

## Per una storia dell'iconografia

Faremo riferimento quasi esclusivamente alla raffigurazione di Gesù Bambino isolato. Primo perché è un modello iconografico che evidenzia meglio la devozione, ma anche perché considerarlo nelle immagini della Madonna col Bambino o nelle rappresentazioni degli episodi dell'infanzia richiederebbe un lavoro impossibile e per certi versi inutile. Procederemo per sommi capi, indicando le immagini o le tipologie più importanti onde evitare un appesantimento del discorso.

### *San Cristoforo e Gesù Bambino*

Un po' in contraddizione con quanto appena detto, vorrei ricordare un'iconografia che ha contribuito a introdurre il Bambin Gesù nella vita quotidiana di quasi ogni villaggio per buona parte del Medioevo: le colossali raffigurazioni di san Cristoforo. Il martirologio romano presenta parecchi «Cristoforo», tutti martiri. Qui ci riguarda quello di Licia, festeggiato il 25 luglio.

Cristoforo è tra i santi più popolari della cristianità fin dall'Alto Medioevo. La sua storia si è andata arricchendo e complicando fino alla versione di Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea* (1298), in cui viene presentato come uomo di sta-

tura gigantesca alla ricerca del più importante sovrano da servire. Lo identifica alla fine in Cristo e dopo la conversione e l'istruzione religiosa serve il suo nuovo Signore aiutando la gente a guadare il fiume.

Una volta, mentre riposava nella sua casetta, sentì una voce di bambino che diceva: «Cristoforo, esci e portami di là del fiume». Cristoforo uscì in fretta, ma non vide nessuno; rientrò in casa, ma subito sentì ancora la voce che lo chiamava. Di nuovo uscì e di nuovo non trovò nessuno. Sentì la voce una terza volta, e come aveva fatto prima, uscì: vide un bimbo vicino alla riva del fiume che gli chiedeva risolutamente di essere portato. Cristoforo si caricò il bimbo ed entrò nel fiume per attraversarlo. Le acque del fiume man mano si gonfiavano, e il bambino sembrava pesare come il piombo; più andava avanti più la corrente si faceva forte, e il bambino gravava sulle spalle di Cristoforo con un peso insopportabile, tanto che Cristoforo sentì angoscia e temette di affogare. Riuscì con gran pena ad attraversare il fiume, posò il bimbo sulla riva e gli disse: «Bambino, tu mi hai posto in grande pericolo, e pesavi talmente sulle mie spalle, che soltanto portando tutto il mondo sulle spalle avrei sentito un peso maggiore». Il bimbo rispose: «Non stupirti, Cristoforo, perché sulle tue spalle non soltanto hai portato tutto il mondo, ma colui che ha creato il mondo. Infatti sono Cristo, il tuo Re, e tu mi servi col tuo lavoro. Per convincerti che io ti ho detto il vero, pianta il tuo bastone davanti alla tua capanna, e domani vedrai che ha fatto fiori e frutti». E subito sparì dalla sua vista.

Le raffigurazioni più antiche di san Cristoforo con il Bambino in Occidente risalgono al X secolo con l'affresco di Santa Maria Antiqua in Roma e il mosaico della chiesa di San Luca nella Focide. Di poco posteriore è il ciclo murale di San Vincenzo di Galliano in provincia di Como.

Ma gli enormi affreschi e statue di Cristoforo, quasi sempre sulle facciate delle chiese, sono dei secoli XIII-XIV. Le proporzioni gigantesche non sono soltanto un'allusione alla statura del santo, ma rispondono anche a un bisogno di visibilità. Cristoforo era invocato come protettore dei viandanti e di coloro che dovevano attraversare luoghi pericolosi. Si diceva addirittura che chi avesse guardato la sua immagine non sarebbe stato sorpreso dalla «mala morte» in quella giornata. «*Christophorum videas / postea tutus eas* (Vedi Cristoforo / poi vai sicuro)», si legge in qualche cartiglio vicino all'immagine. Era bene, quindi, che la si potesse vedere anche da molto lontano. Altre volte la si trova nella parete interna della chiesa che guarda verso un fiume o verso qualche sito periglioso.

Alcuni esempi interessanti. Nell'Oratorio di San Pellegrino, a Bominaco (AQ), campeggia un grande dipinto murale, alto circa sei metri, raffigurante il santo intento a reggere con la mano sinistra Gesù Bambino mentre guarda il fiume. È databile al 1263 e presenta un forte ieratismo frontale. Gigantesca è anche l'immagine all'interno del Duomo di Modena, e colossale il rilievo del santo che si affaccia sul lato della chiesa di San Marco verso la piazza dei Leoncini a Venezia, dai caratteri fortemente bizantini. A Gemona il duomo mantiene una facciata di enormi proporzioni e a destra del portale spicca la smisurata statua di san Cristoforo (*fig. 24*) del XIV secolo, alta ben sette metri, legata alla presenza del fiume Tagliamento.

Si può immaginare come almeno indirettamente la visione di Cristoforo eccitasse la fantasia anche circa il suo incontro con Gesù Bambino, in fondo il vero protettore. Tutti conoscevano bene la leggenda.

Dopo il XV secolo vengono meno queste raffigurazioni di grandi dimensioni, ma non la devozione al santo. Si diffondono maggiormente i dipinti, le pale d'altare, le tavole di devozione e perfino i santini stampati. Così fino ai nostri giorni,



SANTO SIBIRG. Y. P. C. E. S. I. N. O. R. O. R. E. E. R. E. D.

quando troviamo san Cristoforo sul cruscotto delle automobili come protettore per la guida<sup>1</sup>.

### *I primi esempi*

Straordinariamente ampia fu la devozione a Gesù Bambino nell'Europa centrale e settentrionale durante gli ultimi secoli del Medioevo<sup>2</sup>. Prova ne sono le molte statuine che si conservano ancora, per lo più fatte di argilla o terracotta, in Germania e nei Paesi Bassi. Si tratta di figure non più alte di venticinque centimetri che presentano il Bambino nudo, con il globo nella mano sinistra, mentre la destra è alzata in atto di benedire.

A Utrecht, durante uno scavo nel 1844, ne vennero alla luce tante là dove nella seconda metà del Quattrocento c'era stata una fabbrica d'immagini di devozione in terracotta. Furono trovati i calchi in negativo per la fabbricazione. Ma il dato significativo è questo: ci sono tredici modelli di santa Barbara, quattordici di santa Caterina, trentotto della Madonna col Bambino e ben sessanta del solo Bambino. E la fabbrica di Utrecht non era l'unica a operare in quei territori. Anche a Colonia si hanno notizie della produzione di immagini sacre in terracotta dal XIV secolo, e così in altre città germaniche.

Si sa anche che molte di queste statue del Bambin Gesù di piccolo formato venivano murate nelle pareti o nelle fondamenta degli edifici per implorare la benedizione celeste su quella casa e sui suoi abitanti. È stato ipotizzato che si tratti di una sostituzione dei riti barbari secondo i quali, per invocare la protezione celeste, bisognava interrare nelle fondamenta il simulacro di un bambino e talvolta un bambino vero.

Altro uso sia nei conventi sia nelle famiglie era, come si è visto, di porre il Bambino in una piccola culla durante il tem-

po di Natale e dondolarlo devotamente al ritmo delle ninne nanne. Le notizie più antiche di tale consuetudine risalgono al Trecento.

Esempi d'immagini famose di questo periodo sono il Gesù Bambino di Filzmoos, nei pressi di Salisburgo, che appare con il campanello in mano. Al primo Trecento si può datare l'immagine della cattedrale di Apt, nella Francia meridionale, venerata da sant'Elzeario di Sabran (1285-1323) e dalla sua sposa, la beata Delfina.

Appena un secolo dopo il Natale di Greccio si trovano in Italia figure di legno o terracotta di Gesù Bambino in fasce che probabilmente sono servite per le rappresentazioni natalizie francescane, divenute abituali dopo la morte del fondatore. All'inizio del Trecento, infatti, nelle botteghe di Siena si producono figure del Bambino con le braccia fortemente attaccate al corpo e avvolte in un mantello, ma con la parte posteriore piatta giacché erano concepite per essere poste a giacere. Il più antico ritrovamento è una statua di legno di noce di quarantadue centimetri, databile intorno al 1320, oggi conservata al Museo Statale di Cultura Prussiana di Berlino. La sua colorazione è di straordinaria finezza: rosa chiaro per l'incarnato, riccioli dorati e una veste di color avorio con bordi dorati sopra la sottoveste azzurra. Si sono conservate quattro copie antiche di questa immagine.

In area toscana si ebbe una notevole produzione di immagini devozionali, anche a opera di notevoli artisti come Andrea di Pontedera, che scolpì un compostissimo Bambino eretto, dai capelli ricci, le guance paffute e la mano benedicente, abbigliato con un panno che ricorda una toga classica. È conservato in una collezione privata di Firenze.

A Lucca fiorì un'industria di immagini di Gesù Bambino (e non solo) in stucco: gli «stucchini», appunto. Raggiungono tale notorietà da essere chiamati «Bambini di Lucca». La traccia

più antica di questa tradizione risale a santa Caterina da Siena. Nell'estate del 1375 la santa fece un lungo soggiorno a Lucca e per l'occasione il lucchese Giovanni Perotti le avrebbe donato una statuetta di Gesù Bambino adorna di vesti preziose. Più tardi Caterina avrebbe ringraziato il donatore con una lettera che ha posto un interessante caso interpretativo. Si legge:

Prego la somma eterna Verità che vi faccia sì andare virilmente che giungete al termine e fine per lo quale voi foste creati. E siccome per carità e per amore vestiste il bambino di drappo, così vesta Egli (l'eterna Verità) voi di sé medesimo, uomo nuovo, Cristo crocefisso. Ringraziavi molto. Permanete nella santa e dolce dilezione di Dio<sup>3</sup>.

Per alcuni Caterina ringrazia Perotti di aver vestito un bambino povero, per altri, tra cui già il Burlamacchi nel 1713, il testo si riferisce al dono dell'immagine del Bambino vestito.

Singolare l'opera delle monache del lucchese monastero di san Domenico nella seconda metà del Cinquecento, che si diedero al modellato e decorazione di statue del Bambino da spedire in tutto il mondo, perfino in America e in Giappone, ricavandone sostentamento<sup>4</sup>.

