dorso della donna della Lavanda, per lato destro il lato sinistro della figura di Giuseppe.

– S
f
c
– T
s
– C
n
– C
– S
n
– 7
a
i

L'Ac

dent
da m
entu

bass
a de

prote
reca
e già
prop
vuol

frigi
fogg
alti
situa
una
sicci

La P

ge i

- *Secondo triangolo*: la figura di Maria, con vertice al capo, lati lungo i suoi fianchi e base che va dal suo piede destro lungo tutto il dorso della donna che versa l'acqua.
- *Terzo triangolo*: la Levatrice, con vertici il capo, la mano disseccata e lo spigolo inferiore sinistro della sua figura.
- *Quarto triangolo*: la quinta delle rocce che scendono e si allargano man mano che giungono in primo piano.
- *Quinto triangolo*: la massiccia e piramidale figura di Giuseppe.
- *Sesto triangolo*: (a piramide rovesciata): il cane, avente per vertici il muso, la punta della coda ed i piedi posteriori.
- *Triangolo generale*: il centro della Croce che sovrasta il Presepe in alto ed a infinito, si congiunge idealmente con il piede dell'albero divisorio verso i Magi ed il punto interiore destro di tutta la composizione.

L'Adorazione dei Magi

Si sviluppa al di là dell'alberello che funge da stacco con la scena precedente. Tutto l'insieme ha gravemente sofferto dell'imbiancatura successiva sì da ridursi quasi ad una pura sinopia, ma di segno magistrale, impetuoso ed entusiasmante.

Il Maestro riprende lo schema compositivo già noto: primo piano in basso a sinistra, l'allontanamento progressivo verso l'infinito collocato in alto a destra, costruzione della scena con volumi a piramidi triangolari multiple.

I tre Magi sembrano appena discesi dalle loro cavalcature ed il primo protende verso il Bimbo con elegante naturalezza un vassoio d'argento che reca un dono ormai irricognoscibile. Gli sono accanto gli altri due, più giovani e già con i vassoi pronti per l'offerta che conversano fra loro attendendo il proprio momento. Vestono un costume tipicamente iranico (e la pia Leggenda vuole che Essi siano morti in Persia). ed il loro copricapo è il vero berretto frigio antico, non ancora piegato a corno, fermato da un sottogola all'antica foggia persiana. Portano corti mantelli, stretti ed eleganti calzoni e stivaletti alti da cavalieri. Al centro, in cielo, è sospeso l'Angelo che indica loro Gesù situato in braccio a Maria e rivolto agli offerenti. La Vergine siede in alto su una roccia degradante mentre in basso, quasi estranea all'azione, siede massiccia la figura di Giuseppe che equilibra sulla destra il ritmo dei volumi.

La Presentazione al Tempio

Questo rito costituiva l'atto di purificazione della puerpera e qui si svolge in una specie di cappelletta dal tetto semicircolare a conchiglia classica

inserita in un complesso di archi, vani e pilastri che costruiscono la profondità prospettica.

I personaggi centrali sono il vecchio Simone e Maria che protende verso di lui il Bimbo che ha sulle braccia; dietro al Sacerdote sta la Profetessa Anna, mentre, alle spalle di Maria, Giuseppe reca in mano due candide colombe (ormai irriconoscibili) come offerta rituale e con lui sono altre due figure maschili, forse Sacerdoti.

L'insieme della composizione è in pessimo stato: la figura di Anna dalla testa ricca di potenza espressiva, è stata gravemente danneggiata dalle martellature, mentre Giuseppe ed i due anziani che lo accompagnano si vanno dissolvendo. Resta comunque ben visibile il gruppo centrale: il vecchissimo Simeone, curvato dagli anni, è realisticamente proteso in gesto di ossequio reverente ed affettuosissimo verso il Bambino; i suoi occhi, che non vedono quasi più, cercano ansiosamente di incontrare quelli del Bimbo ed il vegliardo, con la candida chioma arruffata, allunga la mano destra con grande timidezza perché non osa, anche se lo desidera tanto, accarezzare il Bimbo Divino che gli porge la manina. Maria, dalla fisionomia maternamente dolcissima, ha qui un'alta e stupenda figura tornata agile e slanciata.

