

Le parole nascoste

Maurizio Bernardelli Curuz



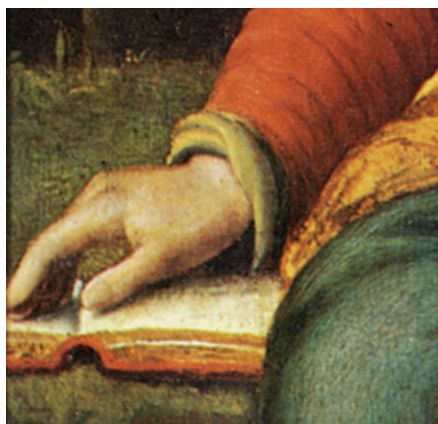
Bernardino Luini (1480/85? - 1532?), Madonna del grappolo d'uva - Genova, Collezione privata.

Nevi eterne, all'orizzonte, e un fiume sinuoso che, da quei luoghi di un gelido azzurro, fluisce alle spalle del Bambino. Una pura fonte sbocca sonoramente, qui, in primo piano. Sulla proda imbevuta d'acqua prosperano i fiori. Un cardellino poggia lievemente su un albero, osservando un

grappolo d'uva. Gesù guarda lontano. Maria lo abbraccia dolcemente, mentre, con la mano destra, indica il Libro. Certo non siamo di fronte a un rompicapo di simbologia, ma è pur evidente che la *Madonna del grappolo d'uva* di Bernardino Luini (1480/85? - 1532?) – o comunque di un pittore a lui molto vicino – è un'opera che presenta un

intreccio di contenuti allegorici. L'indizio principale dell'azione di un sottotesto è costituito dall'evidenza di elementi che, per quanto descritti con grande precisione naturalistica – secondo il doppio registro leonardesco di soavità degli umani tratti e della minuziosa attenzione alle fisiche verità del mondo – si sottraggono a una logica di pura descrizione della realtà. L'uva, la neve, la viola e la nudità del Bambino sono stagionalmente inconciliabili. La valenza dell'apparato simbolico, nell'ambito delle finalità del dipinto, è pertanto superiore alla necessità realistica di configurare un'unità di tempo e di luogo. Anzi: l'incongruenza invita allo scavo e alla lettura approfondita del quadro. Il dipinto contiene indicazioni legate ai tre segmenti temporali della vita di Cristo, estesi dall'autore a una "quarta dimensione": quella dell'eternità, delineata dalla solenne, abbacinante presenza di una montagna innevata, sullo sfondo, e dalla perennità dell'alloro, che appare, in un ampio cespuglio, dietro a Maria.

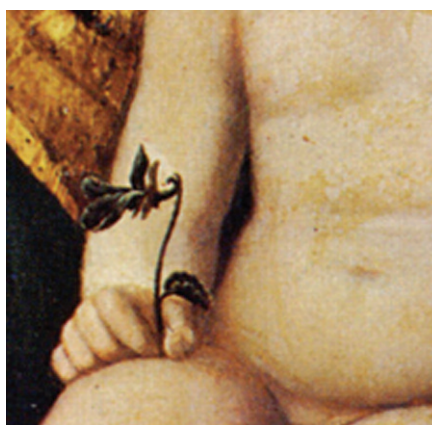
Il libro indica la voce dei profeti



Alla destra della Madre notiamo un libro che è stato squadrato, più o

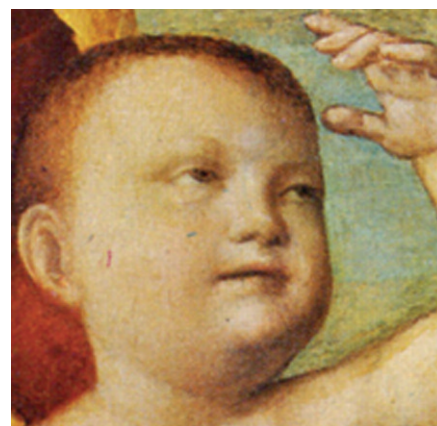
meno, a metà della legatura. La Madonna poggia la mano su quei fogli. Il gesto è eloquente. Evidentemente il volume è la Bibbia – non potrebbe essere altro – che è stata aperta in corrispondenza di un capitolo dell'Antico testamento. Ecco: il libro costituisce la lastra del passato. L'indice della Madonna ricorda al fedele che la venuta di Cristo è stata a lungo annunciata dai profeti.