Resta così stabilito il primo tipo iconografico, e più semplice, del Bambino: sdraiato nella culla. Nella maggior parte dei casi lo troviamo bendato com'era uso fare con i neonati. La collezione Hiky Mayr, oggi nel Museo del Divino Infante di Gardone Riviera (Bs) ne possiede una gran quantità e varietà, e illustra come il modello sia perdurato nei secoli.

Quasi più per curiosità che per importanza segnalo il *Temporum liber, Seu chronicon ad annum Christi 326, ex interpretatione s. Hieronymi, cum additionibus eiusdem et s. Prosperi*, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ms Lat. IX, I (z 3496).

Il manoscritto, del 1450, contiene la traduzione dal greco in latino a opera di san Gerolamo dell'epitome della storia comparata del mondo, costruita tramite liste degli avvenimenti più importanti ordinati cronologicamente che Eusebio, vescovo di Cesarea, compose all'inizio del IV secolo. Al momento della nascita del Salvatore vi è una miniatura che rappresenta Gesù Bambino in fasce depresso dentro un cesto, di notevole effetto tridimensionale e tracciato da Andrea Mantegna (*fig. 25*) con una delicatezza che va oltre la perfezione pittorica<sup>5</sup>.

### *Un Bambino regale e salvatore*

Dopo questo, il modello più famoso e universale è quello che raffigura Gesù in piedi, agghindato da piccolo Re, che regge in una mano il globo e benedice con l'altra. Un altro tipo, popolare in area tedesca, a opera soprattutto di monasteri femminili, è nudo e ideato per essere rivestito, tiene nella mano sinistra una colomba o il globo e benedice con la destra. Il Bambino di Sarnen, proveniente dal monastero di Engelberg, ha nel corredo la veste nuziale del 1296 usata dalla regina Agnese d'Ungheria (1281-1364)<sup>6</sup>.

Nel monastero di Mödingen presso Dillingen, oggi Maria-Medingen, si venera la più famosa delle immagini germaniche, che si vorrebbe appartenuta a Margherita Ebner. Intagliato in legno e alto ventotto centimetri, il Bambino Gesù benedice con una mano, mentre con l'altra regge un uccello. È stato datato al 1344.

Il Bayerisches National Museum di Monaco di Baviera conserva alcuni interessanti esemplari di immagini per la devozione privata. Una statua in legno del Bambino in trono, alta quarantotto centimetri, con la mano destra benedicente, viene datata



ROMANO  
RVM

IYDAEO  
RVM

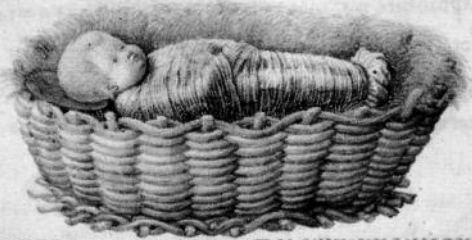
xli Herodes ad ea quae supra crudeliter gesserat etiam hoc  
addidit. uirum sororis suae salome interficit. et cum eas  
alij tradidisset uxorem etiam hunc necat. scribas quoque  
& interpretes diuinae legis simili scelere occidit

XXXI  
XXXII  
XXXIII

xlii

FILIUS DEI IN BETHLEM IYDAEAE NASCITVR.

AN. II. XV. + IESVS XPI



COLLIGUNTUR OMNES

AD HABRYHAM VSQVE AD NATIUITATEM XPI.

xliii Quirinus ex consilio senatus iudaeam missus census  
hominum possessionumque describit.

XXXIII  
XXXIII  
XXXIII

xliiiii C. caesar amicitiam cum parthis facit.  
Sextus pythagoricus philosophus nascitur.  
Augustus tiberium et agrippam in filios adoptat.  
Iudas galileus ad rebellandum iudaeos cohortatur.

Fig. 25

tra il 1330 e il 1340. Sembra una versione infantile delle note raffigurazioni del Cristo Salvatore<sup>7</sup>.

Il Quattrocento fissò nei Paesi Bassi un tipo di Bambin Gesù in legno molto replicato. Ha i capelli inanellati, muove in avanti la gamba destra, sorride, benedice e regge il globo. È nudo e viene spesso vestito con vesti ricamate<sup>8</sup>. Queste figure furono prodotte in gran numero e sono anche oggi conservate in innumerevoli chiese, monasteri e raccolte museali. Originariamente molte di esse erano in possesso di monache o delle famiglie più agiate. Si tratta di bambini molto caratteristici, con occhietti piccoli e furbi, un sorrisino abbozzato nella minuta bocca, un'anatomia approssimativa. Si chiamarono Bambini di Malines o, in Spagna, *Niños de Flandes* (fig. 26)<sup>9</sup>. Il Bambino di Cebu è uno di questi. E quello di Praga, benché modellato in cera, risponde a caratteristiche simili. A Granada, nel Museo de la Catedral, si conserva un *Niño de Flandes* della seconda metà del Quattrocento, vestito e su un piedistallo, che la tradizione ritiene appartenuto alla regina Isabel *la Católica*.

La Banca Monte dei Paschi di Siena possiede due incantevoli sculture lignee dipinte raffiguranti il neonato Gesù Bambino benedicente<sup>10</sup>. Entrambe presentano il Bambino in piedi, a torso nudo, coperto con un drappo dalla vita in giù, che alza la mano destra in segno di benedizione. Entrambe sono opera di scultori senesi dei primi del Quattrocento.

Francesco di Valdambrino (doc. dal 1401 al 1435) intaglia verso il 1409 il suo Bambinello, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Colpisce la morbidezza e il realismo delle tenere carni, in un'opera che si pone al confine tra il tardogotico e il primo respiro rinascimentale. Il Bambino veniva esposto sull'altare durante le festività natalizie e i baci e le carezze dei fedeli hanno consunto la punta delle dita e del naso.

L'altro esemplare è di Domenico di Niccolò dei cori



Fig. 26



(1363ca.-1450) e lo si data verso la metà del secondo decennio del Quattrocento (*fig. 27*). Presenta una posa simile all'altro e reca anch'esso segni di consunzione per lo stesso motivo. È sposto al Palazzo Squarcialupi.

Questi due esempi bastano a illustrare un tipo di bambino che ebbe diffusione, a partire da Siena, a cavallo del 1400. Il Bambino dell'Ara Coeli appartiene a questa serie.

Queste statuette avevano dei precedenti illustri, sostanzialmente uguali, che risalgono a un secolo prima. Allo Staatliche Museen di Berlino si conserva un esemplare di scultore umbro degli inizi del Trecento con caratteristiche simili. Un altro contemporaneo si trova al Museo Nazionale del Bargello a Firenze.

Bambini benedicienti in piedi, ma completamente nudi venivano prodotti pure a Siena, come quelli assai belli sempre di Francesco di Valdambriano nella Pinacoteca Nazionale di Siena e della Banca Monte dei Paschi.

Un caso interessante è il Bambino conservato nella Pinacoteca Vaticana (*fig. 28*). Si tratta di un dipinto su una tavola ovale – o a mandorla – con un Bambino che presenta le stesse caratteristiche di quelli scolpiti. Lo si data alla seconda metà del Trecento<sup>11</sup>.

Al di sopra di tutti i modelli, il Cinquecento spagnolo ama raffigurare Gesù Bambino come un piccolo Re, come un Infante, ovvero il Figlio del re, con lo scettro in mano e la corona sul capo, addobbato di gioielli e ricchi abiti.

Le novità rinascimentali italiane portarono la moda del Bambino completamente nudo, pur raffigurato come Salvatore, con la mano benedicente e il globo. È molto interessante un'incisione di Martin Schongauer che lo ritrae in questa foggia mentre un mantello annodato al collo gli copre solo la schiena. Allo stesso modo un'altra stampa di Lucas Cranach è il disegno di un Bambino scolpito che faceva parte del tesoro



di reliquie del principe elettore di Sassonia Federico il Saggio di Wittenberg e che, come si legge nella scritta, conteneva reliquie del luogo dove Cristo nacque, della mangiatoia, della culla, del fieno, dell'oro e della mirra. Questo Bambino-Salvatore acquistò connotati solenni e, proprio nella sua carne nuda, era anche allusione alla Risurrezione, come si vede in un'altra incisione di Cranach, nella quale lo stesso Bambino è collocato su un sepolcro aperto.

Queste suggestioni, e probabilmente le stesse stampe, giunsero in quella Spagna ancora tanto legata alla Germania e sono da mettere in relazione con lo sviluppo dei Bambini nudi tra fine Cinquecento e primo Seicento. Gli esempi sono tanti. Qui si può rimandare al lavoro di Emilio Gómez Piñol<sup>12</sup>.

Il Bambino in piedi benedicente raggiunge il culmine artistico e di popolarità nel Seicento spagnolo, sivigliano in particolare. Qui, il primo posto per devozione e qualità artistica bisogna aggiudicarlo al *Niño Jesús de la Hermandad Sacramental del Sagrario* (fig. 29), nella cappella del tabernacolo della cattedrale, opera di Juan Martínez Montañés. Una riunione speciale dell'arciconfraternita, il 29 maggio 1606, deliberò: «Si faccia un Bambin Gesù per le feste che detta confraternita celebra e celebrerà, e nelle Messe del mese lo si porti in processione davanti al Santissimo Sacramento»<sup>13</sup>.

Martínez Montañés, chiamato dai contemporanei «il Lisipo andaluso» e «il dio del legno», intagliò un bellissimo Infante, di eleganza classica, tenero e maestoso al contempo, in piedi e con le braccia stese in gesto accogliente di benvenuto. «Insuperabile e modello di modelli»<sup>14</sup>, lo si è chiamato. Furono tali l'impressione e i sentimenti che suscitò, che fu imitato dagli *imagineros* per molto tempo e si creò la tipologia dei *Niños montañesinos*. Ancora oggi si producono sculture secondo quel prototipo.

Intagliato come da contratto in «cedro dell'Avana secco





e ben stagionato», piantato su un cuscino e originariamente recante una croce di legno grezzo, il Bambino è di assoluta perfezione anatomica, un canone della figura infantile, e concentra grandezza da Sovrano in soltanto ottanta centimetri. Monumentalità che è anche spirituale e che ricorda la frase di san Luca: «Cresceva e si fortificava...». Non c'è alcun sentimentalismo in questa figura.

