

Predella journal of visual arts, n°39-40, 2016 - www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The essay is an ample, and richly illustrated survey of the iconography of Saint Joseph, Jesus's "father" and Mary's spouse, in European art of the Middle Ages and Renaissance. Constants and variables in the evolution of Joseph's iconography are discussed and documented, according both to geographical and chronological models and trends.

Il personaggio di San Giuseppe non ha un ruolo di rilievo nei Vangeli canonici ed è ignorato dalle Lettere paoline, ma lo spazio più ampio che trova negli Apocrifi – fra i quali si annovera anche una *Storia di Giuseppe il falegname* – non comporta un profilo articolato della sua vicenda terrena¹; pertanto non meraviglia il fatto che la Chiesa abbia dedicato a lui una festività solo a partire dalla seconda metà del Quattrocento. E in effetti nel corso del Medioevo il culto rivolto al santo sembra sia stato contenuto, anche se rafforzato fra XII e XV secolo dall'azione di San Bernardo di Chiaravalle e poi dei Francescani; la devozione crescerà nell'ambito della Controriforma, e quindi in tempi più vicini a noi². Lascio il problema più generale per limiti di competenza, e guardo alle modalità con le quali il personaggio è stato raffigurato in momenti che risultarono propizi a un intenso processo di trasformazione delle immagini, ovvero tra fine Duecento e fine Quattrocento³.

La presenza di Giuseppe nell'iconografia dell'infanzia di Cristo (*Natività, Adorazione dei pastori* e soprattutto *Adorazione dei Magi*⁴), non è un dato costante ma certamente frequente, e le varianti che la caratterizzano, registrate a tratti dalla critica, possono ancora rivelare aspetti inediti⁵. La considerazione del santo è legata al tema della natura divina/umana di Cristo, al centro di aspri contrasti fin dai primi tempi del cristianesimo, e la definizione della sua immagine si è svolta per diverse vie, punteggiate da curiose soluzioni legate alla fragilità del personaggio e al nodo irrisolto della paternità fittizia. Nondimeno la casistica è amplissima, e gli esempi qui evidenziati non intendono porsi come determinanti, bensì offrire argomento per approfondimenti rinviati ad altre occasioni e ad altre competenze; valgono comunque a illuminare un aspetto importante della questione, e cioè che mentre la trattazione *per verba* riusciva a offrire, pur con fatica, qualche risoluzione allo spinosissimo tema, la traduzione visiva ne evidenziava maggiormente le difficoltà.

L'arco di tempo preso in esame trova un punto di riferimento importante nella Novella LXXV di Franco Sacchetti, un testo che non ha trovato spazio adeguato nella bibliografia di area storico-artistica. Protagonista della breve novella è Giotto, il quale, muovendosi per Firenze con una sua brigata di amici, si sofferma tra le chiese di San Gallo, San Marco e l'Annunciata per osservare alcuni dipinti⁶. Alla richiesta di spiegazioni da parte di un amico, che rilevava nelle immagini alcune raffigurazioni di Giuseppe "malinconoso", il pittore avrebbe dato una risposta sintetica e brutale, motivando la mestizia del santo con la estraneità al concepimento di Cristo: «Non ha egli ragione, che vede pregna la moglie e non sa di cui?». Segno che l'argomento aveva ampia divulgazione "verbale", indipendentemente dalla veridicità dell'episodio⁷. Ciò trova singolare conferma nelle parole di un personaggio che agisce a breve distanza dalla stesura del *Trecentonovelle* (anni Novanta del Trecento), San Bernardino da Siena: in due prediche tenute negli anni 1424 e 1425, manifestando la sua devozione per il santo, egli esprime un netto dissenso rispetto alle immagini che a lui sono state dedicate: «gli sciocchi dipintori il dipingono vecchio, maninconoso e colla mano alla gota [...] come s'elli avessi dolore e maninconia»⁸. Se sia possibile ipotizzare che San Bernardino abbia avuto una conoscenza diretta dei manoscritti sacchettiani, è quesito che deve rivolgersi agli storici della letteratura e ai filologi (la divulgazione risulta plausibile a partire dal primo Cinquecento, l'edizione a stampa è ancora più tarda); senza dimenticare che anche un aneddoto formulato nei termini che ho citato, e trasmesso oralmente, potrebbe essere stato alla base di formulazioni indipendenti, sia del Sacchetti che di Bernardino.

Quali indicazioni si ricavano dalla cultura figurativa?

Se si guarda alle testimonianze disseminate fra Alto e Basso Medioevo, si verifica che Giuseppe è spesso presente come componente della Sacra Famiglia, pur situato dietro alla Vergine, talora accanto a lei, a volte collocato su un piano diverso⁹; tendenzialmente riservato, in alcune soluzioni si rivolge ai Magi con atti di saluto e di ossequio. Cito, per esemplificare e partendo dai pezzi più antichi, il Sarcofago "dogmatico" dei Musei Vaticani (IV secolo)¹⁰, la Cattedra di Massimiano, i murali di Castelseprio, alcuni arredi illustri di area "romanica" (Notre Dame de la Charité sur Loire, Portale Sud; Autun, St.Lazare, uno dei capitelli), e, alle soglie del Duecento, la lunetta nella Porta della Vergine nel Battistero di Parma, il Portale del Duomo di Friburgo; quindi gli affreschi Scrovegni, i pergami di Nicola e Giovanni Pisano, il Presepio arnofiano di S. Maria Maggiore, fino alle più elaborate pale d'altare del Quattrocento, come la celebre *Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano e quelle dedicate allo stesso tema da Sandro Botticelli. Numerose le opere in cui affiorano tratti originali, e fra quelle medievali spicca la Lunetta dell'abbazia di

San Mercuriale a Forlì (fig.1), dove Giuseppe, in piedi accanto al trono della Vergine, è vestito con proprietà (tunica pieghettata, ampio mantello, scarpe, berretto), allineato in ciò ai Magi¹¹, ben saldo nell'appoggio al bastone che lo caratterizza, non remissivo o appartato, ma proiettato verso il momento dell'incontro: un componente a pieno titolo della Sacra Famiglia, che ha un ruolo autorevole anche nella composizione, poiché l'alto rilievo si apre a destra con l'*Avvertimento ai Magi* e si conclude a sinistra proprio con il santo che, con la collocazione di profilo, suggerisce una riconversione verso il centro.

