VOCAZIONE DI PASTORI E MAGI NELLA *NATIVITÀ* DEL BECCAFUMI

Antonio Natali

Di questi tempi, quando si debba ragionare di un'opera d'arte, credo sia necessario partire da una premessa di natura metodologica e alla fine ideologica, affermando fin da subito che ogni opera d'arte è per metà lingua e per metà pensiero. Un dipinto, una scultura e insomma qualsiasi creazione figurativa sono componimenti poetici che, invece d'esprimersi in parola s'esprimono in figura. La loro bellezza perciò non riguarda soltanto il linguaggio, ma anche il contenuto.

Ma vorrei dire di più: se il contenuto sfugge o addirittura risulta indecifrabile, l'opera ammutolisce. Non c'è poesia di parola che faccia vibrare le corde del cuore quando il suo contenuto rimanga oscuro. Per essere ancora più chiaro: cosa invoglia a leggere e rileggere una poesia di parola? Il linguaggio con cui s'esprime o i pensieri che ne sono sottesi? Certo *L'infinito* non sarebbe il capo d'opera letterario che è, se la lingua non fosse quella di Leopardi; ma è altrettanto certo che i concetti da lui toccati sono quelli che più scuotono l'animo d'ognuno.

Il contenuto – va però detto altrettanto chiaramente – non è che sfugga: non interessa proprio. Siamo stati abituati a leggere di un'opera d'arte le peculiarità stilistiche, accertandone influenze, dipendenze, attinenze e, comunque, relazioni di tipo formale. Il che è ovviamente naturale e giusto. Ma, se il pensiero critico s'arresta alle relazioni formali, l'esegesi dell'opera ne sorte dimezzata.

Per confortare quanto s'è detto, torna opportuno – considerato che al centro della conversazione odierna c'è una pala d'altare – riferirsi a una celeberrima opera di soggetto sacro dipinta sul 1472 da Leonardo: l'*Annunciazione*, nella seconda metà dell'Ottocento pervenuta alla Galleria degli Uffizi dalla chiesa olivetana fiorentina di San Bartolomeo a Monte Oliveto. In quella sublime tavola vinciana – per esempio – s'assume per solito il leggio cesellato nel marmo come prova dell'ascendente del Verrocchio su di lui, che n'era stato allievo; oppure s'indicano la figura della Vergine e il palazzo signorile che le sta alle spalle per metterli a confronto con l'eloquio di Domenico Ghirlandaio, con cui si rilevano relazioni stilistiche.

Nulla, però, o quasi, si dice di quella montagna sul mare che visivamente attrae la nostra attenzione, addirittura surclassando la figura di Maria. Come si fa a non porsi il quesito che riguarda la sua icastica presenza emergente dal mare? Perché Leonardo dà più importanza a un paesaggio che alla Vergine, alla donna, cioè, che in quel preciso momento diventa la madre di Dio? La risposta è nei testi di sant'Agostino e di san Bernardo di Chiaravalle, che degli Olivetani era teologo

venerato: la montagna sul mare dipinta da Leonardo nell'*Annunciazione* è figura di Dio nel mondo. Ch'è proprio quanto avviene sul proscenio, dove, all'atto dell'annuncio di Gabriele, s'attua l'incarnazione del Verbo. Ma non c'è chi se ne dia cura[1].

L'odierno declino della cultura religiosa insieme al disinteresse della critica nei riguardi delle trame e dei contenuti sottesi alle opere d'arte, rendono incomprensibili o mute le opere medesime. Le quali del resto non è detto fossero così eloquenti neppure ai tempi loro. Ma in in antico, quando la maggior parte delle persone non sapeva leggere, erano proprio le pitture e le sculture a divulgare nelle chiese la conoscenza dei fatti biblici e degli assunti teologici. Sarà una banalità, ma è una banalità che va detta e ridetta perché delle opere d'arte sacra sia chiara la funzione originaria: non nacquero per campeggiare sulle pareti dei musei, ma per essere di corredo educativo e spirituale agli altari dei templi cristiani. Quanto nelle pale non fosse compreso dal popolo di Dio, erano poi le omelie dei sacerdoti a spiegarlo e commentarlo; giacché spesso i concetti espressi erano d'ardua cognizione.