Il significato della viola



Maria e il bambino occupano il centro della lastra del presente, anche se altri simboli dischiudono l'opera al futuro di quel piccolo uomo: l'esile viola – retta dal Figlio tra indice e pollice – è un attributo mariano e cristologico, che allude tanto alla pura modestia della prima quanto all'umiltà del secondo, passato, attraverso l'Incarnazione, dalla natura divina alla condizione umana. Un'accettazione del destino di sangue e morte che comporta, da parte del Messia, una preventiva e profonda *cognizione del dolore*. Il colore del piccolo fiore rinvia infatti al viola, tinta quaresimale per eccellenza. Ma i simboli declinati al futuro non si esauriscono nel fiore primaverile.

Gesù osserva il proprio futuro



Gesù guarda lontano, prefigurando il proprio percorso terreno. Egli sa ciò che avverrà. La mano sinistra schermo gli umanissimi occhi dalla violenza della luce, consentendogli di osservare un punto molto distante – esterno rispetto alla superficie del quadro – da quel luogo di filiale delizia. Sofferamoci sulla piccola figura, resa con la dolcezza sfumata che caratterizza i ritratti di scuola leonardesca. Per quanto la premonizione – o meglio: la chiaroveggenza – si dischiuda sull'evento drammatico della crocifissione, lo sguardo del Bambino non riverbera l'orrore del Golgota, che egli comunque riesce a configurare, quanto la dolce serenità che discende dall'accettazione dei disegni del Padre.

Il cardellino prefigura la Passione

Ciò che avverrà è reso evidente, al lettore dell'opera, attraverso due elementi simbolici strettamente interrelati, entrambi appartenenti all'universo simbolico della Passione: il cardellino che poggia sul ramo di un albero – il cui legno allude forse

alla Croce stessa – e il grappolo d'uva. Il cardellino è una presenza reiterata nei dipinti dedicati a Gesù bambino, al punto da rappresentare un'autentica specializzazione semantica finalizzata a disperdere, nella cornice edenica del racconto dell'infanzia di Cristo, i semi del dramma venturo.

Ma la stretta connessione tra la macchia rossa che chiazza il capo del volatile e il sangue di Gesù, è soltanto un aspetto della metafora pittorica veicolata dal volatile. La specializzazione cristologica del cardellino, nell'ambito dell'apparato simbolico, va ben più in là, fino a prefigurare la corona di spine che provocherà dolorose ferite al Messia. Il nome latino del piccolo volatile, *carduelis*, – che trae origine dall'abitudine di cibarsi di semi di *cardo*– suscita infatti l'immagine delle spine e dei rivoli d'un rosso violento che solcheranno la fronte del condannato a morte. Nel quadro di Luini la posizione del volatile, il cui becco è rivolto nella stessa direzione dello sguardo del Bambino, instaura, tra i due, lo stretto parallelismo della metafora.



L'uva: Ultima cena e sangue di Gesù



Di semplicissima decodificazione, giacché la correlazione tra l'uva, il vino e il sangue è centrale nella celebrazione della Messa –e permane, peraltro dichiaratamente, nella trascrizione evangelica delle parole di Cristo stesso – è la presenza del grappolo che porta nell'ambito dell'Ultima Cena. ("Questo è il mio sangue offerto in sacrificio per voi").

Il monte di Dio, l'eternità e la religione

Eppure, la quinta paesaggistica, là in fondo s'apre immediatamente alla

quarta dimensione, quella dell'eternità. Se la fonte collocata in primo piano rinvia alla rigenerazione del Battesimo e l'ampio fiume, in un rafforzamento semantico, porta a leggere la futura celebrazione del sacramento impartito da San Giovanni a Cristo, nel Giordano, le montagne, di un niveo candore, non appaiono tanto come frutto di un imprinting visivo di Luini, pittore dell'Italia del Nord, quanto, al di là dell'efficace descrizione naturalistica, come un denso, illuminante strato di significati simbolici, suscitati dai Vangeli e dalla patristica.