Accanto a questo filone, però, un altro attesta una scelta diversa, in rapporto alla quale dominano le esigenze della elaborazione teologica, che richiedevano di profilare in forma discreta, o apertamente, il ruolo formale di Giuseppe rispetto al tema del parto virginal: egli è infatti seduto in disparte, spesso di dimensioni ridotte rispetto alle altre componenti¹², a volte incuriosito dall'evento al quale partecipa però passivamente¹³; spesso è assopito, con la testa appoggiata a una mano¹⁴ (mosaici, pittura, scultura, miniatura, disegno, figg.2,3,4, 5,6,7), ed esposto nei rilievi in facciata di edifici celebri, come S.Zeno a Verona e la Cattedrale di Borgo San Donnino.

Ciò basta a dichiararne il distacco rispetto alla puerpera e al neonato, e ha certamente contribuito al formarsi della leggenda di un Giuseppe malinconico registrata dal testo sacchettiano; probabilmente una diceria più diffusa a livello popolare di quanto risulti dalle immagini, che rivelano una trama assai complessa e diramata¹⁵. Tra gli esempi che propongo si distingue la soluzione originalissima della decorazione plastica di S.Leonardo di Siponto (Portale lato Nord), ultima stazione per i pellegrini prima della salita verso il Santuario di San Michele: il santo, rannicchiato *per angulum*, flette le membra assecondando la struttura di un capitello¹⁶.

Quanto si è osservato in rapporto alla posizione appartata di Giuseppe, tende a cedere tra Due e Trecento¹⁷, allorchè muta la composizione sociale della committenza, e nell'ambito del linguaggio visivo s'impone la richiesta di un'articolazione narrativa che troverà ulteriore spazio nel Quattrocento. L'azione dei Francescani fu certamente importante nel promuovere il culto del santo, identificato come personaggio in cui si assommavano le virtù propriamente "francescane"¹⁸, ma credo che vi sia stato un concorso di circostanze nella valorizzazione della vita quotidiana all'interno delle arti figurative: con un impulso che assume peculiare forza nei paesi d'oltralpe, si guarda con crescente attenzione alle attività dell'uomo, alle peculiarità delle fisionomie e delle vesti, degli interni e del loro arredo¹⁹. Sono elementi che caratterizzano la cosiddetta "fioritura" del Gotico internazionale e che si manifestano nella rievocazione vivace delle vicende di santi e martiri,

e della vita della Sacra Famiglia, in forme che attingono alla società e al costume contemporaneo²⁰. Il personaggio di Giuseppe, sul quale si poteva evidentemente intervenire con una certa libertà, acquista una maggiore fisicità e risulta più coinvolto nell'azione. Illuminanti esemplificazioni vengono dall'area franco-iberico-fiamminga e da quella germanica. Ne propongo alcune, appartenenti ad ambiti e scuole diversi, nella convinzione che un tracciato indicativo possa giovare a quegli approfondimenti che saranno dedicati alle peculiarità dei singoli casi e alle diverse situazioni storiche²¹.

Da questo punto di vista fa quasi storia a sé per singolarità il celebre Dittico Carrand del Museo Bargello, datato nella seconda metà del Trecento (*Adorazione dei Magi e Crocifissione*, fig.8). Nella *Adorazione* stipata di personaggi, Giuseppe è confinato in un angolo presso la pedana del trono di Maria: sorpreso dall'arrivo dei Magi mentre si scalda presso un braciere²², egli si volge – solo con la testa - ai tre saggi e li saluta togliendosi il cappello, ma senza distogliere i piedi dalla fonte di calore. Altrettanto singolare, e nondimeno emblematico, un altro dipinto di taglio internazionale e di data ormai quattrocentesca, il Retablo del Monastero di Bañolas a Gerona (fig.9), dove un anonimo pittore ricorre a un'acrobatica soluzione per assicurare al santo una pur modesta visibilità: dietro ai Magi che recano il loro omaggio al neonato, nella struttura del precario ricovero che ha accolto la Sacra Famiglia, si apre una frattura, ed è attraverso di questa che, quasi di soppiatto, si affaccia Giuseppe.

Le due testimonianze citate sopra rappresentano picchi isolati, probabilmente senza seguito, di una felice predisposizione narrativa. Più ampia è la raccolta dei dati pertinente al crescente coinvolgimento del personaggio nella raffigurazioni del ciclo dell'infanzia e al suo inserimento nella trama degli affetti che circonda il Cristo Bambino (fine Trecento-inizi Quattrocento): in una preziosa tavoletta del Courtauld Institute già attribuita a Baronzio, Giuseppe collabora con le ancelle impegnate nel *Bagno del neonato*, e prepara i panni destinati ad asciugarlo (fig.10); la formula deve aver avuto un certo successo, se la si ritrova in opere diverse, anche se di raffinata manifattura, come il celebre Offiziolo Visconti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e una mitra ricamata conservata oggi nel Museo parigino dedicato all'arte medievale²³ (fig.11). Ancora più significative le soluzioni di area germanica che vedono Giuseppe impegnato nella preparazione di vivande destinate alla puerpera e al Bambino (Konrad von Soest, Altare della Passione a Bad Wildungen, e Hans Multscher, tavola nella Gemäldegalerie di Berlino, entrambi datati nella prima metà 400, figg.12,13)²⁴.