È il caso della *Madonna delle Arpie* dipinta da Andrea del Sarto nel secondo decennio del Cinquecento[2]. A tutta prima la tavola apparirà d'una dolcezza tale da potersela figurare in un "santino" buono per orazioni semplici; ne sono protagonisti una Vergine soave, un san Francesco languoroso e un san Giovanni di sembianze belle. Ma chi sia interessato a leggerla con la lentezza che la poesia richiede, s'avvedrà che sul muro dietro la sacra conversazione salgono piccole nuvole bambagiose di fumo e che sugli spigoli della base spiccano creature mostruose, che non sono "arpie", come scrive Giorgio Vasari nella biografia d'Andrea, bensì locuste, effigiate secondo la descrizione che ne dà Giovanni nel IX capitolo dell'*Apocalisse*. È lo stesso capitolo in cui l'evangelista riferisce del fumo che s'alza lungo i muri della stanza dove i tre si sono dati convegno.

Altro che santino, allora. La pala d'Andrea del Sarto, datata 1517, è in realtà un documento vibrante della Chiesa legata alle istanze – inquiete e talora anche dirompenti – di rinnovamento. Si ricorderà che il 1517 è l'anno, oltralpe, della rottura luterana, ma è anche l'anno in cui il sinodo provinciale fiorentino proibisce la predicazione apocalittica, per via del turbamento ch'essa generava a Firenze e dei pericolosi rigurgiti savonaroliani che si portava dietro.

---

1 Per la lettura dell'*Annunciazione* di Leonardo cfr. A. Natali, *La montagna sul mare. Sull'Annunciazione*, in Idem, *Leonardo. Il giardino di delizie*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 45-73.

2 Per la lettura della *Madonna delle arpie* di Andrea del Sarto cfr. A. Natali, L'angelo del sesto sigillo. *La* Madonna delle arpie *di Andrea del Sarto*, in Idem, *Firenze 1517. L'Apocalisse e i pittori*, Edizioni Polistampa, Firenze 2017, pp. 11-36.

La premessa s'è fatta proprio perché la piccola pala d'altare del Museo Diocesano di Spoleto, eletta oggi a oggetto di riflessione, d'acchito pare offrirsi alla stregua d'una consueta illustrazione della natività di Gesù, sia pure nei modi eccentrici e spregiudicati del Beccafumi, che fu figura di spicco fra gli artefici della "maniera moderna" italiana e che dipinse questa tavola negli anni quaranta del Cinquecento per la chiesa di Santa Maria Assunta in Montesanto di Sellano.

Chi intenda affrontare l'opera curandosi del pensiero che la sottenda, subito, per esempio, s'accorgerà d'un dettaglio su cui l'autore della pala sembra insistere. È già stato, infatti, notato che il Bambino non guarda, come di norma càpita, la Madre; allaccia bensì una stretta relazione di sguardi col Padre terreno, attribuendo per conseguenza a lui un ruolo di riguardo nella composizione generale. Ed è una scelta che risulta ben ammissibile quando si pensi che la tavola fu dipinta per l'altare della Confraternita dei falegnami, il terzo della navata destra di Santa Maria Assunta, dedicato appunto a san Giuseppe, che della Confraternita era l'ovvio patrono.

Ma questa è un'interpretazione che non richiede il ricorso a nessun testo di quell'ermeneutica cristiana che dev'essere invece compulsata quando ci si voglia calare nella trama – sovente celata dal correre dei secoli – di un'antica opera d'arte sacra; la cui interpretazione non può essere tentata seguendo intuizioni fondate sulla cultura attuale, ch'è frutto d'innumerevoli stratificazioni. Il testo adottato per risalire all'antica fonte d'ispirazione deve sempre precedere cronologicamente l'esecuzione dell'opera medesima. E non si può piluccare da più testi, sennò s'addomestica la lettura secondo l'estro personale. Quando, per esempio, si ragioni d'un quadro di soggetto sacro di non lampante contenuto, non si può puntare ora su Tommaso d'Aquino, ora su Girolamo e poi su Ambrogio e poi anche su Agostino, perché, così lavorando, si dimostra tutto e anche il suo contrario.