Ma Montañés poté ispirarsi a un altro Bambino scolpito anni prima e già oggetto di notevole devozione: *il Niño de la Hermandad del Descendimiento y Quinta Angustia* (fig. 30), nella parrocchia di Santa Maria Maddalena, opera di Jerónimo Hernández.

Montañés dovette contemplare attentamente la figura del divino Infante, di sola una vara (83 cm) sotto un palio sostenuto da sei aste d'argento e solennemente accolto in cattedrale da una delegazione del capitolo. Un'immagine processionale infantile irradiava una vistosa impressione di grandezza e aura simbolica che certamente erano una novità nella prevalente condizione intimista e domestica della devozione all'infanzia di Cristo<sup>15</sup>.

È in effetti un Bambino solenne dal portamento aristocratico. E che Hernández s'ispirasse a Michelangelo tramite disegni e incisioni, lo notava già Francisco Pacheco.

Tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento si era posta, soprattutto nei Paesi germanici, la questione pseudodottrinale della nudità del Bambino.

Il popolare predicatore Johannes Geiler von Kayersberg (1445-1510) si mostrò poco contento e forse anche scandalizzato del fatto che proprio i conventi femminili desideravano queste rappresentazioni. E scrisse che nessun pittore doveva rappresentare il Gesù Bambino senza almeno un pannolino.

Anche Johannes Molanus (1533-1585) nel suo trattato sulle immagini del 1570 non poteva trovare proprio nulla di edificante nelle immagini di Gesù Bambino senza vestiti. E con la moda rinascimentale, come si è visto, i Bambini nudi presero il sopravvento.

Bisogna ricordare a questo riguardo che la maggior parte delle immagini erano concepite per essere rivestite di ricchi abiti, in un gesto che era parte integrante della devozione. Ma più profondamente, come dimostrato da Leo Steinberg<sup>16</sup>, la nudità del Bambino o del Crocifisso nell'arte rinascimentale voleva far risaltare l'umanità di Cristo, non solo come *summa* contro un ramo storico delle eresie, ma anche in sintonia con la devozione a Cristo-uomo che era alla base della pietà. E ciò veniva anche veicolato della nuova considerazione dell'uomo nell'umanesimo e dal pensiero neoplatonico.

Tuttavia, non mancarono gli esempi opposti: Bambini completamente coperti da una tunica dal collo ai piedi, forse in ossequio agli ammonimenti di Trento contro ogni sconvenienza nelle immagini sacre. E questo fu appannaggio dei gesuiti. Un esempio è il *Niño Jesús* dipinto nella pala della Virgen de Belén, nell'antica Casa Professa della Compagnia di Gesù a Siviglia: in tutto uguale agli altri, ma coperto. Così è anche di alcuni bambini dipinti sugli sportelli dei tabernacoli, come quello di Zurbarán del Museo Puškin e un altro di non grande qualità dipinto da Pablo Legot per la Virgen de la Oliva, a Lebrija, non lontano da Siviglia.

Siviglia era la porta verso l'America. Per tutto il Cinquecento e il Seicento, è partito dal suo porto fluviale l'intero commercio col nuovo mondo come anche l'«esportazione» culturale e religiosa. Rafael Ramos Sosa ha fatto, in successive pubblicazioni, una perlustrazione dei Bambini Gesù di origine sivigliana giunti oltre oceano e dello sviluppo delle botteghe locali che replicavano per lo più modelli spagnoli<sup>17</sup>. Pa-



Fig. 30-31

drone dello stile e prototipo di riferimento, il *Niño Jesús del Sagrario* di Montañés.

Il contributo americano all'iconografia del Bambino è legato all'evangelizzazione realizzata dai gesuiti, specialmente in Perù. Com'è noto, essi utilizzarono il «linguaggio» locale: parole, abiti, consuetudini, in un tentativo d'inculturazione della fede. Come risultato abbiamo ancora oggi nella chiesa di San Pedro a Lima, il *Niño Jesús de Huanca* (fig. 31), intagliato verso il 1605. È un bambino vestito con una tunica senza cintura e dal largo collo a V, scalzo, che reca nella mano destra una sorta di cuore e in quella sinistra lo stesso cuore diviso a metà. A differenza dei modelli spagnoli, i capelli sono lunghi fino a coprire nuca e orecchie, tagliati a frangia sulla fronte. Un bambino inca.

Il Bambin Gesù fu scelto dai gesuiti<sup>18</sup> quale patrono delle confraternite indigene presenti in tutte le chiese e le scuole del Perù. E spesso le immagini recavano le caratteristiche inca<sup>19</sup>. Si conservano diversi dipinti di questi bambini, che sembrano i dipinti delle sculture in legno poste sopra i loro altari o portantine, con tanto di vasi di fiori, candele e tendaggi attorno. In genere appartengono al modello del Bambino *Salvator mundi* o piccolo Re, con la mano destra benedicente e il globo sulla sinistra. La raffigurazione del Bambino in tale foggia aveva un qualcosa di eterodosso, in apparenza; in realtà, svolse egregiamente il suo ruolo evangelizzatore.

Per tutto il XVII secolo si celebrò il Corpus Domini con ricche processioni alle quali partecipavano i caporioni indiani agghindati con le loro tunicelle, piume e copricapi, del tutto simili all'immagine del Bambino che portavano a spalle, il loro vero capo. Fino al 1689, quando il vescovo madrileno Manuel de Mollinedo y Angulo ordinò che venissero ritirate le immagini del Bambin Gesù inca, perché ritenute poco consone.

Ritrovamento recente è una tela che raffigura un Bambino

inca, probabilmente di ambito gesuitico e di inizi del Seicento.  
Mostra Gesù

sopra una pedana tra vasi di cristallo e addobbi floreali. I tendaggi alzati rivelano la sacralità dell'effigie che nel dipinto splende di luce soprannaturale e risponde alla teologia contro-riformista dell'icona come mediatrice tra il mondo visibile e l'invisibile. Questo esemplare è complementare di un'altra pittura cuzqueña (oggi perduta e vista per l'ultima volta in Argentina) col Bambino in piedi e benedicente, vestito di un *unku* bianco di pizzo, con collana di piume multicolori, *vincha* di perle col fiocco imperiale e un mantello rosso sulle spalle fissato con due fiocchi di piume che gli ornano pure le gambe e i piedi. Entrambi i dipinti sono rarissimi «ritratti» di «sculture da vestire» o immagini d'altare intagliate in legno policromo<sup>20</sup>.

È un Bambino *Salvator mundi* o piccolo Re, col globo e la mano benedicente, vestito «da un abito ibrido e transculturale da inca del dopo conquista»<sup>21</sup>. Cappa e tunica dorata con colletto posticcio. Da notare i delicati pizzici degli orli e la larghe maniche della camicia di lino bianco fino a metà gamba. Indossa sandali con fiocco di piume e mostra un portamento imperiale neoinca che combina divise araldiche di origine preispanica ed europea. Alla fine del XVII secolo, durante le festività e le processioni del Corpus Domini, divenne frequente nel Cusco che l'alfiere reale degli inca e i personaggi più in vista delle sue otto parrocchie indossassero abiti cerimoniali da Re inca.

Gli storici concordano sul fatto che furono i gesuiti – giunti nel Perù nel 1568 – a impulsare nel Cusco il culto al Bambin Gesù inca. Nella cronaca anonima del 1600 intitolata *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, si attesta che in una cappella annessa alla loro chiesa, costruita sull'antico palazzo dell'inca Huayna Cápac – l'*Ama-*

*rucancha* o *Casa dei serpenti* –, aveva sede una confraternita di indios dedicata al Nome di Gesù. Era stata fondata da Jerónimo Ruiz de Portillo († 1592), il primo provinciale gesuita del Perù, il quale nel 1571 costruì la chiesa della Compagnia nel Cusco; altri padri la espansero per paesi e villaggi. La confraternita annoverava oltre cinquecento indigeni, contando le donne e i centocinquanta indios nobili appartenenti al gruppo dei cosiddetti Ventiquattro, i discendenti diretti dei dodici *ayllus* o *panacas reales* degli inca eletti annualmente in Cusco.

Questi avevano il privilegio di essere sepolti nella cappella del Bambin Gesù. E la processione del Dio bambino che usciva nelle feste del Corpus Domini era «la cosa più bella che c'è in questa città». Vi partecipava l'aristocrazia indigena con l'immagine a spalle, presieduta da un inca principale riccamente vestito, con un mantello scarlatto e in mano lo stendardo regale su un'asta d'argento con le insegne del Nome di Gesù. A questi seguivano cantori e menestrelli della confraternita che suonavano diversi strumenti e portavano candele accese dal valore di dodicimila ducati.

Non si sa con esattezza da quando si vestì il Bambino da Re inca. Già nel 1610, per le feste di beatificazione di sant'Ignazio di Loyola celebrate nel Cusco, la confraternita portò a spalle il Bambino «*en hábito de Inga, vivamente aderezado y con muchas luces*». È interessante che in quell'occasione tutte le parrocchie abbiano manifestato la gioia facendo processioni o altre cerimonie dove si utilizzavano le canzoni, versi e danze prodotte per gli inca. Nella festa del 29 settembre 1613 nella città imperiale di Potosì, per la collocazione di reliquie di sant'Ignazio, più di mille indios appartenenti alla confraternita del Nome di Gesù sfilarono con una portantina d'argento che reggeva un Bambin Gesù ingioiellato e abbigliato da inca<sup>22</sup>. Ancora oggi alcune di queste consuetudini sono in vigore in certe diocesi peruviane.



Fig. 32



Fig. 33



Dall'America all'Asia. Non è difficile trovare nel mercato antiquario inglese dei Bambini Gesù che potremo chiamare «di Goa» (*fig. 32*), perché sono frutto dell'evangelizzazione portoghese in Asia con base a Goa. Si tratta generalmente del Bambino come Buon Pastore (*Menino Jesus Bom Pastor*) intagliato in avorio in piccole dimensioni, a volte con sproporzionato apparato ornamentale attorno. Il Bambino presenta una fisionomia «locale», con la faccia rotonda, i capelli ricci, vestito con tunicelle lavorate. Quasi sempre sonnecchia e in un modo o nell'altro ha le pecore intorno.