In linea con ciò che si è detto, si vanno riducendo le soluzioni in cui il santo si raffigura addormentato, e comunque quando ciò avviene, il distacco rispetto al

dibattito teologico è esplicito. L'emiliano Giovanni da Modena inserisce nell'*Adorazione dei Magi* (Cappella Bolognini, S.Petronio, 1411-12, fig.16) una immagine di forte naturalismo, dove Giuseppe dorme perchè affaticato dal viaggio che ha preceduto il parto di Maria: la testa riversa, una mano che protegge la botticella dell'acqua, il bastone caduto a terra, il fagotto dei viveri legato sommariamente a una traversa della capanna, descrivono un personaggio totalmente umano all'interno del contesto sacro. Andrea Mantegna, in un giovanile pannello di predella (*Adorazione dei pastori*, New York, Metropolitan Museum, 1450 circa, fig. 17), esprime in forma più coltivata la perdita della motivazione originaria (il sonno come "assenza"): il pittore espone infatti in primo piano San Giuseppe dormiente, e assegna un peculiare rilievo al corpo vigoroso, saldamente appoggiato alla forcilla di un albero mozzo e avvolto in un mantello di un giallo squillante; prove sofisticate di "posa" e di drappeggio, che in questo dipinto non sono secondarie rispetto al gruppo divino e ai pastori che sopraggiungono.

La distanza rispetto alla Vergine e all'evento dell'Annunciazione è ancora proposta da Robert Campin nel celebre Trittico de Merode (New York, The Cloisters), dove Giuseppe lavora ad alcuni oggetti in legno, appartato e in solitudine; nondimeno, a dispetto degli umili attrezzi che lo circondano, la lunga veste e soprattutto il turbante lo caratterizzano come "filosofo", o quanto meno come saggio²⁵.

Il peso crescente della figura di Giuseppe nell'iconografia dell'*Adorazione dei magi* si coglie peraltro in forma esplicita nella rappresentazione dell'offerta di un dono da parte di ciascuno dei tre personaggi che si appressano al neonato, con una specifica concentrazione nei primi due decenni del Quattrocento ma con anticipazioni trecentesche. Proprio il momento delle consegna è fissato in una tavoletta giottesca del Metropolitan Museum, dove compaiono "in simultanea" il primo dei Magi che solleva il Bambino dalla culla mentre Giuseppe, con le mani protese, sorregge l'omaggio appena ricevuto (fig.18). Si data alla fine del Trecento la coloratissima *Adorazione* di Bartolo di Fredi (Siena, Pinacoteca), nella quale Giuseppe è già entrato in possesso del dono, e ruota su stesso per porgerlo al destinatario (fig.19). Peraltro non sono in grado di precisare quali siano le prime soluzioni in cui il santo compare ricevendo o avendo fra le mani uno dei cofanetti: ciò si afferma in molteplici soluzioni innovative dell'inizio del Quattrocento, come l'architrave della Porta Magna di S.Petronio di Jacopo della Quercia (1424-1435), la predella di Masaccio dal Polittico del Carmine di Pisa, circa 1425, lo splendido tondo di Domenico Veneziano, circa 1435-40 (entrambi nella Gemäldegalerie di Berlino), l'angelicano Tabernacolo dei Linaioli (predella, Museo di San Marco, 1433-34), una tavola di Giovanni Boccati (1440-1445, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum). La formula avrà successo per tutto il secolo e anche in seguito, con

un "crescendo" nella struttura del manufatto, che da teca disadorna si trasforma nel tempo in scrigno prezioso o in elaborato reliquiario e suscita varie forme di curiosità da parte dei protagonisti: se ne registra la presenza nelle *Très riches Heures* del duca di Berry (Fratelli Limbourg, 1416 circa) e in numerosi dipinti di area transalpina (Pittore renano della prima metà del Quattrocento, Braunfels, Museo del Castello, fig. 14); Allievo di Robert Campin, forse Jacques Daret, Berlin, Gemäldegalerie, fig.15; Alonso de Sedano, Cattedrale di Burgos). Appartengono al Quattrocento inoltrato anche alcune varianti italiane sull'*Adorazione* che ben si giustificano laddove si presta particolare attenzione alla descrizione (Antonio Vivarini, Berlin, Gemäldegalerie), agli affetti e al colloquio fra i personaggi (figg. 20,21): Bergognone (Lodi, Incoronata, la Madonna passa a Giuseppe uno dei cofanetti), e Vincenzo Foppa (London, National Gallery, il Santo stringe al petto una prima offerta mentre si appresta a ricevere la seconda, una coppa scoperchiata dallo stesso Mago donatore).

Torno alla Toscana per segnalare un peculiare sviluppo dell'alternativa citata sopra, che prende corpo a fine Trecento e si afferma nei primi decenni del XV secolo. Nell'*Adorazione* di Gentile da Fabriano eseguita per Palla Strozzi (1420-1423), ho richiamato l'attenzione sulle due ancelle-levatrici che, secondo gli Apocrifi, avrebbero assistito al parto della Madonna²⁶. Collocate in primo piano, ma in disparte rispetto all'incontro con i Magi, le due giovani donne sembrano bisbigliare fra loro dopo aver aperto uno dei cofanetti e averne sbirciato il contenuto. Una brillante digressione di Gentile che però deve aver avuto dei precedenti, forse proprio nell'iconografia di Giuseppe. La raffigurazione del santo che apre e scruta l'interno dello scrigno compare infatti in Italia a fine Trecento in almeno due pannelli, di Luca di Tommé (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) e di Lorenzo Monaco (London, Courtauld Gallery, fig. 22), quindi si afferma presso il Beato Angelico (Bern, collezione Abegg): i nomi degli artisti che adotteranno questa variante sono indicativi di una continuità con alcuni connotati che appartengono al Gotico internazionale, cui ho già accennato. Così Gherardo Starnina (Musée de la Chartreuse a Douai, fig.23), Spinello Aretino (Parma, Galleria Nazionale) e soprattutto Giovanni Toscani (collezione privata fiorentina, fig.24) il quale sembra aver indugiato più volte su questo frammento aneddotic; in un altro prezioso dipinto di analogo soggetto eseguito dallo stesso Toscani (Melbourne, National Gallery of Victoria, fig.25), Giuseppe si assume il compito di raccogliere i tre doni, e dopo aver ricevuto il primo, si appresta a prendere in consegna gli altri. Come ho già osservato, l'attribuzione a Giuseppe di un'attenzione per la qualità dei doni così come di una sollecitudine nel custodire gli stessi, sottolineano l'umanità del personaggio, e parrebbero tradire legami con un'azione teatrale, cioè con forme

di spettacolo oggi perdute dove le licenze narrative e i richiami alla quotidianità dovevano avere larga parte.