Per la *Natività di Gesù* illustrata nella tavola del Beccafumi si dovrà partire dunque dalle Scritture, che nella fattispecie sono un sicuro punto d'avvìo. La rappresentazione si fonda sui rendiconti tramandati dai vangeli di Luca e di Matteo; che dopo aver succintamente serbato memoria della nascita di Gesù, si volgono alla narrazione di due eventi distinti, immediatamente successivi al parto di Maria: Luca descrive l'annuncio ai pastori e la loro conseguente adorazione, Matteo tramanda la notizia del viaggio dei magi e del loro incontro con l'Emmanuele. Sono due racconti che hanno protagonisti differenti, giacché nel primo si celebra il rapporto di Gesù col suo popolo, mentre nel secondo quello di Lui col popolo straniero. Ed è una distinzione su cui sant'Agostino insiste, definendo il Natale "festa dei Giudei" e l'Epifania "festa dei pagani".

Il Beccafumi (ovviamente insieme al teologo che gli sarà stato affiancato) si figura i due episodi in un'unica scena: l'annuncio dell'angelo ai pastori e il viaggio dei magi, entrambi evocati nel paesaggio che fa da fondale alla natività, divisi dal tronco che regge il tetto posticcio d'erbe seccate. Nel caso dell'annuncio ai pastori la figurazione del pittore è molto fedele al racconto di Luca, da cui appena traligna nella collocazione del neonato, che l'evangelista dice essere stato avvolto in fasce e deposto in una mangiatoia. Nella pala – come d'altronde succede il più delle volte – il bimbo è nudo ed è posato su un panno bianco direttamente disteso sulla terra. Il Beccafumi lo dipinge con le spalline poggiate a un cuscino fatto alla meglio, infagottando un mazzo di spighe di grano in una federina bianca. Il resto della vicenda che riguarda i pastori corrisponde alla pagina di Luca:

> "C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: «Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia»" (Lc 2, 8-12).

Nello squarcio di luce che s'apre nel fondo della capanna, fra il muro rovinoso su cui cresce il muschio e la tettoia da cui pendono filamenti erbosi, si scorgono sulla cresta d'un colle due pastori seduti sui gibbi d'un prato, mentre sotto di loro pascola un piccolo gregge. E nell'alto del cielo un angelo circonfuso di luce plana verso di loro irraggiandoli con fasci luminosi. Uno dei due pastori – quello barbato – si volta di scatto verso l'improvvisa apparizione angelica, mentre l'altro, investito frontalmente dalla luce, si fa schermo con un braccio; e davvero – come dice Luca – è preso "da grande spavento".

Nella storia che invece Matteo narra riguardo ai magi, viene evocato nella tavola spoletina il viaggio che essi compiono per arrivare a Betlemme, non già la loro adorazione del nuovo re. Adorazione di cui peraltro l'evangelista parla e ch'è appunto la vicenda per solito illustrata nelle pale d'altare:

> "Entrati nella casa, videro il bambino con Maria sua madre, e prostratisi lo adorarono. Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra" (Mt 2, 11).

La concomitanza dei due accadimenti trova nel pensiero di sant'Agostino una premessa autorevole. Dice in un'omelia sull'Epifania del Signore:

> "Il Signore si è manifestato anche, il giorno stesso della sua nascita, ai pastori avvertiti da un angelo. Nel medesimo giorno fu annunziato anche ai magi tramite una stella, nel lontano Oriente, ma solo in questo giorno fu da essi adorato. Tutta la Chiesa proveniente dai pagani perciò decise di celebrare questo giorno con la massima venerazione: chi furono infatti quei magi se non le primizie dei pagani? I pastori erano israeliti, i magi pagani; quelli venivano da vicino, questi da lontano; ambedue tuttavia corsero verso la pietra angolare. Egli è venuto a proclamare la pace, tanto a noi che eravamo lontani, quanto a coloro che erano vicini. Egli infatti è la nostra pace, colui che ha unito i due in un solo popolo, per creare in se stesso dei due un sol uomo nuovo, ristabilire la pace e riconciliare ambedue con Dio, in un solo corpo, distruggendo in se stesso l'inimicizia"[3].