I tesori di molte chiese in Portogallo contengono immagini simili e alcune sono ancora visibili nelle chiese di Goa<sup>23</sup>. Gli avori cristiani dall'India si fecero strada in Europa, in particolare Spagna e Portogallo, o furono inviati nei domini americani come il Messico e nelle Filippine. Juana de Córdoba y Aragón, la Duchessa di Frías, è nota per aver posseduto una cinquantina di tali pezzi nel 1604<sup>24</sup>.

Nel Victoria & Albert Museum si conserva una placca in avorio (*fig. 33*) intagliato, raffigurante il Cristo Bambino in una barca a vele spiegate in mezzo alle nuvole e circondata dagli emblemi della Passione. Nella mano destra reca il globo e dietro ci sono una scala e una croce. Si suppone proveniente da Guangzhou, Cina, e intagliato nel XVI secolo.

### *I Bambini della passione*

Altra tappa della nostra storia inizia con l'invenzione dello scultore fiorentino Desiderio da Settignano (1430-1464), uno degli scalpelli più eleganti e raffinati di tutta la storia dell'arte. Nella sua produzione ci sono molti bambini ritratti con stile naturalista e delicato. Per la chiesa di San Lorenzo scolpì un tabernacolo a parete sormontato dalla figura di Gesù Bambi-

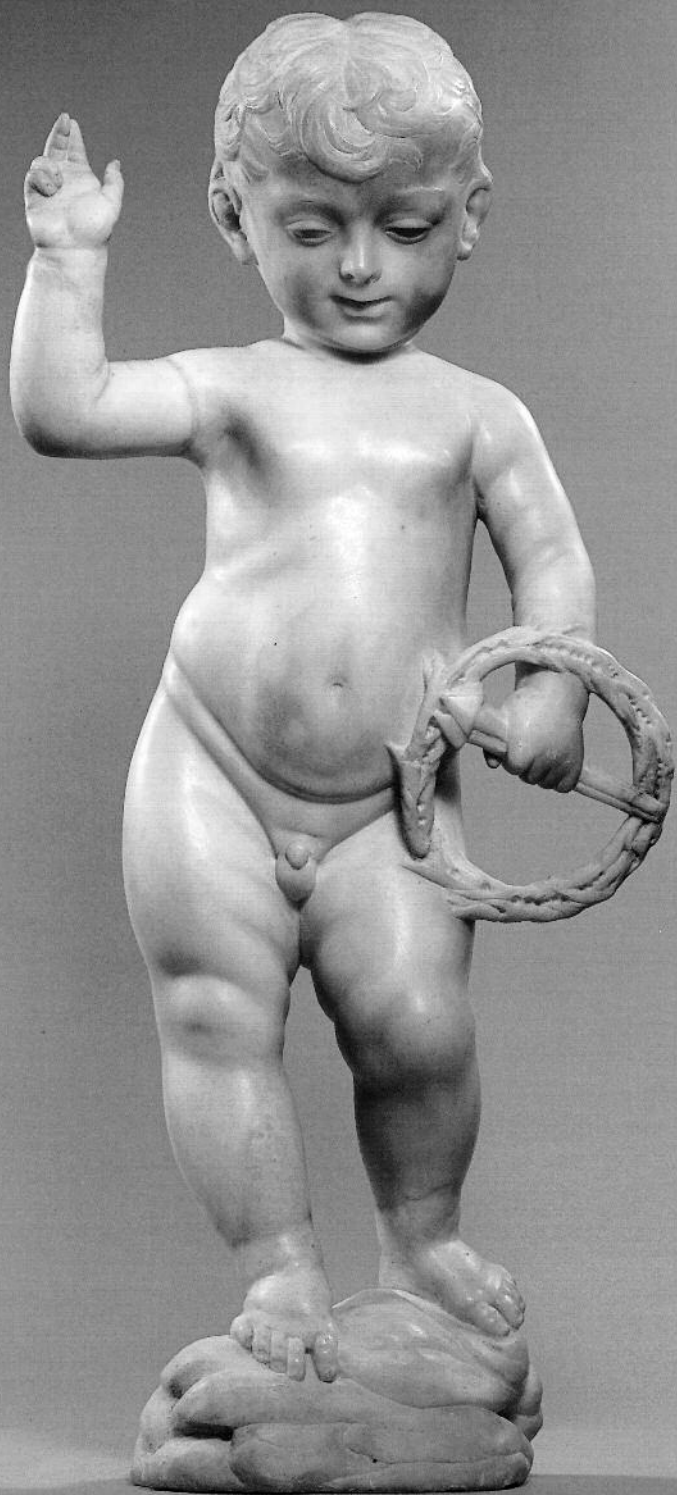
no, chiara allusione alle apparizioni del Bambino nell'Eucarestia. La storia del Bambinello ci giunge, tra gli altri, da Giorgio Vasari:

Ed in San Lorenzo, finì di marmo la capella del Sacramento, la quale egli con molta diligenza condusse a perfezione. Eravi un fanciullo di marmo tondo, il quale fu levato, e oggi si mette in sull'altare per le feste della Natività di Cristo, cosa mirabile; in cambio del quale ne fece un altro Baccio Montelupo (*fig. 34*), di marmo pure, che sta continuamente sopra del Sacramento<sup>25</sup>.

Sulle ragioni di questa dislocazione si sono avanzate varie ipotesi<sup>26</sup>. Qui interessa l'innovativa postura del bambino: nudo e frontale, le gambe leggermente divaricate, alza il braccio destro in segno di benedizione mentre con il sinistro tiene appoggiata al fianco la corona di spine e i chiodi della crocifissione.

Tanto bastò per un'immediata e massiva popolarità, come testimoniano le repliche coeve. Ma intanto è degna di menzione la storia seguente. Il 7 febbraio 1497 ebbe luogo a Firenze il famoso rogo delle vanità voluto da Savonarola. Il frate celebrò anche una Messa e i fanciulli di Firenze sfilarono in processione. Quattro bambini, in veste di angeli, portavano in spalla un altare mobile con un «bellissimo bambino in forma di Jesu piccolino, candido et rubicondo et di fulgore splendente, ritto sopra una basa d'oro. Con la destra dava la benedictione et nella sinistra teneva la corona delle spine, co' chiovi dela sua passione et la Croce, et mostravagli al popolo co' piedi forati et mani et costato. Era di bellezza stupenda, fabricato da quel grande maestro Donatello»<sup>27</sup>. La cronaca sbaglia autore, ma il Bambino corrisponde a quello di Desiderio.

Certo resta da sapere se la statua portata in processione



fosse quella originale in marmo o qualche sua copia più leggera. Perché queste, come detto, arrivarono subito. Conserviamo in perfetto stato la replica di Baccio di Montelupo (1500) oggi al Louvre; un'altra, di minore qualità, attribuita a Francesco di Simone Ferucci (1486) è al Museo della Cattedrale di Prato; e c'è anche una stupenda copia da Desiderio, della seconda metà del secolo XV, in stucco policromo, proprietà del Comune di Firenze. Ma l'influenza diventò tradizione e non solo si trovano immagini di questo modello in diversi luoghi ed epoche (qualcuna nel Museo del Divino Infante, di Hiky Mayr) ma è stata la base per lo sviluppo tardorinascimentale e barocco in Spagna, come in seguito si vedrà.

Tornando alla scultura originale di Desiderio, sappiamo che nel 1503 fu acquistata da Benedetto Buglioni una base di terracotta per esporre la statuetta nella sagrestia nel resto dell'anno. Sappiamo anche che il cardinale Giovanni de' Medici (futuro papa Leone X) aveva una particolare devozione per questo Bambino. Infine, un documento del 1546 scritto da Pier Francesco Riccio, segretario del duca Cosimo I de' Medici, riferisce come un chierico infranse il Bambino in diversi pezzi. Restaurato, presenta ancora oggi i segni dell'incidente.

Buona diffusione ebbero in Germania le stampe con la raffigurazione del Bambino Gesù al centro delle *Arma Christi* o simboli della passione. In particolare sono note le incisioni del maestro E.S. del 1467. Nel Cinquecento si sarebbero ulteriormente moltiplicati i motivi dell'infanzia di Cristo nelle grafiche stampate nei Paesi Bassi dalla famiglia Wierix e in Boemia dalla famiglia Birckhart.

Bartolomé Esteban Murillo dipinse intorno al 1670-1675 un Bambino Gesù che fa gridare al capolavoro. Oggi è nella Graves Gallery di Sheffield (*fig. 35*) e raffigura il Bambino sdraiato e dormiente sopra un bellissimo panno azzurro, a sua volta su una croce fatta su misura, e il tutto su una roccia. Appoggia il



Fig. 35

braccino destro sopra un teschio e ai piedi della ricca cresce una pianta spinosa che allude chiaramente alla corona di spine. Sopra, due angioletti in volo gli fanno compagnia e custodia, e sullo sfondo si apre un profondissimo paesaggio. Si conservano anche un paio di disegni, al British Museum e nella Biblioteca Nacional de España che sono da considerare studi preparatori del dipinto. Un dipinto che è un concentrato di tenerezza per il Bambino che dorme e di trepidazione per la passione futura.

Murillo fu pittore bravissimo di bambini: normali ragazzini in giochi e pose varie, il Bambin Gesù in braccio alla Madonna e il Bambin Gesù da solo o con san Giovannino. Ma il tema de Bambino che dorme sulla croce era di enorme successo<sup>28</sup>, richiesto da conventi e privati sivigliani. Dalla sua bottega uscirono numerose versioni e copie e molte altre furono eseguite da artisti diversi, al punto che la critica moderna ha faticato a discernere, tra i tantissimi attribuiti a Murillo, quelli dipinti veramente dal maestro. Un altro esemplare, proprietà del Museo del Prado (*fig. 36*), ma attualmente dislocato in Argentina, raffigura il Bambino sdraiato di lato sulla croce con la mano destra sopra un teschio; è databile tra il 1660 e il 1665. Un terzo esemplare degli stessi anni è in collezione privata a Worcester e agli elementi anteriori aggiunge un grande tendaggio rosso, chiara allusione alla futura sofferenza. E si potrebbe continuare.

Non è difficile comprendere il successo di questo tema iconografico se pensiamo all'universalità dell'archetipo: tutte le mamme hanno guardato con tenerezza i loro figli che dormono, e in tutti suscita dolcezza. Da Aby Warburg abbiamo imparato che le forme viaggiano nella storia dell'arte, apparendo e riapparendo perché in fondo si rifanno a snodi fondamentali del nostro modo di percepire la realtà. Nel caso del bambino dormiente ci si può rifare agevolmente all'antichità classica.