Tra i casi che propongono ancora nella seconda metà del Quattrocento l'apertura del cofanetto, cito due soluzioni di taglio divergente, una soltanto curiosa, l'altra assai più impegnativa.

Il conservatore Cosimo Rosselli (*Adorazione* nei Depositi degli Uffizi, 1475 circa²⁷) modifica lievemente i modelli di area angelicana in senso descrittivo, e attribuisce a Giuseppe l'intento di attrarre l'attenzione del Bambino: infatti è a Gesù che il santo, curvandosi, mostra la coppa appena aperta. Nella rivoluzionaria *Adorazione*²⁸ progettata e abbozzata da Leonardo per i monaci di S. Donato a Scopeto, in cui si propone una lettura della nascita di Cristo come evento scatenante di un rinnovamento epocale²⁹, Giuseppe apre il cofanetto inserendo il suo gesto sospeso fra quelli di coloro che guardano al neonato con meraviglia, stupore, persino turbamento e paura (fig.26). Posto al centro della scena – probabilmente non per caso - l'oggetto sembra idealmente riassumere lo sprigionarsi di moti e sentimenti contrastanti. Il pensiero corre al *Pandora's box*, ma temo che sarebbe una divagazione davvero troppo audace³⁰...

Era mia intenzione attenermi al limite che avevo posto all'inizio di questa ricerca, e cioè gli anni tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento; limite non tanto cronologico, quanto storico-culturale giacché vi confluiscono eventi diversi, la fine della civiltà laurenziana, l'inizio della "maniera moderna", il passaggio del primato da Firenze a Roma, per citare qualche tratto emblematico. Ma sembra opportuno almeno osservare che, sul piano più generale, alcuni aspetti determinanti del linguaggio visivo in cui si sovrappongono tumultuosi impulsi innovativi (la dilatazione delle dimensioni e l'accentuazione della carica emotiva, fra l'altro) si riverberano anche nella interpretazione della immagine di Giuseppe: ad esempio nell'*Adorazione dei Magi* di Bramantino (London, National Gallery, 1500 circa), dove un Giuseppe ancor giovane concorre con il Battista nel puntare l'indice sul Cristo Bambino³¹, ma soprattutto nel *Tondo Doni* di Michelangelo (Firenze, Uffizi, 1506, fig.28), e nella *Sacra Famiglia Canigiani* di Raffaello (München, Alte Pinakothek, 1497-98, fig.29). Un atleta maturo ma di forte corporatura, strettamente allacciato alla madre e al bambino nel comporre l'impalcatura grandiosa del gruppo michelangiolesco³²; un padre vigile e protettivo che si curva sulle madri e sui bambini nella più leggera ed elastica struttura piramidale elaborata dal Sanzio. Ed è anche negli stessi anni di passaggio fra i due secoli che si introduce una significativa variazione nell'iconografia del santo, raffigurato spesso con un libro fra le mani o immerso nella lettura.

Nei primi decenni del XVI secolo si andranno rarefacendo i casi in cui la parte-

cipazione del santo agli eventi immediatamente successivi alla nascita di Cristo viene affrontata in termini problematici; e nondimeno ritengo opportuno concludere citando ancora due soluzioni pressochè contemporanee che, prima della metà del Cinquecento, rivelano la sopravvivenza di due diversi modi di risolvere la presenza di Giuseppe; si tratta peraltro di due dipinti nella cui elaborazione deve avere inciso in modo significativo la destinazione, pubblica per il primo, la pala di Correggio eseguita per la chiesa di S. Prospero a Reggio Emilia (Dresden, Gemäldegalerie), mentre per il secondo, una tela di Tiziano di cui si ignora l'origine (Edinburgh, National Gallery of Scotland), risulta del tutto congruente l'impostazione corrispondente alle esigenze di una commissione privata.

Nell'*Adorazione dei pastori* di Correggio conosciuta come *La Notte* (1520-30, figg.30,31), la critica ha evidenziato la forte impronta innovativa³³, sia nella impostazione generale, sia nei singoli personaggi, e specificamente nel robusto pastore accompagnato dal suo cane che, in primo piano, introduce con enfasi l'immagine del Bambino da cui si sprigiona una luce intensa³⁴. Una struttura che rivela una grande sicurezza nell'impianto di base, sperimentato negli stessi anni nella pala di San Gerolamo (*Il Giorno*) destinata a una chiesa di Parma³⁵. Ne *La Notte* risulta del tutto inedita anche la figura di Giuseppe, impegnato nel trattenerne con qualche affanno l'asino spaventato dai bagliori dell'Epifania: un movimento in diagonale dell'uomo e dell'animale che s'inserisce perfettamente nel sistema radiale costruito attorno al neonato³⁶. Nondimeno il ruolo del personaggio all'interno della composizione d'insieme non è di spicco: la dimensione ridotta e la collocazione nel fondo, a distanza dal cerchio di coloro si trovano a diretto contatto con il piccolo Gesù, ripropongono il distacco di Giuseppe dalla sfera del sacro, e tradiscono l'eco di un profilo antico, quello dell'artigiano di animo semplice e remissivo, dedito al lavoro manuale. L'associazione del santo con l'asino, per quanto introdotta da Correggio attraverso un'azione che non sembra avere precedenti iconografici, è comunque motivata dal fatto che nelle immagini dedicate alla *Fuga in Egitto* Giuseppe è spesso raffigurato alla guida dell'animale che porta Maria e il Bambino.