Quasi ad indicare un fulcro centrale per l'intera scena l'Artista fa pendere dal mezzo dell'arco, cioè dal punto in cui convergono le lamelle della conchiglia, una catenella che regge una croce d'oro: il richiamo corre subito ad un'analoga nicchia dal cui centro pende un uovo raffigurato con lo stesso fine da Piero della Francesca nella sua Madonna con Bimbo e Santi della pinacoteca di Brera.

Il Cristo Pantocratore

Assieme a quello dell'Etimasia questo tondo ci è stato risparmiato, mentre gli altri due sono andati purtroppo perduti. Rappresenta il Cristo Pantocratore, ossia l'Onnipotente. Sullo sfondo azzurro di un clipeo bordato di rosso sta la figura a mezzo busto del Cristo con la mano destra benedicente e la sinistra che regge il rotolo delle Sacre Scritture.

La testa bella e forte presenta le caratteristiche della razza semitica ed ha intorno una grandissima aureola dorata, crociata e bordata di rosso. Notevole, oltre alla realistica raffigurazione del tipo siriano, è la severità calma e solenne che si accompagna alla dolcezza luminosa ed amorevole dello sguardo.

L'immagine del Cristo è qui espressione completa della sua divina Maestà: le sue vicende terrene sono ormai del tutto superate e non ne resta che la memoria. Qui il cielo azzurro intenso ed immobile, senza prospettiva, limpido ed assolutamente uguale, è l'unico sfondo possibile per la figura dell'Eterno Presente.

Consic

C

l'altiss

N

di affi

stico.

I

comp

di una

I

una n

archi

fonda

brelli

rate c

zione

dell'

vero

spon

stere

fron

più

ree

dole

dizio

dell.

indu

di b

alla

mo

spo

dell

son

dell

uni

ren

che

Considerazioni stilistiche e di datazione

Ciò che più sorprende chi osservi le scene del Maestro di Castelseprio è l'altissimo livello qualitativo della sua pittura.

Nell'alto medioevo esse rappresentano un esempio assolutamente unico di affresco, sciolto da ogni schema ed al di fuori da ogni inquadramento stilistico.

L'impronta classicheggiante è indubbia, è classicismo della miglior lega, completamente assimilato e filtrato, al servizio di una ispirazione genuina e di una padronanza assoluta della tecnica del dipingere.

La testa dell'Angelo dell'Annunciazione potrebbe benissimo trovarsi su una moneta o una medaglia dell'Antica Grecia o di Siracusa. Gli elementi architettonici sono gli stessi cari all'epoca Augustea ed a quella Flavia: questi fondali, queste colonne sacre fasciate da un nastro sinusoidale, questi alambrelli nodosi, obliqui e scattanti richiamano subito gli sfondi delle scene figurate delle ville pompeiane. L'ancella, straordinaria spettatrice dell'Annunciazione, ha nello sguardo ansioso ed attonito un inconfondibile *pathos* antico.

Ma poi si giunge alla personale felicità creativa, al mirabile equilibrio dell'impostazione scenica, alla fluidità dell'esecuzione, al naturalismo più vero e spontaneo che sgorga di getto dall'impeto del disegno.

I personaggi sono pieni di naturale umanità, i loro movimenti sono spontanei e veri, familiari, usuali, ben lontani dalla rigidità emblematica e stereotipa delle figure medioevali. I soggetti sono ritratti indifferentemente di fronte, di profilo, di tre quarti e gli animali sono colti nelle pose più svariate, più spontanee e più veritiere.