Fig. 36

Per fare solo un esempio, gli Uffizi conservano un Eros dormiente, di arte romana del II secolo, in marmo di Carrara, lungo settantadue centimetri. Sculture del genere erano impiegate nelle tombe infantili. Con l'idea del sonno si addolciva quella della morte, intesa come sogno eterno, e si apriva la strada a un trattamento estetico pieno di affettuosità. Tra i simboli frequenti, anche in questo esemplare, i fiori di papavero raccolti nella mano del fanciullo: da essi si ricavano potenti sonniferi e la loro raffigurazione attribuisce alla morte il carattere di torpore provvisorio.

Com'è noto – ed ecco tornare il fiume carsico di Warburg – il Rinascimento riprende i modelli antichi generalmente in chiave cristiana. E qui si fa sempre l'esempio di Michelangelo, che nel 1497 scriveva a suo padre che stava scolpendo un Bambino dormiente, opera che non si conserva. Ma nell'arte italiana l'iconografia andò avanti e, per esempio, del 1524-1530 è un'incisione del Parmigianino con un Eros dormiente (British Museum). Gli esempi si moltiplicano fino a un altro capolavoro, l'*Amore dormiente* di Caravaggio nella Galleria Palatina di Firenze<sup>29</sup>.

Che l'arte italiana arrivasse in Spagna, e particolarmente a Siviglia, che era la città più prospera, è cosa ampiamente dimostrata. Nella specificità del nostro soggetto gli autori sono d'accordo nell'individuare come elemento comune d'ispirazione un'incisione di Giacomo Francia, *Ego dormio et cor meum vigilat*, datata 1510-1530. Il Bambino dorme sdraiato sulla croce mentre due angioletti separano una pesante cortina che scopre la scritta del titolo. Una corona di spine giace al suolo. Più tarde, si conoscono anche incisioni ispirate a Guido Reni con caratteristiche analoghe. In realtà le incisioni popolari sul Bambino della passione circolarono abbondantemente in Europa. In una firmata E.S. e datata 1467 si vede un Bambino seduto dentro a un cuore e tutto attorniato dai simboli



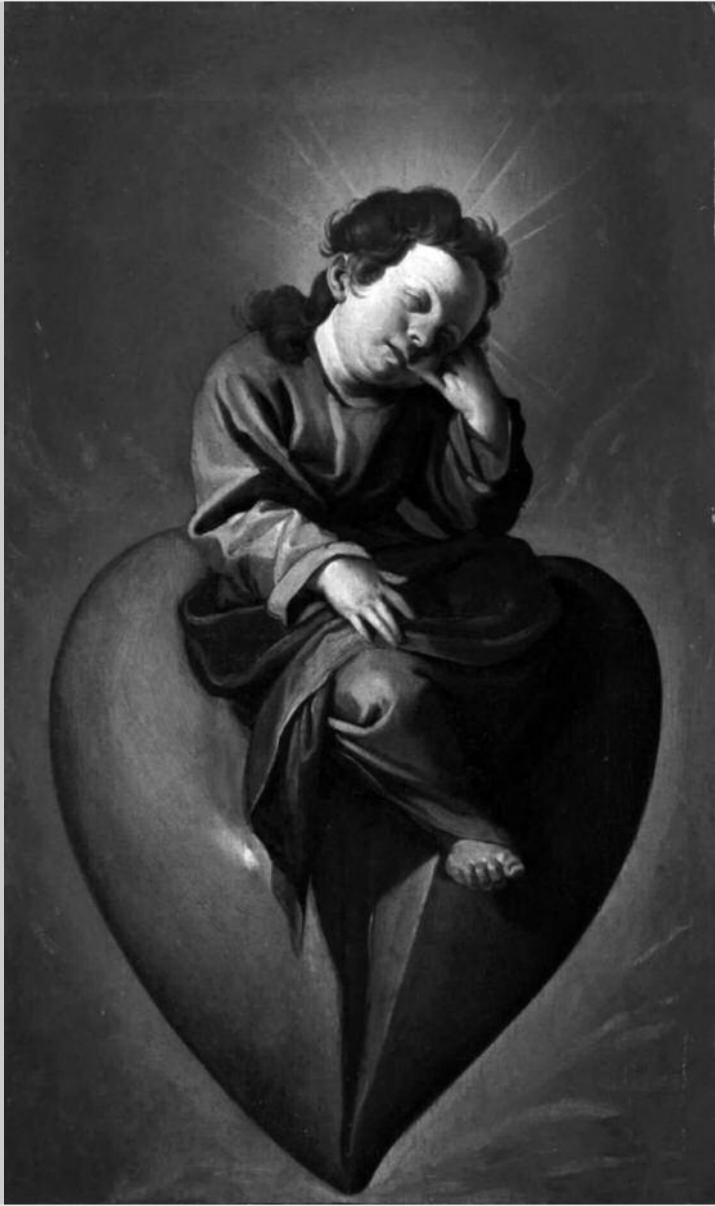


Fig. 37

della passione. Su un cartiglio si legge: «*Wer ihs in sinem berzen tret demi st alle zit die ewig froed beraeit*» («A chi porta Cristo nel cuore è preparata sempre felicità eterna»). Altre stampe anonime, usate come biglietti augurali, trasmettono un concetto simile, ma spesso è Gesù che regge i simboli della passione da dentro il grande cuore<sup>30</sup>. Questa immagine del cuore come «sede» di Gesù Bambino si avvicina molto al modello della passione mentre evidenzia l'amore redentore di Cristo. Fu molto diffuso, la stessa Santa Teresa possedeva una di queste stampe. Di Alonso Cano (1601-1667) si conserva al Meadows Museum di Dallas un piccolo dipinto *Christ Child (Ego dormio, et cor meum vigilat)* (fig. 37) datato al 1629. Presenta un Bambino dormiente seduto su un immenso cuore, tutto in una luce arancione molto calda.

Ma per cogliere il senso di queste raffigurazioni occorre conoscere quanto segue. Guillaume de Mello (1620-1680), erroneamente trascritto in molte edizioni come Gabriel de Mello, poiché firmava con le sole iniziali, fu canonico di Notre Dame a Nantes. Della sua vita non si hanno praticamente notizie, ma fu autore spirituale prolifico. Una nota di «nulla osta» lo chiama «*Docteur en Théologie, Conseiller, Aumonier & Prédicateur ordinaire du Roy*». Suo è un trattatello devoto pubblicato a Parigi nel 1673 intitolato *Les divines opérations de Jésus dans le coeur d'une âme fidèle* (fig. 38).

In sostanza si tratta di un libro sulla vita della grazia, sotto questo aspetto: il Figlio di Dio, incarnandosi, «si è particolarmente occupato di ristabilire nell'uomo la sua immagine e di far apparire in esso i tratti di questa divina somiglianza». Tutto l'insegnamento si svolge immaginando che Gesù Bambino bussi, entri e si accomodi nel cuore dell'uomo, ed è articolato intorno a diciannove incisioni di Anton Wierix (1552ca.-1604ca.). Queste le aveva pubblicate l'artista in una cartella di grande formato nel 1586ca. sotto il titolo *Cor Iesu*



*Quis hic vultum non serenet? IESV tantum ora pandas  
 IESVS ecce sceptru tenet Manda quod vis: da quod maldas:  
 Cordis in palatio. Adsumus obsequio.*

*Anton. Wierz fecit et excudit.*

Voyez dans mon cœur cet Enfant,  
 Qui souverain & triomphant.  
 Estale sa toute-puissance ;  
 Je suis prests parlez, commandez,  
 Mon doux J E S U S si vous m'aidez,  
 Vous verrez mon obéissance.

*amanti sacrum. Les divines opérations* sviluppano i contenuti evidenti delle incisioni, che oltre tutto erano già commentati da dei versi in calce.

De Mello si sente nel dovere di giustificare questo suo insegnamento per immagini e si rifà alla dottrina cattolica (Nicea II e Trento) sulla materia, facendo esplicito riferimento all'avversione protestante per le figurazioni sacre.

Le immagini di Gesù Cristo e dei santi servono d'istruzione agli ignoranti, d'esortazione ai sapienti e per gli uni e gli altri sono un mezzo efficace per procurarsi la salute spirituale dall'esempio di quelli di cui onorano le rappresentazioni. È con questo spirito che vi dono le immagini di questi piccoli cuori nei quali il divino Gesù fa delle meravigliose operazioni, che sono gli effetti che la grazia produce tutti i giorni nelle nostre anime per renderle sensibili. Non si sarebbero potute immaginare delle pitture più giuste di quelle che riporto in questa piccola opera.

E conclude: «Faccia la grazia interiormente nella nostra anima gli stessi effetti che ci indicano queste figure». Vediamo alcuni esempi.

Nella seconda si vede un cuore con una bella porta serrata mentre Gesù Bambino bussa; *Ecce sto ad ostium et pulso* (Ap 3, 20), si legge nel titolo e il testo è un invito ad aprire a colui che batte tanto amabilmente. Nella successiva, la porta è aperta e Gesù sta entrando mentre illumina con una lanterna l'interno buio; la scritta reca: «*Illuminare his, qui in tenebris et in umbra mortis sedent*» (Lc 1, 79).

Egli entra con le sue luci divine, dissipa le sue tenebre, rischiarerà la sua oscurità. Ma, o Dio mio, che cosa scopre in quel cuore? Quali mostri, quali animali impuri, quali rettili velenosi?

[...] Chiediamo al divino Gesù di comunicarci un raggio delle sue divine luci per conoscere le segrete imperfezioni del nostro cuore, che sono d'ostacolo.

Così si va avanti: il Bambino scopa il cuore per liberarlo dalla sporcizia, lo fortifica contro il mondo, il demonio e la carne, lo asperge per purificarlo, vi semina dei fiori per prepararvi la sua dimora.

Occorre impegnarsi incessantemente per conservare le virtù poiché il divino Gesù ci favorisce con l'abbondanza delle sue grazie; non bisogna essere meno fedeli di questo cuore che qui vedete se volete, come lui, possedere un ospite tanto amabile.

Gesù alloggia allora nel cuore come un Re che veramente lo governa, lo istruisce, lo orienta verso il cielo, vi accende la fiamma del suo amore. Insomma, tutta la vita spirituale di unione con Cristo illustrata con la presenza di Gesù Bambino nel cuore.