Rappresentativo di una linea che propone un pieno riscatto di Giuseppe dalla posizione in subordine, è un dipinto giovanile di Tiziano (1515 circa, datazione controversa), in cui si sovrappongono, in trasparenza, elementi appartenenti a tre soggetti, *Sacra Famiglia*, *Sacra Conversazione* e *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig 32). Maria e il Bambino sono al centro, affiancati a sinistra dal Battista adulto³⁷, a destra da un personaggio che trovo improprio definire come santo non identificato o donatore³⁸. Secondo Peter Humfrey³⁹, si tratta di Giuseppe, che accoglie il bimbo dalle braccia della madre⁴⁰: un gesto confidenziale, e comunque audace,

che sembrerebbe improprio collegare a un committente; piuttosto si potrebbe pensare a un Giuseppe che rievochi nel volto, in forma velata, i lineamenti dell'ignoto che richiese e finanziò l'opera. E non si può trascurare il fatto che Maria, mentre tende il Bambino a Giuseppe, rivolga uno sguardo severo verso l'*Agnus dei*: la mano sinistra del Battista dall'indice puntato non lascia alcun dubbio sul fatto che l'animaletto sia introdotto nel dipinto come portatore di un messaggio di morte. Siamo di fronte a una sapiente selezione di motivi tradizionali e a una felice convergenza di componenti che sostengono un tono intimo e confidenziale, quale ci si può attendere da un quadro di destinazione privata: l'assenza delle aureole, il gesto del Battista che, con la mano destra, trattiene presso di sé l'agnello come se fosse un cane, lo sfarzoso abbigliamento e l'acconciatura di Maria⁴¹ così come i panni sovrabbondanti di Giuseppe, di palese taglio cinquecentesco, e infine la "consegna" del Bambino. Si tratta di una soluzione che, con grande sicurezza, scarta il filone dell'iconografia imperniato sul secolare respingimento del padre putativo, e si colloca opportunamente al termine dell'ideale percorso che qui si è cercato di ricostruire.

Un vivo ringraziamento a Lucia Battaglia Ricci, Regina Poso, Maddalena Spagnolo, Roberto Ciardi, Andrea Baldinotti

- 1 *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, 1990: vedi soprattutto *I Vangeli dell'infanzia* (pp. 5-224) e *la Storia di Giuseppe falegname*, pp. 227-255.
- 2 C.C. Wilson, *St Joseph in Italian Renaissance Society and Art*, Philadelphia, 2001; J. Wirth, *L'immagine médiévale. Naissance e développement (V-XV siècle)*, Paris, 1989, pp. 301-322; T. Stramare, *Nuova luce sulla presenza di Giuseppe nell'arte*, "Arte Cristiana", anno CI, 875, 2013, pp. 109-116; A. Lavaure, *L'image de Joseph au Moyen Age*, Rennes, 2013. Ho avuto modo di leggere quest'ultimo saggio quando il mio era prossimo al compimento: ho molto apprezzato il lavoro della studiosa, particolarmente esauriente nell'esame delle fonti letterarie, e lo citerò più volte. Rilevo solo che la lettura delle immagini risulta a tratti discutibile, e la selezione delle stesse sembra influenzata dalla esigenza di sostenere un impianto precostituito: il fervore della devozione vela a tratti il rigore critico. Un esempio: il rilievo di un capitello della Collegiata di Auzon (fig. 21, p. 86) non può leggersi come testimonianza di affetto da parte di Giuseppe; questi poggia una mano non sulla mano di Maria, bensì sul grembo di lei, e nel contempo, con gesto eloquente, si afferra la barba: si tratta di una rappresentazione del *Dubbio di Giuseppe*.
- 3 Il mio testo si propone di evidenziare soprattutto l'apporto delle immagini: una estensione al riscontro con la teologia non è compatibile con le dimensioni di questo contributo. Il volume di Lavaure (*L'image de Joseph*, 2013, cit.) offre oggi una rassegna approfondita delle fonti letterarie, riservando uno spazio anche a testi meno noti come le Laude e le Sacre rappresentazioni; peraltro la positività del saggio è a tratti incrinata dall'intento di ricondurre a un percorso unitario gli sviluppi dell'iconografia di Giuseppe: una verifica sul variegato

complesso delle immagini indica che si è trattato di un processo dall'andamento irregolare, sul quale hanno inciso istanze diverse.