Con la manifestazione ai magi, che vengono dai quattro angoli della terra, si realizza l'universalità della chiamata, ch'è tema fondamentale nel pensiero teologico d'Agostino: da una parte i Giudei (rappresentati non a caso dai pastori, che d'Israele erano i più umili e i più derelitti), dall'altra i magi, che sono le "primizie" dei pagani. Tutti convengono nel luogo dov'è nato il nuovo re. Poiché la salvezza – come scrive l'evangelista Giovanni – viene dai Giudei (Gv 4, 22); ma la salvezza – si legge in Isaia (Is 49, 6) e Agostino lo commenta – sarà portata fino agli estremi confini del mondo. Nel suo giorno natale "lo adorarono i pastori, oggi i magi; a quelli lo annunciarono gli angeli, a questi una stella". E proprio a questo concetto pare ispirarsi il Beccafumi nella tavola di Spoleto, quando nell'unico sfondo della sua *Natività* dipinge a sinistra l'angelo che nel fulgore della luce avverte i pastori seduti e a destra la stella cometa che icastica si stampa nel cielo facendosi viatico sicuro per il corteo dei magi.

Il Beccafumi è incaricato di rappresentare nella nostra pala non l'adorazione dei magi, ma il loro viaggio per giungere al luogo della nascita. Il tema non sarà proprio usuale, ma neppure si può dir peregrino. Cade opportuno, a questo proposito, rammentare l'affresco che Andrea del Sarto aveva dipinto nel 1511 nel chiostrino dei voti alla Santissima Annunziata e che sicuramente era noto al Beccafumi; cui, per le

3 Sant'Agostino, *Discorsi IV/1 (184-229/V) su i tempi liturgici*, in *Opere di Sant'Agostino*, XXXII/1, traduzione di P. Bellini, F. Cruciani, V. Tarulli, Città Nuova Editrice, Roma 1984, n. 202.

sue puntate a Firenze fin da giovanissimo, non era certo estranea l'arte fiorentina di fine Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento; specie quella che informò la pittura degli anomali e geniali discepoli d'Andrea: Pontormo e Rosso; la cui lingua eccentrica e spregiudicata gli era, oltre tutto, consentanea.

Il *Viaggio dei magi*, affrescato dal Sarto subito a destra dell'ingresso della basilica mariana fiorentina, fa contraltare alla *Natività di Gesù* che Alesso Baldovinetti sul 1460 aveva illustrato (con la presenza dei soli pastori) nell'affresco dello stesso chiostrino, che invece è immediatamente a sinistra dell'accesso alla chiesa. Accesso che pertanto si trova al centro dei due eventi iniziali della vicenda di Cristo. E i due affreschi sono gli unici a campeggiare su quella parete, ch'è poi la facciata del tempio mariano, protetta dalle intemperie grazie al porticato del chiostrino. Due affreschi che si pongono a esordio d'un percorso che col Crocefisso nel presbiterio avrebbe chiuso la sua parabola terrena; la quale però sarebbe stata sublimata sull'altare col trionfo della Resurrezione e col mistero eucaristico, segno d'una presenza di Dio che si rinnova a ogni ripetersi di messa con la consacrazione dell'ostia.