Le basi iconografiche dei Bambini della passione erano poste, ma quelle spirituali? Perché il Bambino che dorme e sembra sognare la passione? Era sicuramente uno spunto di meditazione comune. Sant'Alfonso Maria de' Liguori, che scrive alla fine del periodo barocco, nel 1758, espone con grande semplicità un tale sentimento:

Troppo scarsi e penosi erano i sonni di Gesù Bambino. Una mangiatoia era la culla, di paglia era il letto, di paglia il guanciale; onde spesso era interrotto il sonno di Gesù dalla durezza di quel troppo duro e tormentoso letticciuolo, e dal rigore del freddo che v'era in quella grotta. Da quando in quando non però, vinta la natura dal bisogno, tra quelle pene il caro

Bambino si addormentava. Ma i sonni di Gesù molto differivano da quelli degli altri fanciulli: i sonni degli altri fanciulli sono utili in quanto alla conservazione della vita, ma non in quanto alle operazioni dell'anima, perché l'anima sopita da' sensi allora non opera. Non furono così i sonni di Gesù Cristo: *Ego dormio, et cor meum vigilat* (Ct 5, 2). Riposava il corpo, ma vegliava l'anima; mentre in Gesù vi era unita la persona del Verbo che non potea dormire ed esser sopita da' sensi. – Dormiva dunque il santo Bambino, ma mentre dormiva pensava a tutte le pene che doveva patire per amor nostro in tutta la sua vita e nella sua morte. Pensava a' travagli che doveva patire in Egitto ed in Nazareth, in una vita sì povera e disprezzata. Pensava poi particolarmente ai flagelli, alle spine, alle ignominie, alle agonie ed a quella morte desolata che in fine doveva patir sulla croce; e tutto mentre dormiva Gesù offriva all'Eterno Padre per impetrare a noi il perdono e la salute. Sicché il nostro Salvatore anche dormendo stava meritando per noi e placando il suo Padre, e ci otteneva le grazie. Preghiamolo ora che per lo merito de' suoi beati sonni ci liberi dal sonno mortifero de' peccatori i quali dormono miseramente nella morte del peccato, scordati di Dio e del suo amore; e che all'incontro ci doni il felice sonno della sacra Sposa di cui Egli diceva: *Ne suscitatis neque evigilare faciatis dilectam, quoadusque ipsa velit* (Ct 2, 7). Questo è quel sonno che Dio dà all'anime sue dilette, il quale non è altro, come dice san Basilio, *nisi summa rerum omnium oblivio* ed è quando l'anima si dimentica di tutte le cose terrene, per attendere solo a Dio ed agli affari di sua gloria.

Caro e santo mio Bambino, Voi dormite e questi vostri sonni oh quanto m'innamorano! Per gli altri il sonno è figura di morte, ma in Voi è segno d'eterna vita; giacché, mentre riposaste, Voi state meritando a me l'eterna salute. Voi dormite, ma il vostro cuore non dorme, pensa a patire e morire per me.

Dormendo, Voi per me pregate, e mi state impetrando da Dio il riposo eterno del paradiso. Ma prima che voi mi portiate, come spero, a riposare con Voi nel cielo, voglio che abbiate a riposar per sempre nell'anima mia.

Un tempo, o mio Dio, io vi ho discacciato da me; ma Voi col tanto battere alla porta del mio cuore, or con timori, ora con lumi, ora con voci d'amore, spero che già vi siete entrato. Così spero, dico, perché provo una gran confidenza d'essere stato già da Voi perdonato: provo un grande abbominio e pentimento delle offese che vi ho fatte: pentimento che mi dà un gran dolore, ma dolore di pace, dolore che mi consola e mi fa sperare sicuramente il perdono dalla vostra bontà. Vi ringrazio, Gesù mio, e vi prego a non partirvi più dall'anima mia. Già so che non vi partirete s'io non vi discaccio; ma quest'è la grazia che vi cerco – e vi prego a darmi l'aiuto di sempre cercarvela – non permettete ch'io abbia a discacciarvi più da me. Fate ch'io mi scordi di tutto per pensare a Voi che sempre avete pensato a me ed al mio bene. Fate ch'io v'ami sempre in questa vita, finché l'anima mia, spirando unita con Voi nelle vostre braccia, in Voi riposi in eterno senza timore di perdervi più. O Maria, assistetemi in vita ed assistetemi in morte, acciocché Gesù sempre riposi in me ed io riposi sempre in Gesù<sup>31</sup>.

Volendo andare indietro, troviamo tracce di questa contemplazione nelle visioni di santa Brigida di Svezia (1302-1373) o della beata Osanna Andreasi, detta anche Osanna di Mantova (1449-1505). In Spagna, la venerabile Marina de Escobar (1554-1633) e in Francia Jeanne Perraud (1631-1674). Nella letteratura spirituale spagnola occorre citare la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, di Gómez Manrique (1458ca.), le *Coplas de Vita Christi* (1468) de Íñigo de Mendoza o nelle opere de Fray Antonio Montesino.

Anche la letteratura profana (se veramente era tale), usava l'immagine del Bambino dormiente, ben comprensibile a tutti. Ecco Calderón de la Barca ne *La divina Filotea* (1681):

*No atribuyas a olvido  
el fingirme dormido,  
que el corazón velando  
desde allí está mirando  
los aprestos que alista el enemigo.*

Lope de Vega, nell'*Auto de pan y del palo* (1620), fa entrare in scena un Bambin Gesù scalzo e con la croce sulle spalle, che dice:

*Quien me quisiere seguir  
tome su cruz en el hombro;  
que no le ha de dar asombro,  
ni el padecer, ni el morir.  
Venga, mis estampas siga:  
sepa que no padeció  
nadie más penas que yo,  
Por muchas que sienta y diga.  
Si no, mire mis heridas,  
y verá echado el compás,  
que nadie ha sufrido más,  
ni menos agradecidas.  
No estime su vida tanto,  
porque perderla podría.  
¡Cómo cogerá alegría  
el que sembrare con llanto!  
Quien pone su vista en mí  
todo lo hallará: no hay cosa,  
viéndome, dificultosa,*



*ni breve y fácil sin Mí.  
 Venid, los que estáis cansados,  
 y en mis brazos descansad;  
 los que tenéis sed, llegad,  
 por más que estéis abrasados.  
 ¡Bienaventurados son  
 los que fueren perseguidos!*

Una visita al Victoria & Albert Museum di Londra (o un'occhiata al catalogo, poiché molte opere non sono esposte) basta a far comprendere la diffusione dell'immagine di Gesù Bambino dormiente, con o senza croce. Oltre ai modelli riferibili in vario modo a Murillo, è degno di nota un singolare e bellissimo lavoro eseguito a encausto su ardesia da Agostino Cornacchini nel 1727: *The Infant Christ asleep, adored by two angels* (fig. 39).

Ma tra i tesori del V&A su questo tema, il più singolare, importante, innovativo e inatteso è il dipinto di William Blake (fig. 40). Vale la pena di soffermarsi a studiarlo. Raffigura il Bambin Gesù addormentato su una croce con le braccia aperte come se dovesse esservi veramente inchiodato. La Madonna in piedi medita addolorata. Dietro di loro, un'impalcatura di legno e sullo sfondo un paesaggio aperto e arioso. Tutto in toni leggeri, quasi dorati, come un sogno. Il dipinto, tempera su tela, di piccole dimensioni, appartiene alla prima serie di soggetti biblici realizzati tra 1799 e 1800 per Thomas Butts, che fu per Blake amico e mecenate.

La Madonna appare sofferente e ansiosa (non priva di teatralità). Lì si vuole evidenziare il dramma del sacrificio venturo. Ai piedi della croce, sull'erba, giacciono il martello e i chiodi, attrezzi da carpentiere, ma anche simboli della crocifissione. Dietro la testa del Bambino è appoggiato un grande compasso, lo stesso che in un'altra opera di Blake vediamo in



Fig. 39-40

mano al Dio creatore dell'universo: ancora attrezzo da falegname, ma anche rivelazione che quel Bambino è Dio stesso. Appena dietro vediamo una scure e qualche altro arnese, più difficili da leggere come simboli.

La scheda del V&A rimanda al catalogo di Martin Butlin<sup>32</sup>, il quale ci informa che Blake dipinse almeno due versioni di questo raro soggetto. L'altra, in collezione privata inglese, mostra san Giuseppe, invece della Madonna, in piedi sulla destra con due compassi in mano e una squadra per terra; non c'è l'impalcatura e la scena si apre direttamente sul paesaggio.

Sorge spontanea la domanda sui motivi religiosi che Blake abbia potuto avere per affrontare un simile soggetto. Prima di restringere il campo sulla sua religiosità, bisogna dire che egli fu un tipo peculiare<sup>33</sup>, considerato matto dai suoi contemporanei perché *idiosyncratic*, appunto strano. Dalla famiglia, di modesta estrazione culturale, ereditò una sorta di avversione verso le strutture sociali e verso il Re stesso. Fu uomo litigioso in quanto attaccato alle proprie idee, a volte fu violento. Partecipò ai famosi *Gordon Riots* del 1780, una rivolta anticattolica. Polemizzò con Sir Joshua Reynolds, che pure lo aveva introdotto e appoggiato nella Royal Academy. E così di seguito. Fu invece fedele e devoto sposo di sua moglie Catherine, che lo aiutò in tutti modi fino alla fine. E rimase per tutta la vita amante della Bibbia. Morì, bisogna dirlo, cristianamente, a modo suo, affidandosi a Cristo Salvatore. «Grazia, Amore, Pace e Pietà / è Iddio, Padre caro, / Grazia, Amore, Pace e Pietà», ecco una sua immagine di Dio nella traduzione di Giuseppe Ungaretti<sup>34</sup>. Poco conta se quest'immagine è in contrasto con altre ben più dure.

Diceva di avere visioni, di suo fratello prima e di un arcangelo dopo che gli indicava cosa e come dipingere. Più umanamente, diciamo che fu un visionario. Basta guardare le sue immagini: quasi tutte hanno un movimento forsennato,

una ricapitolazione dell'iconografia, qualcosa di misterioso, a volte grottesco, a volte folle.