- 4 L'atto di omaggio rivolto dai tre Magi al re dei re è una vicenda di maggior valore rispetto alle altre, poiché destinata a sostenere la regalità di Cristo.
- 5 Per una informazione di carattere generale, rinvio a G.Schiller, *Ikönographie der christlichen Kunst*, Gutersloh, 1966, *ad vocem*; *Lexikon der christliche Ikönographie*, a cura di E.Kirschbaum, W.Braunfels e collaboratori, I, Rom-Wien, 1968, coll. 539-547; con riferimento all'iconografia dell'*Adorazione dei Magi*, segnalo il recentissimo *The Magi. Legend, Art and Cult*, Catalogo della mostra (Cologne, 2014-2015), a cura di M.Beer e collaboratori, Cologne-Munich, 2014.
- 6 F.Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E.Faccioli, Torino, 1970, pp. 192-193. Vedi A.Simon, *Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti testimone d'eccezione?*, "Melanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes", 195, 1, 1993, pp. 443-479 (pp. 470-474). Da rilevare che Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno* [1845], Firenze, 1974 (ed.anastatica), I, pp. 121-122, pur attribuendo a Giotto "vivacità di spirito", cita il primo degli episodi narrati nella novella del Sacchetti, cioè la battuta sui porci che avrebbero fatto cadere a terra il pittore, ma non la seconda battuta relativa alla tristezza di Giuseppe. Ciò si verifica anche in tempi più vicini a noi: M.Schwarz, *Poesia e verità: una biografia critica di Giotto*, in *Giotto e il Trecento*, Catalogo della mostra (Roma, 2009) a cura di A.Tomei, Milano-Roma, 2009, p. 27. Il passo non compare in G.Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, pp. 144-45, e neppure nel testo di Lavaure *L'image de Joseph*, 2013, cit. Impossibile approfondire in questa sede il tema della forte presenza di Giotto nelle fonti storiche e nella novellistica: lasciando da parte alcuni interventi ben noti di artisti e letterati, si possono brevemente ricordare Giovanni e Filippo Villani, e Boccaccio: determinante su questo tema M.Baxandall, *Giotto e gli umanisti* [1971], 1994.
- 7 Difficile identificare oggi le opere alle quali si fa riferimento: se il fatto è realmente accaduto, è probabile che Giotto e i suoi amici si trovassero davanti a immagini di notevoli dimensioni presso le quali era possibile sostare e commentare liberamente: forse cicli di dipinti murali duecenteschi oggi perduti.
- 8 *S.Bernardino da Siena. Le Prediche volgari*, a cura di C.Cannarozzi, Pistoia, 1934 (voll. I, II), Firenze, 1940 (voll. III, IV, V): I, pp. 278-279, V, pp. 129-130. Il passo citato, dal Quaresimale del 1424, è replicato con lievi varianti nella Predica dell'anno successivo.
- 9 Se prevale la presenza del santo, non mancano raffigurazioni dell'*Adorazione dei Magi* dove lo stesso non compare, come nel Sacramentario di Fulda, riccamente miniato (X secolo); nelle immagini a sviluppo seriale l'assenza nell'*Adorazione* è però compensata spesso dalla presenza nella *Natività*.
- 10 Una variante interpretativa riconosce un Profeta nel personaggio situato dietro al sedile della Madonna, una mano appoggiata al sedile stesso; l'atteggiamento protettivo mi sembra più appropriato a Giuseppe.
- 11 Completano l'abbigliamento elegante dei Magi, i guanti, che pendono dalla cintura di ciascuno di essi.
- 12 Una eccezione significativa si registra nella lastra erratica della Pieve di Arezzo, dove la figura di Giuseppe si erge per tutta l'altezza della lastra.
- 13 Ciò sembra affermarsi soprattutto nella parte centrale del Medioevo, secoli XI-XII.
- 14 Va rilevato che si tratta di una formula pertinente al sonno che coglie chi si assopisce all'a-

perto, al termine del lavoro dei campi o durante la sorveglianza del bestiame (Vedi il sonno di Giovacchino nella Cappella Scrovegni, rievocato da vari artisti negli Apostoli dormenti dell'*Orazione nell'orto*). Ho sfiorato recentemente il tema in *Iconologia e stile: la traccia offerta dal pergamano pisano di Guglielmo*, "Critica d'arte", 55-56, 2013 [2015], pp. 7-18. Nel sonno di Giuseppe, a volte sovrastato da un angelo, si associano il tema della estraneità alla nascita e il momento del sogno premonitore.

- 15 Alla sfumatura ironica che affiora dalla novella del Sacchetti dedica peculiare attenzione Wirth, *L'immagine medievale*, 1989, cit., sia pure sulla base di una scelta di immagini fortemente orientata e perciò parziale; mentre Lavaure (*L'immagine de Joseph*, 2013, cit. pp. 39-53 e *passim*) eccede in senso opposto, motivando i risvolti beffardi come trascurabile sopravvivenza di alcuni passi degli Apocrifi.
- 16 Vedi G.Marella, *Balaam e i Magi: l'iconografia del portale settentrionale di S.Leonardo di Siponto*, in *S.Leonardo di Siponto: cella monastica, canonica, domus Theutonicorum*, Atti Convegno int. di studi (Manfredonia, 2005), a cura di H.Houben, Galatina, 2006, pp. 243-267; M.S.Calò Mariani-N.Cicerale, *San Leonardo di Siponto "iuxta stratam peregrinorum"*, Galatina, 2013. Nella soluzione pugliese il santo addormentato è in età giovanile: una formulazione non casuale, corrispondente a una linea teologica rara e nondimeno significativa, che individuava nella giovinezza del personaggio un potenziamento della sua castità e del parto virginale di Maria (suggerimento di Roberto Ciardi).
- 17 Alla crescita degli aspetti narrativi e descrittivi nel linguaggio visivo a partire dai secoli XII-XIII sono dedicati numerosi saggi raccolti in *Medioevo. Immagine e racconto*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 2000), a cura di A.C.Quintavalle, Parma-Milano, 2003. Vedi altresì il contributo di Serena Romano, dedicato all'apporto della cultura francescana, S.Romano, *Il nuovo racconto. Assisi e la svolta della pittura narrativa*, in A.Cadei e collaboratori, *L'arte medievale nel contesto*, Milano, 2006, pp. 535-549.
- 18 Lavaure, *L'immagine de Joseph*, 2013, cit., pp. 113-128. Una specifica trattazione è dedicata a un testo emblematico (pp. 135-174), le *Meditationes vitae Christi*, note soprattutto attraverso il ms.Ital.115 della Bibliothèque Nationale di Parigi; nei numerosi disegni colorati Giuseppe è spesso presente e si inserisce a vario titolo nell'azione. Per un approfondito esame di questo testo, vedi H.Flora, *The devout belief of the Imagination. The Paris Meditations Vitae Christi*, Turnhout, 2009; D.Falvay, *Traduzione, volgarizzamento e presenza femminile* in LEA, *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 1, 1, 2012, pp. 265-276.
- 19 Su una considerazione dello svolgimento di lavori manuali da parte dei genitori di Cristo, e su Giuseppe artigiano, vedi l'ancor valido saggio di Meyer Schapiro, *Muscipula diaboli*, in *Symboles de la Renaissance*, a cura di D.Arasse e collaboratori, Paris, 1976.
- 20 Rinvio agli studi di Enrico Castelnuovo, al quale si devono i contributi più illuminanti sul tema, e cito per esigenze di sintesi *Il Gotico nelle Alpi, 1250-1450*, Catalogo della mostra (Trento, 2002), a cura di E.Castelnuovo e F. de Gramatica, Trento, 2002; vedi altresì E.Castelnuovo, *Presenze straniere. Viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La Pittura in Italia*, 2, Milano, 1987, pp. 514-523; L.Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, 2000.
- 21 Indico una sequenza di opere ben conosciute a sostegno delle considerazioni qui raccolte, citando quei testi che si riferiscono alle tematiche di carattere generale: non introduco pertanto le voci bibliografiche pertinenti ai singoli pezzi, che comporterebbero un ampliamento non compatibile con l'entità di questo contributo.
- 22 Una formula affine compare in una tavola di anonimo (secoli XIV-XV) della Pinacoteca di Forlì.