I panneggi fasciano con delicatezza estrema i volumi delle forme corporee facendoli risaltare ora nella potenza delle membra muscolose, ora nella dolcezza sapiente con cui avvolgono il corpo di Maria o dell'Angelo.

L'abbigliamento delle singole figure è rispettoso delle mode e delle condizioni sociali dei rispettivi personaggi: si guardino gli abiti del Sacerdote, della Levatrice, delle donne della Lavanda, dei Magi e di Giuseppe.

La ricerca e la resa dei particolari sono acute ed accurate e, pur senza indulgere a minuzie inutili, sono complete: Emea porta gli orecchini perché è di buon ceto sociale, ma essi non si addicono alle popolane della Lavanda, né alla servetta; non li deve portare Maria per il loro carattere di ornamento mondano.

Il colore ha libera effusione: steso da mano maestra fluisce fresco e spontaneo, plastico e modellante e contribuisce alla vivezza ed alla vitalità delle composizioni e dei paesaggi resi con luminosità fragrante per mezzo di sottilissime sfumature.

La luce è tenue, rosata, quasi liquida: è una luce di prima aurora o dell'inizio di un tramonto, è una luce che non lascia ombre appunto perché uniforme e bagna uniformemente figure e particolari. È una luce ferma che rende immobile nel tempo l'atmosfera e gli ambienti, ma non i personaggi che, per contrasto, risaltano più vitali.

Da dove venne questo Maestro e quando operò?

Le ipotesi formulate furono moltissime e varie e, per brevità, le tralascio in questa sede.

Tra gli insigni studiosi che le formularono troviamo i massimi esperti del mondo in tema di pittura medioevale. Dopo il Bognetti, scopritore delle opere, ne hanno scritto (e cito solo pochissimi): De Capitani d'Arzago, Aslan, Graber, Weitzmann, Mayer Shapiro, G.P. Sironi e soprattutto Lasareff dalle cui tesi mi sento maggiormente convinto e di cui seguo i criteri che giustificano la datazione e la provenienza dell'Artista.

Nel confutare le tesi di Weitzmann egli parte dal principio che lo studioso debba accostarsi all'opera d'arte, oltre che con tanta preparazione, soprattutto con la passione e l'amoroso desiderio di comprenderla e di penetrarne lo spirito e l'essenza, non con la fredda mentalità analitica di un antiquario, anche se coltissimo: solo così potrà inquadrarla giustamente nel suo vero valore ed anche nella sua vera epoca.

Egli sostiene che lo stile di questi dipinti non ha nulla in comune con quello degli affreschi monumentali lombardi e romani dei secoli IX° e X°. Tutto fa supporre che il Maestro sia venuto dall'Oriente, ma non sarebbe appartenuto alla scuola siriano palestinese operante dal IV° al VII° secolo le cui opere, di qualità ben inferiore, sono caratterizzate da un'espressione esagerata e forzatamente drammatica.

Tutto appoggia l'ipotesi che giungesse da Costantinopoli, cioè da quella altissima scuola che non aveva mai interrotto i più vivi legami con l'eredità classica e dove la tradizione ellenistica aveva lasciato le radici più profonde. Questa scuola aveva assimilato, ma radicalmente rielaborato, l'iconografia siriana ed utilizzava l'eredità classica non in modo pedissequo, ma dopo averla intelligentemente compresa.

Quanto alla datazione è giusto, perché logico, ritenere che queste opere vadano collocate esattamente nel tempo in cui la loro realizzazione era richiesta.

Sarebbe stato inconcepibile dipingerle prima, assurdo perché fuor di tempo dipingerle dopo.

Sappiamo che erano destinate a combattere l'arianesimo professato ufficialmente dai longobardi sino al 622 d.C. ma che continuò a permeare la cultura, la civiltà e lo spirito religioso per parecchi decenni ancora.