Sulla visione religiosa di Blake è stato scritto molto, anche di recente<sup>35</sup>. Egli fu battezzato, formato e sposato nella *Church of England*, benché contro di essa scagli le più acide critiche, che vanno dall'ipocrisia del clero fino al presunto sistema di soggiogazione delle anime con assurdi precetti morali, specialmente in materia sessuale. Rifiutava la religione organizzata. Vedevo Dio come un essere tirannico e lontano, il demonio come vero padrone del mondo e Cristo come l'unico salvatore e unica speranza. Tutto questo detto in maniera esplicita, ma allo stesso tempo confusa e oscura, e sempre dogmatica.

Tutte le religioni sono una, affermava già dal titolo una delle sue prime opere scritte<sup>36</sup>. Una, cioè quella interiore. Non credeva neppure nella religiosità naturale; la lotta tra corpo e anima non lo permette. Ma amava il ritorno alla natura, l'amore libero, ammirò Mary Wollstonecraft, femminista *ante litteram*. Malgrado il modo bizzarro di porle, le sue idee non sono lontane da quelle di Voltaire o Rousseau, come non lo è lo spirito rivoluzionario.

Ma in tutto ciò rimase sempre, come già detto, devoto della Bibbia, illustrata più volte, e convinto della salvezza in Gesù Cristo. Se a questo uniamo una fantasia irrefrenabile, non è incomprensibile che abbia affrontato il tema del Bambin Gesù in croce, assolutamente estraneo al suo ambiente. Considerando il pensiero di Blake, ostile a ogni costrizione, è stato ipotizzato che l'impalcatura del dipinto rappresenti, con le sue rigide e pesanti forme rettangolari, la legge della ragione, contraria a quella dell'immaginazione, che avrebbe portato Cristo alla sofferenza e alla morte, appunto per riconciliare quelle forze con quelle dell'amore e dell'immaginazione<sup>37</sup>.

Chi conosce l'opera letteraria e pittorica di Blake non si sorprenderà che l'analisi di questo dipinto non arrivi a conclu-

sioni chiare. Chesterton, che pure ammirava Blake, scherzava sulla mescolanza di visionarietà e confusione nella sua opera. Se egli avesse dovuto scrivere la propria autobiografia, diceva, «sarebbe iniziata con molto materiale sulla gigantesca Albione, sui vari disaccordi tra lo spirito e lo spettro di quel gentiluomo, sui pilastri d'oro che coprirono la terra in principio e i leoni che marciarono, nella loro dorata innocenza, al cospetto di Dio. Sarebbe stata piena di belve simboliche e di donne nude, di mostruose nubi e di templi colossali; e sarebbe stata del tutto incomprendibile, ma niente in essa sarebbe stato irrilevante»<sup>38</sup>.

Una variante, tutta spagnola e tutta aristocratica, del Bambino addormentato trova il suo miglior esemplare nella collezione del monastero delle «Descalzas Reales» di Madrid, una comunità di clarisse di clausura fondata nel 1559 da Giovanna d'Austria, figlia di Carlo V. Tutte quelle monache, provenienti per lo più da ricche famiglie, possedevano per la loro devozione delle splendide statuette del Bambino<sup>39</sup>, che da sole bastano a esemplificare la varietà iconografica. Ebbene, uno di questi, di fine Cinquecento, raffigura Gesù seduto su una austera poltrona (*fig. 41*), abbigliato come i nobili bambini del tempo, che poggia la testa, addormentato, sul braccio sinistro mentre con la mano destra regge il globo. Dal collo pende una corona di spine. È ovvio che qui si uniscono gli elementi passionari visti finora con quelli relativi alla regalità di Cristo (il piccolo Re), proprio in un ambiente reale, anzi imperiale e in auge come quello spagnolo dell'epoca.

A Madrid, ma anche in altri luoghi della Castilla, esistono diverse repliche di questo modello senza variazioni di rilievo<sup>40</sup>. Per esempio, nel convento di Santo Domingo el Real, Madrid; nel Museo Diocesano di Zamora; nel Museo del Greco, Toledo; nella Cattedrale di San Vicente, Ávila.

Un bel lavoro è quello di Alonso del Arco (1635-1704), appartenente alla scuola minore dei pittori di Madrid di Carlo



Fig. 41-42

II. Nel 1681 dipinse il Bambino addormentato su una croce, oggi nella Real Academia de San Fernando, Madrid. Il Bambino dorme e intorno a Lui vediamo dei simboli della passione: uno stendardo romano con il SPQR, il gallo e accanto a esso il catino e il vaso con cui Pilato si laverà le mani, l'asta con la spugna e accanto a essa, con la punta insanguinata, la lancia; la corona di spine, i flagelli e la verga che gli è stata data come scettro. In fondo ancora si vedono il martello, le tenaglie, i chiodi e i dadi, il velo della Veronica.

Una variante sempre spagnola del tema è Gesù Bambino con la croce sulle spalle. Straordinario quello di Alonso Cano (1601-1667) (*fig. 42*), che fu condiscipolo di Velázquez e come lui operò a Corte finché non cadde in disgrazia. Nella sua architettura e scultura introdusse motivi italiani d'ispirazione borrominiana. Incantevole il Gesù Bambino che si conserva nella chiesa madrilenana di San Fermín de los Navarros e che lo raffigura con la croce sulle spalle come se mimasse il mesto cammino verso il Calvario<sup>41</sup>.

La scultura apparteneva alla regina Mariana di Neoburg, la quale nominò sua nipote Isabel de Farnesio erede universale ed ella lo donò alla Congregazione Reale di San Fermín de los Navarros nel 1761. Il Bambino Gesù, con la croce sulla spalla, fa un passo sul mondo e una nuvola con quattro teste di cherubini con un'espressione di tristezza. Da un punto di vista tecnico, è un lavoro squisito di modellato. Vengono utilizzati occhi di vetro e panni incollati. La policromia a pennello è in sfumature violacee con tocchi d'oro e una trama molto fitta di rami vegetali con medaglioni intervallati da temi biblici, prefigurazioni della Passione.

Ci furono anche qui molte repliche e imitazioni, che arrivarono poi in America, dove non sono mancati in seguito versioni di dubbio gusto, come i bambini crocifissi.

All'interno della categoria Bambini della passione è da

includere un'opera di Francisco de Zurbarán, dipinta verso il 1640, che raffigura un Gesù più cresciuto, verso i dodici anni, ma con lo stesso richiamo alle sofferenze redentrici. Siamo di fronte a uno dei dipinti più intensi e drammatici dell'arte spagnola del Seicento (*fig. 23*). Zurbarán ci ha introdotto nella casa di Nazareth, in una tranquilla serata domestica tra Gesù adolescente e Maria. Giuseppe è assente. Una calda luce soprannaturale invade la stanza, alcuni angioletti si affacciano tenuemente. Gesù intrecciava assorto una corona di spine e si è punto. Pensa alla sua passione e contempla grave il suo sangue, primizia di quello redentore. È tra i volti più lancinanti della storia della pittura. La Madre ha interrotto il lavoro di cucito e lo guarda di sbieco con acuta amarezza. Sospira, forse piange, ma non osa dire niente, che cosa potrebbe dire? È sottinteso il dolore, il dolore che verrà e che già ha accettato. «Io per questo sono venuto nel mondo». Le due colombe ai piedi di Maria ricordano a tutti una scena che Lei porta conficcata nel cuore: la presentazione del Bambino al Tempio. A fianco, un bouquet di gigli e rose allude alla sua purezza e al suo amore.

Le due figure sono nettamente separate, si direbbe anche distanti. Maria non può fare niente, oltre ad accettare e amare, offrendo sé stessa. Il redentore è Gesù. Lei non riesce nemmeno a consolarlo. Ma nella composizione del dipinto, un tavolo con alcuni oggetti di natura morta crea il raccordo tra i due personaggi. Il cassetto aperto e i frutti, secondo molti autori, sono simboli della redenzione. I libri, più ovviamente, della parola di Dio. Ecco ciò che unisce Gesù e Maria. Gli oggetti sono disposti in leggera curva che continua la linea ovale delle due figure. E la forzata prospettiva del tavolo rende il clima più metafisico. Il dipinto è conservato al Cleveland Museum of Art.

Al Museo de Bellas Artes di Siviglia c'è un altro dipinto intitolato *El Niño de la Espina*, che riporta la parte sinistra dell'altro, cioè Gesù che si punge. È interessante, perché confer-



ma il senso contemplativo di queste opere, che fosse eseguito intorno al 1624 per la cappella del noviziato dei gesuiti.

Su queste basi c'è stata una plethora di Bambini con simboli della passione, sia in pittura sia in scultura. Già il Garofalo (1481-1559) aveva raffigurato la Vergine che contempla il Bambino mentre gli angeli scendono dal cielo portando la corona di spine, la croce e i chiodi, in un dipinto oggi a Parigi. E il Moretto da Brescia ha lasciato nella sua città una stupenda strage degli Innocenti in cima alla quale appare il Gesù Bambino portacroce. Anche Lucas Cranach il Vecchio dipinse nel 1534 circa un Gesù Bambino con la croce oggi al Museo Nazionale di Praga.

Pietro da Cortona (1596-1669) raffigurò il Bambino che dorme sulle ginocchia della Madonna mentre gli angeli gli portano la croce e la corona di spine. Altre volte è il Bambino a dormire sulla croce stessa, come quello di Cristofano Allori (1577-1621) conservato agli Uffizi o quello di Guido Reni nella Galleria Liechtenstein di Vienna. Anche l'Albani affrontò il soggetto, del resto popolare in tutta l'Italia: in ambito romano vanno segnalati i lavori di Orazio Gentileschi (1563-1639) e di Carlo Maratta (1625-1713). Il primo, di forte impatto caravaggesco, è conservato al Museo del Prado e fu un tempo attribuito a Zurbarán.

Nell'epoca barocca il Bambino della passione si trova spesso accanto (oltre, eventualmente, alla croce e agli strumenti della passione) a un teschio, talvolta anche circondato da serpenti.

Non sono estranee a questo modello le rappresentazioni della vanità con putti o bambini dormienti la cui testa riposa su un teschio, simbolo della transitorietà e della morte, e nella loro mani hanno una clessidra. *Hodie mihi, cras tibi*, si legge spesso nel cartiglio; oppure *Vanitas vanitatum*. Ma il motivo del Gesù Bambino dormiente con la croce e il teschio può es-

sere visto anche in chiave soteriologica: questo Bambino non è vittima dell'onnipotente morte, bensì il suo dominatore.