- 23 La formula più complessa vede il santo che riscalda l'asciugatoio presso il fuoco: *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Catalogo della mostra (Paris, 2004), a cura di E.Taburet-Delahaye e collaboratori, Paris, 2004, pp. 64-66.
- 24 Ho già indicato (*La Preveggenza della Vergine*, Pisa, 1984, p.11), un dipinto singolare oggi a Buckingham Palace, dove Giuseppe tiene in braccio il Bambino mentre la madre è impegnata nel lavoro di tessitura.
- 25 Sulla sapienza di Giuseppe, al quale si assegna sempre più spesso l'attributo del libro, vedi T.Stramare, *Nuova luce*, 2013, cit.
- 26 *Il tema dell'Adorazione dei Magi. Differenze d'interpretazione fra Gentile e Leonardo*, in *Arte e politica, Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N.Barbolani di Montauto e collaboratori, Firenze, 2013, pp. 15-20. Ho accennato in quella occasione a probabili rapporti della "scenetta" delle levatrici curiose con il teatro.
- 27 E.Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino, 2007.
- 28 Un dipinto "irricevibile" perché troppo nuovo e inadatto alla comune devozione, dunque non consegnato ai committenti, e che Leonardo lasciò ai Benci nel 1482.
- 29 A.Natali, *Primordi della "maniera moderna"* in *La mente di Leonardo*, Catalogo della mostra (Firenze, 2006-2007), a cura di P.Galluzzi, Firenze, 2006, pp. 63-79.
- 30 Ho citato la formula del cofanetto "scoperchiato" in *Due asterischi per Piermatteo d'Amelia. Il germoglio e il cofanetto*, in "Predella" on line, n. 30, 2013. In quella occasione ho dimenticato di ricordare un disegno di Leonardo che raffigura una figura femminile nell'atto di aprire un vasetto, probabilmente una *Maddalena* (London, Courtauld Institute, fig. 27).
- 31 *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, Catalogo della mostra (Lugano, 2014-2015) a cura di M.Natale, Milano, 2014, pp. 158-163 (scheda di C.T.Gallori, M.Natale).
- 32 Tra le voci di una foltissima bibliografia cito il recente contributo di R.Stefaniak, *Mysterium Magnum. Michelangelo's Tondo Doni*, Leiden-Boston, 2008.
- 33 L'opera, ben documentata, è stata attentamente analizzata di D.Ekserdjian, *Correggio*, Milano, 1997, pp. 205-317. Sulla notorietà del dipinto, e sulla sua fortuna, vedi M.Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Correggio, 2005.
- 34 Il Bambino che irradia luce è una "visione" che compare nelle Rivelazioni di Santa Brigida. Un disegno correggesco dedicato allo stesso soggetto (Cambridge, Fitzwilliam Museum) presenta la stessa distribuzione delle componenti: anche se la composizione nell'insieme è diversa, Giuseppe è situato da una parte con l'asino e il bue, e dalla parte opposta sono i pastori con un cane; sulle ragioni delle discrepanze fra disegno e dipinto, sul divario temporale fra i due, sulla scelta della raffigurazione di notte nella redazione pittorica e sui relativi precedenti, si sofferma Ekserdjian, cit., pp. 207-215.
- 35 E' esplicita l'analogia di impostazione nelle due figure "introduttive" in entrambe le pale: il pastore (*La Notte*) e S.Gerolamo (*Il Giorno*).
- 36 Ricordo anche in questo caso che in una delle visioni di Santa Brigida Giuseppe, al momento della sosta che precede il parto, si incarica di legare l'asino e il bue.
- 37 Ciò porterebbe a escludere una identificazione del tema come *Riposo durante la Fuga*, allorché Cristo e San Giovanni sono rappresentati come Bambini, spesso senza che un esplicito divario di età li differenzi.
- 38 E' una opinione che si registra in parte della folta bibliografia pertinente, forse per analogia con altre soluzioni dell'artista, come la *Sacra Famiglia* della Bayerische Staatsgemäld-

esammlungen di Monaco, dove più netta è la separazione fra il gruppo divino e l'orante in primo piano.

39 P.Humfrey, *Titian, the Complete Paintings*, London-Ghent, 2007.

40 Leggermente diversa una soluzione di Tiziano di data affine (Glasgow, Art Gallery), in cui la Madonna, distratta da Santa Dorotea, sembra piuttosto trattenere lo slancio del bambino verso San Gerolamo.

41 Identici a quelli che compaiono nella tela dello stesso Tiziano appartenente alla collezione della Fondazione Magnani Rocca.