Andrea, evidentemente su richiesta dei Serviti fiorentini, rappresenta dunque, lui pure, non già l'adorazione dei magi, bensì il loro viaggio. Lo fa ritraendone la sosta fuori delle stanze d'Erode, che dai magi venne interpellato per conoscere quale fosse il luogo della nascita del "re dei Giudei". Ed Erode, che dei Giudei era appunto il re, "restò turbato", scrive Matteo; sicché, prima di congedarli, chiese agli uomini venuti da oriente (mentendo riguardo allo scopo che si prefiggeva) d'essere da loro informato quando avessero trovato il bambino, per poter andare anche lui ad "adorarlo" (Mt 2, 1-8).

La lettura di un'opera d'arte non si può però limitare alla decifrazione del soggetto; giacché, una volta che sia stato specificato, rimane aperto il non trascurabile interrogativo sulla ragione della scelta di quel soggetto medesimo. Nel caso dell'affresco d'Andrea – tenendo a mente la *Natività* spoletina – ci si dovrà insomma domandare quale sia il motivo per cui i Serviti chiesero al Sarto d'illustrare il viaggio dei magi invece della più frequentata adorazione del Bimbo. Una risposta potrebbe venirci di nuovo dall'esegesi d'Agostino, che, da appassionato cultore dell'universalità della chiamata, chiosa molte volte il passo di Matteo che descrive l'epifania del Signore. Rileggiamo queste sue parole:

> "Oggi bisogna parlare dei magi che la fede ha condotto a Cristo da terre lontane. Vennero e lo cercarono dicendo: *Dov'è il Re dei Giudei che è nato? Abbiamo visto la sua stella in Oriente e siamo venuti ad adorarlo.* Annunziano e chiedono, credono e cercano,

> come per simboleggiare coloro che camminano nella fede e desiderano la visione [Cf. 2 Cor 5, 7]”[4].

Inquadrato nel contesto d’un percorso compiuto dai magi, che da pagani partono da lontano per giungere al nuovo re, quel viaggio si fa figura del tragitto della fede in ognuno di noi.

> “Proprio per noi – perché volle farsi conoscere da noi tramite le sue sante Scritture – volle che anche i magi credessero in lui attraverso i suoi profeti, pur avendo dato ad essi un segno così chiaro in cielo e pur avendo rivelato ai loro cuori di essere nato in Giudea. Nel cercare la città nella quale era nato colui che desideravano vedere e adorare, fu per essi necessario informarsi presso i capi dei Giudei. E questi, attingendo dalla sacra Scrittura che avevano sulle labbra ma non nel cuore, presentarono, da infedeli a persone divenute credenti, la grazia della fede, menzogneri nel loro cuore, veritieri a loro proprio danno”[5].

È la grazia della fede a spingere i magi e il loro séguito nutrito a lasciare le loro terre. E loro partono; senza sapere dove la stella li condurrà. Ed è lo stesso percorso che tocca a chiunque sia in cerca della fede. È un viaggio lungo che procede per tappe, da cui non sono escluse la solitudine del dubbio e la necessità di ricorrere a chi sappia dare un aiuto. A questi pensieri di sant’Agostino credo si riferissero i committenti quando incaricavano gli artisti d’illustrare l’episodio del viaggio dei magi. In fondo, figurando la loro adorazione di Gesù appena nato, si celebrava la conclusione felice d’un cammino; ma chi invece avesse in animo di mettere l’accento sulle difficoltà, sui dubbi e sulle incertezze di quel cammino medesimo doveva rappresentarne una tappa.

Tornando alla figurazione della pala del Beccafumi, non nascondo però d’aver per qualche tempo covato il sospetto che il tratto del corteo in marcia sul crinale (slontanante dietro il colle fra alberi sfibrati d’esile fusto) dipinto sulla destra della tavola nel suo registro più alto, potesse non significare la retroguardia di quel corteo affollato, bensì il ritorno in oriente dei magi dopo l’adorazione del Bambino. Ritorno che, secondo il vangelo di Matteo, essi non compirono percorrendo a ritroso la via della venuta, ma cambiando strada, per non dare a Erode quelle informazioni che lui aveva loro chiesto per mettere in pratica il suo disegno malvagio.