Tutto porta così a ritenere, con convincente verosimiglianza, che gli affreschi di Castelseprio debbano venir collocati nel VII° secolo d.C.

Conclusioni

È con grande amarezza che si deve oggi constatare come un ciclo pittorico di livello così alto, tale da aver veramente squarciato le tenebre del

modest
assolut
che è r
stia per
E
come a
per rid
breve.
V
le inter
F
solo i
luce d
mo' d
uomo
da un
quel
risper
sua f
ripen
matis
perf
aveva
elem
miral
sua n
cata
smo.
polog
abbia
prio.
ritrat
dipir
essi
mura
add
od a
rico
to:
cose

modesto livello stilistico dei rari esempi di affresco medioevale, capolavoro assoluto venuto alla luce per puro caso, quasi ignorato da troppi studiosi ma che è riuscito a far accorrere specialisti ammirati da ogni parte del mondo, stia per tornare a celarsi ai nostri occhi.

E non a celarsi per un periodo più o meno lungo, magari anche di secoli, come avvenne quando il Cremonese del '400 lo ricoprì con una scialbatura per ridipingervi sopra a sua volta; ma esso sta andando, ed in tempo assai breve, a celarsi per sempre agli occhi di tutti.

Vi ho mostrato come parte delle scene e dei colori stia cancellandosi per le intemperie, per l'incuria e per i maldestri tentativi di strappo clandestino.

Figure intere sono divenute ormai illeggibili, o quasi, essendo rimasti solo i contorni o la sinopia. Non sappiamo se fra le fisionomie riportate alla luce dal Bognetti vi sia l'autoritratto del Maestro, così come si usava allora a mo' di firma. Di Lui abbiamo visto che sappiamo quasi tutto: che era un uomo in piena maturità, di grande cultura, di profonda fede religiosa sorretta da una preparazione teologica completa. Sappiamo che credeva davvero in quel che dipingeva perché ha dipinto con amore e dolcezza congiunte a rispetto reverenziale trasparenti da ogni immagine. Sappiamo che nell'arte sua fu Maestro e ce lo provano la pennellata fluida sciolta, veloce, senza ripensamenti o ritocchi, sicura nella stesura del disegno e padrona di un cromatismo delicatissimo. Sappiamo che la costruzione delle scene scaturì da un perfetto equilibrio nella scelta delle posizioni e dei volumi. Sappiamo che aveva profondamente assimilato l'arte classica e la sua lezione sull'uso degli elementi architettonici per realizzare la prospettiva. Sappiamo come sapesse mirabilmente creare gli effetti di luce per mezzo del colore. Sappiamo che la sua mano non poteva essere né provinciale, né periferica perché era stata educata a Costantinopoli ove aveva attinto alle fonti più alte e mature dell'ellenismo. Sappiamo che doveva conoscere assai bene tradizioni, luoghi, tipi antropologici, usi ed abbigliamenti di Siria, Palestina e Cappadocia. Di Lui non abbiamo altra opera, né precedente né posteriore agli affreschi di Castelseprio. Di Lui nessuno storico fa menzione. Probabilmente ci ha lasciato il suo ritratto, ma ci manca soltanto il nome, e ciò, se sapremo conservare i suoi dipinti, sarà lacuna soltanto d'anagrafe.

Se conserveremo i suoi dipinti, ho detto, perché fra brevi anni anche di essi resteranno solo le immagini fotografiche scattate dal Bognetti nel 1944 a muro bagnato subito dopo il ritrovamento.

Se la perdita di questo capolavoro unico ed a sé stante dovrà avvenire addebitata all'incuria, ai conflitti burocratici di competenza, all'inerzia ottusa od alle gelosie reciproche di quanti dovrebbero provvedere, mi sembra giusto ricordare a costoro un breve della Corporazione dei Pittori Senesi del Duecento: "L'Arte serve a far manifesta agli huomini grossi che non sanno lettere le cose meravigliose ch'a creato Domine Iddio".