Fig.1: Maestro dei Mesi di Ferrara (?), *Adorazione dei Magi*. Forlì, Abbazia di S.Mercuriale, Lunetta del portale

Fig.2: Miniatore di epoca comnena, *Evangeluario*, *Natività*, part. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms.Urb.gr.2, f.20v



Fig. 3: Anonimo orefice nordico, Altare argenteo, *Natività*, part., sec. XII. Città di Castello, Museo del Duomo

Fig. 4: Guido da Siena, *Adorazione dei Magi*, probabilmente proveniente dal polittico di Badia Ardenga a Montalcino. Paris, Louvre

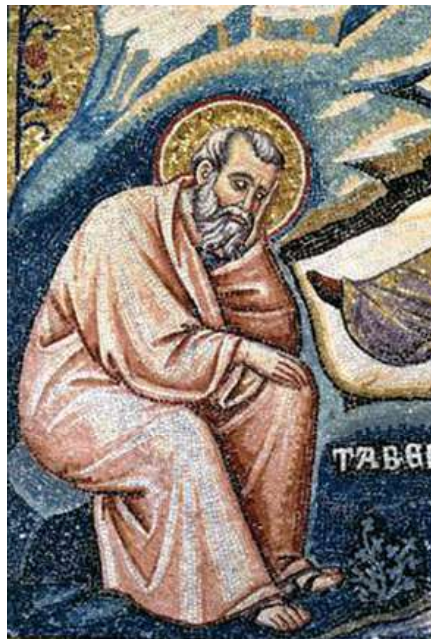
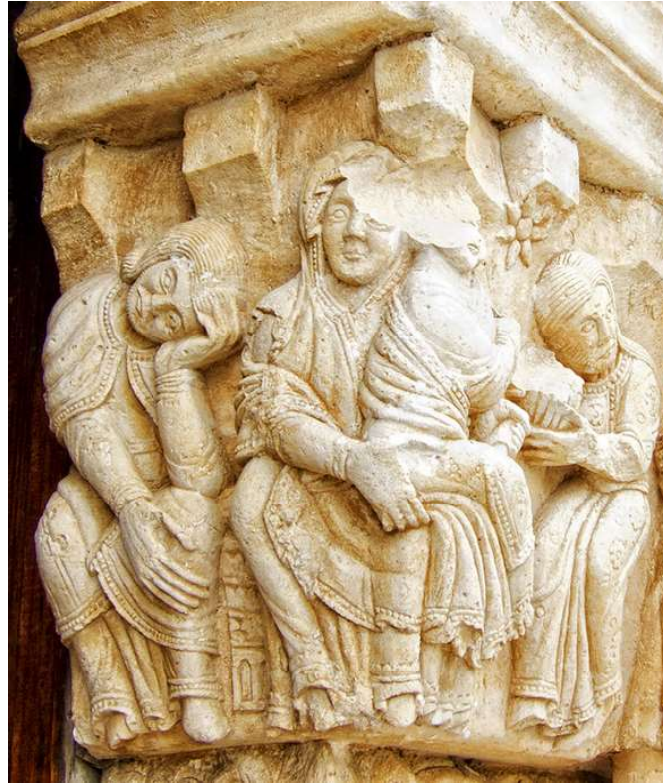


Fig. 5: Scultore di area meridionale-adriatica, Capitello con *Adorazione dei Magi*, part. S. Leonardo di Siponto, portale

Fig. 6: Pietro Cavallini, *Natività*, part. Roma, S.Maria in Trastevere, mosaico absidale



Fig. 7: Jacopo Bellini, Libro di disegni, *Natività*, part. Paris, Louvre, Dpt.Arts Graphiques

Fig. 8: Maestro franco-fiammingo, Il metà Trecento, Dittico con *Crocifissione e Adorazione dei Magi*, part. Firenze, Museo del Bargello



Fig. 9: Maestro di Bañolas, I metà Quattrocento, *Adorazione dei Magi*, part. Gero-
na, Monastero di Bañolas

Fig. 10: Scuola riminese, II metà Trecento, *Natività e Adorazione dei Magi*, part.
London, Courtauld Institute, Courtauld Gallery



Fig. 11: Maestranza francese, 1380-1390 circa, Mitra ricamata, *Natività*, part. Paris, Musée National du Moyen Age

Fig. 12: Conrad von Soest, Altare della Passione, *Natività*, part. Bad Wildungen, Skt.Nikolaus



Fig. 13: Hans Multscher, *Adorazione dei Magi*, part. Berlin, Gemäldegalerie

Fig. 14: Maestro renano, I metà Quattrocento, *Adorazione dei Magi*, part. Braunschweig, Museo del Castello.



Fig. 15: Scuola di Robert Campin (Jacques Daret ?), *Adorazione dei Magi*, part. Berlin, Gemäldegalerie

Fig. 16: Giovanni da Modena, *Adorazione dei Magi*, part. Bologna, S.Petronio, Cappella Bolognini



Fig. 17: Andrea Mantegna, *Adorazione dei pastori*, part. New York, Metropolitan Museum

Fig. 18: Maestro giottesco, *Adorazione dei Magi*, part. New York, Metropolitan Museum



Fig. 19: Bartolo di Fredi, *Adorazione dei Magi*, part. Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 20: Bergognone, *Adorazione dei Magi*, part. Lodi, Tempio dell'Incoronata



Fig. 21: Vincenzo Foppa, *Adorazione dei Magi*, part. London, National Gallery

Fig. 22: Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, part. London, Courtauld Institute, Courtauld Gallery



Fig. 23: Gherardo Starnina, *Adorazione dei Magi*, part. Douai, Musée de la Chartreuse

Fig. 24: Giovanni Toscani, *Adorazione dei Magi* (dal polittico Ardinghelli), part. Firenze, collezione privata



Fig. 25: Giovanni Toscani, *Adorazione dei magi*, part. Melbourne, National Gallery of Victoria

Fig. 26: Leonardo, *Adorazione dei Magi*, part. Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 27: Leonardo, Studio per una Maddalena. London, Courtauld Institute

Fig. 28: Michelangelo, *Sacra Famiglia (Tondo Doni)*. Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 29: Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani*. München, Alte Pinakotek



Figg. 30/31: Correggio, *Adorazione dei pastori (La Notte)*, intero e part. Dresden, Gemäldegalerie.



Fig. 32: Tiziano, *Sacra Famiglia con il Battista*. Edinburgh, National Gallery of Scotland