---

4 Sant’Agostino, *op. cit.*, n. 199.
5 Ibidem.

Può darsi sia un inutile rovello, ma, considerando la fedeltà del Beccafumi alle Scritture, il cambiamento di rotta dei magi non è fatto ininfluente, giacché conferisce compiutezza teologica a un percorso che vede genti pagane muoversi solo per fede, e poi, dopo averla acquisita con la conoscenza diretta di Cristo, portarla e diffonderla nelle loro terre di provenienza. È vero che nelle *Adorazioni dei magi* non è affatto raro vedere illustrato il tragitto dei magi e della loro sequela inquadrati in file che si dipartono da punti diversi del fondo. Ed è una chiara allusione all'universalità della chiamata, su cui insistono sia Isaia (che, oltre alla nascita dell'Emanuele, profetizza l'epifania del Signore a tutti popoli) e sant'Agostino (come qui s'è già avuto modo di riscontrare nelle parole che di lui si sono citate).

Un esempio celebre di rappresentazioni siffatte si trova nell'*Adorazione dei magi* che Filippino Lippi dipinse nel 1496 per la chiesa di San Donato a Scopeto, in sostituzione di quella che gli agostiniani di quel convento avevano allogato a Leonardo intorno al 1480 e ch'era rimasta incompiuta per la partenza del Vinci da Firenze alla volta di Milano. La tavola con l'Epifania di Filippino mostra sia nell'impaginazione che nei dettagli un'aderenza scrupolosa all'esegesi di sant'Agostino (com'è d'altronde naturale, considerato l'Ordine che gliel'aveva commissionata, ch'era devoto al vescovo d'Ippona)[6].

Lo sfondo di paesi e colli, per esempio, quasi brulica di figurine. Per le quali viene spontaneo chiedersi la trama; di cui par di trovare l'esordio nei tre esigui personaggi in piedi su uno sperone precipite che s'alza in lontananza. Stanno lì a scrutare e indicare la stella che brilla in alto, proprio sopra la pergola precaria, scelta a ricovero dalla Famiglia. Stella ch'è la guida affidabile per la loro missione; il cui svolgimento è rivelato da quel convergere quasi a raggiera dei cortei a cavallo: allusione ulteriore – ormai lo sappiamo – al principio dell'universalità sotteso alla festa dell'Epifania, che Agostino ribadiva sotto specie di parabola, descrivendo proprio il concorso dei popoli sul luogo della nascita dalle estremità della terra: "Così tutto il mondo, dalle quattro parti. È chiamato alla fede per grazia della Trinità"[7].

Quello che però sembra distinguere la figurazione di Filippino da quella del Beccafumi è proprio l'andamento dei cortei: nella pala del Lippi – che peraltro il Beccafumi deve aver conosciuto in qualcuna delle sue puntate a Firenze – tutti i corteggi puntano verso la capanna dov'è nato il Salvatore; invece nella tavola spoletina – come dianzi s'accennava – la processione che si muove sul crinale s'indirizza dalla parte opposta rispetto al luogo dov'è la Famiglia. Se la direzione

6 Per la lettura dell'*Adorazione dei magi* di Filippino cfr. A. Natali, *Re, cavalieri e barbari. Le 'Adorazioni dei magi' di Leonardo e Filippino*, in *I pittori della Brancacci agli Uffizi*, 'Gli Uffizi. Studi e Ricerche', 5, Centro Di, Firenze 1984, pp. 73-84.

7 Sant'Agostino, *op. cit.*, n. 203.

contraria non s'interpretasse come un'allusione alla lunghezza del tragitto compiuto dai magi, allora davvero il suo significato potrebbe essere connesso alla narrazione evangelica, là dove si tramanda l'adorazione del bimbo e l'offerta dei doni; dopodiché: "Avvertiti [...] in sogno di non tornare da Erode, per un'altra strada fecero ritorno al loro paese" (Mt 2, 12). Ed ecco sant'Agostino che commenta:

> "Noi dunque, carissimi, di cui quei magi costituivano le primizie; noi, eredità di Cristo sparsa fino agli estremi confini della terra […]: ora che abbiamo conosciuto il Signore e Salvatore nostro Gesù Cristo [...] lo dobbiamo testimoniare qui in terra, in questa dimora del nostro corpo, in modo da non ripassare per la via per la quale siamo venuti e da non ricalcare le orme del nostro anteriore modo di vivere. Questo significa il fatto che i magi non ritornarono indietro per la stessa strada che avevano percorso nel venire. Cambiando la via è cambiata anche la vita. Anche per noi i cieli hanno annunziato la gloria di Dio; anche noi siamo stati condotti ad adorare Cristo dalla verità che risplende nel Vangelo, come da stella nel cielo; [...] anche noi, riconoscendo e lodando Cristo nostro re e sacerdote, morto per noi, lo abbiamo onorato come se avessimo offerto oro e incenso e mirra; ci manca soltanto di testimoniarlo prendendo una nuova via, ritornando da una via diversa da quella per la quale siamo venuti"[8].

Sant'Agostino – che, tramite un teologo di San Donato a *Scopeto,* detta a Filippino la figurazione della sua *Epifania* – si rivela viatico affidabile anche nella lettura della pala del Beccafumi; dove parimenti si coglieranno dettagli che giustappunto trovano palmare spiegazione nell'esegesi agostiniana. È il caso dei due animali che sono abituali comprimarî nelle scene di natività di Gesù. Il bue e l'asino sono raffigurati in secondo piano; ma la loro collocazione fra Maria e Giuseppe e, anzi, proprio al centro fra i genitori, lascia indovinare che le due bestie non stiano lì ad attestare soltanto una presenza sancita dalla tradizione popolare.

Il bue drizza il capo e deciso volge lo sguardo davanti a sé, con un piglio che ha dell'umano. L'asino invece piega il collo fino a toccare col muso il fieno (d'un giallo dorato), in atto dunque di brucare nella mangiatoia. Ma lui pure tradisce nella fissità dello sguardo una partecipazione all'accadimento ch'è quasi pensosa. Ed è in questa loro attitudine che si conosce l'aderenza del Beccafumi – ma prima di lui, guarda caso, di Filippino per San Donato a Scopeto – a quanto nella Bibbia si legge,

8 Sant'Agostino, *op. cit.*, n. 202.

scorrendo le pagine liriche del libro profetico d'Isaia: "Il bue conosce il padrone / e l'asino la greppia del suo signore" (Is 1, 3).

Proprio così li dipingono Filippino e il Beccafumi; e Agostino, che per i brani biblici negava la possibilità che una sola parola fosse scritta in sovrappiù, non può reputare casuali i versetti d'Isaia, di cui propone un'interpretazione allegorica:

> "Il bue, che ha le corna, è simbolo dei Giudei perché in mezzo a loro furono preparati per Cristo i due vertici della croce. L'asino, animale tipico per le lunghe orecchie, è simbolo dei pagani; di essi era stato predetto [Sal 18, 44-45]: «Un popolo a me sconosciuto mi servì, al primo udirmi si sottomise a me»"[9].

Se i riferimenti a una teologia dotta che si sono prospettati, avessero un qualche fondamento, verrebbe naturale sospettare che la donna di cui serba memoria il cartiglio dipinto nella base della cornice – "PIENTISSIMA MULIER MARIANGELA SPERANTIAE P(ieri) C(uravit)" – fosse persona di buona cultura; difficile dire se monaca o nobile, come aveva supposto Federico Zeri; cui si deve – ai primi anni sessanta del secolo scorso – l'ascrizione della pala al Beccafumi.

Volendo chiudere con una notazione di natura formale, mi sento di dire che non posso concordare con l'opinione comune di connettere all'ammirazione per Michelangelo, nutrita dal pittore senese, la postura atletica e addirittura eroica del piccolo Gesù. Secondo quest'opinione, "una nuova affezione per Michelangelo" sarebbe "manifestata nell'atteggiamento dell'erculeo Bambino che rimanda subito alla statua del Crepuscolo nella tomba di Lorenzo de' Medici", indicando "nella *Natività* di Sellano l'opera che inaugura [...] l'estremo svolgimento di Domenico, caratterizzato da una straordinaria libertà di esecuzione e da una crescente attenzione alle formulazioni del Buonarroti"[10].