«Le altitudini della montagna – scriveva monsignor De La Bouillierie ne *Le symbolisme de la nature* (1864) – sono attributo di Dio. Altitudines montium ipsius sunt. Esse ci avvicinano al cielo (...) Il Signore dice a Mosé: 'Guarda e comportati secondo ciò che ti è stato mostrato sulla montagna'. Va infatti ricordato che i fatti cruciali della religione avvengono sulle montagne. L'arca si ferma, dopo il diluvio, su una montagna dell'Armenia. Dio detta le sue leggi a Mosé sul monte Sinai. Il profeta Elia deve salire l'Horeb per



Le Symbolisme de la nature di Monsignor de la Bouillierie

Le Symbolisme de la nature (1864) di Monsignor de la Bouillierie – arcivescovo di Berga e coadiutore della diocesi di Bordeaux – è un dizionario ragionato dei simboli della natura, animata e inanimata, che coglie, attraverso i testi evangelici, biblici e patristici, la stretta connessione tra la Parola divina e gli elementi naturali, al punto d'essere in grado di indicare precisi percorsi interpretativi a chi si accinga alla lettura di opere di matrice religiosa, che, generalmente, nascevano da un progetto iconografico concordato con la Chiesa committente, la quale si poneva come garante sia dell'aderenza ai canoni dell'ortodossia che della corretta stesura di un reticolo allegorico, saldamente ancorato al sapere teologico. I due volumi, che uscirono in lingua francese con la prefazione di Pio IX (l'ultima edizione italiana è del 1879), hanno il pregio di presentare, come scriveva lo stesso pontefice, la «luce del Creatore riflessa nella Creazione», attraverso un complesso lavoro di indagine il quale, annotava ancora Pio IX «esige una profonda scienza delle sante lettere e una perfetta conoscenza dei multipli livelli di senso che in esse sono riscontrabili (...) che ci insegnano a scoprire più

di un significato spirituale e celeste». De la Bouillierie non si limita infatti a cogliere nella natura – e pertanto nella pittura – le stratificazioni di senso autorizzate dai testi evangelici e biblici. Offre, infatti, in aggiunta e in approfondimento, «la chiave dei simboli del mondo», «sotto l'abbondante luce d'interpretazione dei dottori della Chiesa».

Il materiale sul quale il prelado dell'Ottocento opera risulta così lo stesso che era a disposizione dei sacerdoti del passato i quali, evidentemente, utilizzarono questi saperi anche nell'ambito della predisposizione dei piani allegorici per la realizzazione dei dipinti religiosi. Tutto il Creato, come appare ne *Le symbolisme de la nature*, essendo permeato dal Logos divino, attraverso il quale è venuto alla luce, è significativo di un messaggio divino.

Si possono così capire il significato attribuito, in un dipinto, al sole, alle stelle, alle tempeste, al vento, al fuoco, alle montagne e a numerosi altri elementi naturali che, nel contesto del dipinto, pur apparendo, a prima vista, come un fondale di tipo naturalistico, rinviano, in realtà, ad orizzonti semantici più elevati e complessi.

sentire la voce di Dio. Dio stabilisce il trono di David sulle montagne di Sion. Non appena Maria ha concepito il suo divino Figlio, eleva lo sguardo verso le montagne. Quando Gesù Cristo imbocca la via dell'apostolato è dalla cima di una montagna che parla per la prima volta folla». Ma i monti candidi dipinti da Luini nella quinta più lontana alludono, con solennità, all'eterno e alle parole dei santi, alla divina purezza e all'episodio evangelico della Trasfigurazione.

«L'evangelista (Matteo) – aggiunge De la Bouillierie – quando parla della Trasfigurazione di Gesù Cristo sul monte Tabor riferisce che gli abiti del Salvatore apparivano bianchi come la neve. Sant'Agostino ci ha poi insegnato che i vestiti di Cristo, candidi come la neve, altro non sono che la Chiesa, della quale, nei santi Cantici, è detto che è bella e senza macchia alcuna».

Per l'uomo del Cinquecento, il monte innevato doveva costituire un'autentica palestra simbolica, ricchissima di rinvii. La decodificazione delle diverse allegorie costituiva un esercizio di approfondimento o di recupero mnemonico dei brani biblici, che doveva assumere la valenza di un percorso di preghiera.

È sotto questo profilo che il nostro sguardo, cresciuto, a livello di suggestione iniziale, sotto i dardi sensuali e superficiali dell'arte borghese di stampo impressionista – e passato attraverso le stagioni del realismo – deve ricollocarsi in un articolato sistema di segni, che è quello dell'espressione artistica delle origini.

Maurizio Bernardelli Curuz - critico d'arte e iconologo,
direttore del mensile «Stile arte», (www.stilearte.it)

Raffaello, La Madonna col bambino (Madonna Solly) - Berlino, Staatliche Museen.