Che il Beccafumi sentisse l'ascendente di Michelangelo è certo, ma non credo che la sua influenza sul senese si scorga nel Gesù bambino della *Natività* di Sellano, giacché la posa che lui assume non è desunta direttamente dal *Crepuscolo* della Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Ancora una volta, infatti, al cospetto d'analogie fra opere delle stesso periodo, si trascura di tener conto che nelle attitudini delle figure (sculture o dipinte che siano), prima d'indicare influenze esercitate sulle altre dalla creazione di più vecchia data, bisogna sincerarsi che non esista un comune prototipo antico. Principio valido in ogni stagione, ma soprattutto nel Cinquecento, quando la

9 Sant'Agostino, *op. cit.*, n. 204.

10 C. Alessi in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno-4 novembre 1990), Electa, Milano 1990, n. 35, p. 208.

scultura greca e romana nella versione di gusto ellenistico fu a tal segno incisiva da far mutare il corso – scrive a buon diritto Giorgio Vasari – alla storia dell'arte.

Prospetto subito, molto velocemente, proprio per chiarezza espositiva, il caso eclatante della Madonna dipinta da Michelangelo nel *Tondo Doni*, la cui postura – a detta dei più – fu assunta a modello da Raffaello nella pia donna della sua *Deposizione* per Atalanta Baglioni. Credo però d'aver dimostrato che le figure dei due maestri del nostro Rinascimento (peraltro quasi coeve) si conformano entrambe alla posa d'un giovane mutilo in un marmo della Glyptotheque di Monaco. E già il fatto che la Vergine fosse ripresa frontalmente e la pia donna di profilo, avrebbe dovuto avvertire che la fonte doveva essere una scultura a tutto tondo e quindi con molteplici punti di vista[11].

Ecco, penso allora che anche il Bimbetto del Beccafumi non desuma la sua posa dal *Crepuscolo* di Michelangelo, bensì da un marmo antico, peraltro molto celebre, cui lo stesso Buonarroti aveva fatto ricorso per la sua statua in attitudine tricliniare. È la statua monumentale di divinità fluviale, identificata in principio nel fiume Arno, esposta insieme ad altri capi d'opera nel Cortile Ottagono dei Musei Vaticani. Un raffronto ravvicinato della statua al piccolo Gesù non sembra lasciar campo a dubbi: in entrambi la testa è voltata alla loro sinistra per guardare insù e le gambe si piegano o si distendono, accavallandosi in maniera del tutto identica. E lo stesso aveva fatto ai primi del Cinquecento Benedetto da Rovezzano scolpendo la statua di san Giovanni Gualberto per la sua grandiosa sepoltura, purtroppo mai montata. E con il marmo di Benedetto per i Vallombrosani siamo sul 1510, almeno una quindicina d'anni prima del *Crepuscolo* michelangiolesco.

Il Beccafumi avrà dunque certamente guardato, come la più parte degli artisti del Cinquecento, alle creazioni eroiche e terribili di Michelangelo, ma nella *Natività* di Sellano se ne palesano deboli segni. Di sicuro non nella postura di Gesù Bambino; che invece indubitabilmente tradisce l'interesse spiccato del Beccafumi – non a caso artista grande della "maniera moderna" – nei riguardi dei marmi ellenistici e delle loro movenze cariche di *pathos*, da lui conosciuti in un soggiorno romano.

11 Per i rapporti fra il *Tondo Doni* di Michelangelo e l'antico cfr. A. Natali, *L'antico, le Scritture e l'occasione. Ipotesi sul Tondo Doni*, in *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, 'Gli Uffizi. Studi e Ricerche', 2, Centro Di, Firenze 1985, pp. 21-37.