### *Il Bambino e l'Eucaristia*

È noto che nel XII secolo si sviluppa notevolmente la riflessione teologica sul mistero eucaristico e sul culto all'Eucaristia fuori dalla Messa. È il periodo dei molti miracoli eucaristici, che per quantità e documentazione è ingiusto eliminare come leggendari. In ambito cistercense (ma non solo) si sviluppano i racconti di questi prodigi, posti come *exempla* ai novizi, e specialmente colpiscono quelli che vedono l'Ostia consacrata trasformarsi nel Bambin Gesù. Lorenzo Braca ha dedicato a questo argomento parte di un documentatissimo studio sulla letteratura cistercense medievale<sup>42</sup>, e qui lo seguo a tratti letteralmente.

Uno dei racconti più noti è riportato da Erberto in *Liber Miraculorum* (I, 3) ed è copiato parola per parola da Corrado in *Exordium Magnum* (III, 15). Lì si narra di Pietro Tolosano, anziano monaco di Clairvaux, che sta celebrando l'Eucaristia quando, elevata l'Ostia al di sopra del calice, «gli apparve, sotto forma di un bel Bambino, il vero Dio e vero uomo, il Signore nostro Gesù Cristo, mite e umile di cuore, che si nasconde ai ricchi e ai sapienti e si rivela ai piccoli». Erberto continua: tremante per lo splendore della visione e per la reverenza che gli suscita, Pietro chiude gli occhi, ma ciò nonostante continua a vedere così bene che per distogliere lo sguardo è costretto a girare il capo, ma anche questo gesto non basta poiché, in qualunque direzione muova la testa, ha sempre l'immagine del Bambino davanti a sé.

Sempre Erberto ci racconta della visione del Bambino fluttuante al di sopra del calice nel momento della celebrazione dell'Eucaristia. Caso singolare, le due visioni riportate nella col-

lezione del monastero di Fürstenfeld. Nella prima un sacerdote sta officiando l'Eucaristia «*multis gemitibus et lacrimis prelibatis*». Arrivato al canone le lacrime non cessano e, per evitare che l'Ostia si macchi, il Bambino compare sopra l'altare con le mani protese «*lacrimas ab oculis illius*». E questo gli successe molte altre volte. Nella seconda, la testimonianza in prima persona di Rodolfo, monaco di Kaisheim, racconta una straordinaria rappresentazione visuale della passione manifestatasi ai suoi occhi. Descrive come, durante l'ufficio del mistero, abbia visto l'Ostia mutare progressivamente tra le sue mani, dapprima nel Bambino e poi, all'elevazione del calice, nel Crocifisso, e come poi abbia visto al posto del calice il sepolcro e lì vicino la Vergine sotto il Crocifisso.

In un'altra visione in *Dialogus Miraculorum* (IX) Cesario racconta di Godescalco, canonico della diocesi di Colonia e successivamente monaco ad Heisterbach, che, prima della sua conversione, «*satis exsiterat lubricus, sed bene morigeratus*». Durante una notte di Natale il chierico sta celebrando Messa con tanta devozione e lacrime quando, arrivato alla consacrazione, Cesario dice: «*Puer natus est nobis*» (Is 9, 6), e la transustanziazione avviene sotto forma di un «*infantem pulcherrimum*». Cesario continua poi in maniera esplicita sulla dottrina sacramentale. Godescalco bacia quindi il Bambino sulle labbra, lo ripone sull'altare, e quello torna nella forma precedente. Solo a quel punto il chierico inghiotte l'Ostia.

A volte il miracolo eucaristico in queste raccolte è correzione dei sacerdoti deboli. Così, per esempio, un monaco che dubita del potere dell'Eucaristia rischia di cadere in apostasia, ma si ricrede e durante la celebrazione del sacramento «*cernit sacram hostiam in speciem pueri conversam*»; o nel *Dialogus Miraculorum* (IX, 57) di Cesario, dove un sacerdote peccatore che celebra l'Eucaristia si trova tra le mani il Bambin Gesù «*facie ab eo aversa*».

Un celebre aneddoto circolò in diverse versioni, non solo tra fonti cistercensi: un tale che produce del miele ha intenzione di sfruttare il potere dell'Ostia per fare un incantesimo e aumentare in tal modo la quantità di miele prodotto dalle sue api. Così una domenica si reca a Messa e, invece di ingoiare l'Ostia consacrata, la mantiene in bocca. Tornato a casa, l'uomo va verso i vasi del miele per soffiarvi sopra, ma così facendo sputa involontariamente l'Ostia in uno di questi. Quando si sporge per vedere dove questa sia finita, al suo posto scorge un Bambino dall'aspetto meraviglioso.

Se siamo fortunati ad avere queste *collectanea* cistercensi, è necessario ricordare qui come la visione di Gesù Bambino nell'Eucaristia sia una costante almeno dal XII secolo fino ai nostri giorni. Ma anche ben prima di quel secolo. Segue qui una piccola antologia, anche anticipando storie che saranno raccontate nel dettaglio più avanti.

Si racconta<sup>43</sup> che a un prodigio del genere sarebbe dovuta la conversione di Vituchindo, re dei Sassoni. Essendo venuto alla Corte di Carlo Magno, vide sul pane della Comunione che davanti a lui fecero l'Imperatore e i suoi compagni un bellissimo Fanciullo che entrava in loro, ora con ardore ora con tristezza. Carlo Magno gliene spiegò il mistero e il Re barbaro si convertì e ricevette il Battesimo.

Radberto riferisce che un sacerdote, di nome Plegilo, nell'ardore della sua fede, ricevette il favore di vedere il Bambino Gesù sull'altare e di stringerlo al cuore.

1153, miracolo di Braine. La contessa Agnese di Braine ottenne che Cristo le apparisse sotto la parvenza di un Bambino durante la Messa celebrata da Enrico di Francia, arcivescovo di Reims, davanti a una moltitudine di fedeli, per la conversione di una giovane che ella amava. Confraternite e processioni furono istituite in ricordo di questo miracolo.

Al 1231 si fa risalire la conversione di Zeith-Abuley, re

di Murcia, alla vista di un bel Bambino che apparve all'elevazione della Messa di un sacerdote prigioniero.

Famoso è il miracolo di Douai del 1254: Cristo apparve davanti a tutto il popolo, sotto le sembianze di Fanciullo per gli uni, di Giudice per gli altri. Vi fu costruita una cappella, e istituita una confraternita, una processione e la festa il lunedì della Pentecoste; il pellegrinaggio è ancora frequentato.

Di sant'Angela da Foligno (1248-1309), canonizzata nel 2013, abbiamo già parlato. Nel celebre *Liber* racconta il suo scrivano:

Un'altra volta mi disse che nell'Ostia vide Gesù come un fanciullo, ma appariva grande e regale, come chi ha in sé l'autorità: pareva che tenesse in mano qualcosa, come segno del suo potere, e sedeva in trono. «Non saprei però dire che cosa tenesse in mano. Vidi ogni cosa con gli occhi del corpo, come mi era accaduto anche vedendo l'Ostia. In quel momento non mi inginocchiai come gli altri avevano fatto, e non sono sicura se mi avvicinai correndo fin verso l'altare o se rimasi inchiodata dalla dolcezza che mi coglieva per l'apparizione. Provai grande rammarico quando il sacerdote troppo prestamente ripose l'Ostia sull'altare. Gesù era così bello, così grazioso, e sembrava un fanciullo di dodici anni. Mi fece così felice che non potrò mai più scordarmi di questa felicità per tutta l'eternità. Mi comunicò una tale certezza, che d'ora in poi non potrò più dubitare di niente e in nessun modo – né occorre che tu scriva questo. Tanto grande fu la gioia, che non gli dissi che mi proteggesse, e non gli dissi nessuna cosa, né buona né cattiva: tutta la mia gioia fu nel contemplare quella bellezza inestimabile».

San Gerardo Maiella (1726-1755), religioso redentorista, racconta una serie di episodi singolari. Quando nella sua

povera famiglia mancava il necessario, il bambino andava a rifugiarsi nella cappella della Vergine a Capodigiano. «Il Figlio di quella bella Signora» spesso si staccava dalle ginocchia della Mamma per donare al piccolo un panino bianco. Solo più tardi, da religioso, Gerardo dirà a sua sorella Brigida: «Ora so che quel fanciullo che mi regalava quel pane era lo stesso Gesù». Il dono del pane bianco lo aveva indotto a scoprire un altro pane: in chiesa, alla Messa, quando i fedeli si accostavano alla balaustra.

Vi andò anch'egli una mattina, ma il prete lo vide piccolo (benché avesse otto anni) e lo rimandò a sedere. Le lacrime furono abbondanti, ma di notte venne l'arcangelo Michele a porgergli il pane consacrato. Al mattino seguente, felice e trionfante, confessava candidamente: «Ieri il prete mi ha rifiutato la Comunione, questa notte l'arcangelo san Michele me l'ha portata». Questo episodio, apparentemente fantastico, fu ripetutamente confermato dallo stesso Gerardo anni dopo<sup>44</sup>.

Testimone del perdurare di questi fenomeni anche nel nostro tempo è santa Faustina Kowalska, come si è già visto. Suor Faustina (1905-1938) è stata canonizzata da san Giovanni Paolo II nel 2000 e ciò comporta che siano state riconosciute come ortodosse e soprattutto vere le sue esperienze soprannaturali. Ella ebbe frequentemente la visione del Bambin Gesù nell'Ostia. Qui basta riportare qualche passo del suo *Diario*.

L'Ora Santa. Durante quest'ora cercai di meditare la passione del Signore. Tuttavia la mia anima era colma di gioia e all'improvviso vidi Gesù Bambino. La sua maestà penetrò in me e dissi: «Gesù, Tu sei così piccolo, ma io so che Tu sei il mio Creatore e Signore». E Gesù mi rispose: «Lo sono, e perciò ho rapporti d'intimità con te come un bambino, per insegnarti l'umiltà e la semplicità».

Natale. Durante la Messa di mezzanotte nell'Ostia ho visto Gesù Bambino; il mio spirito si è immerso in Lui. Benché fosse un bambinetto, la sua maestà è penetrata nella mia anima. Mi ha colpito profondamente questo mistero: questo grande umiliarsi di Dio; questo suo inconcepibile annientamento. Per tutta la durata delle festività questo mi è rimasto vivamente impresso nell'anima. Oh! noi non riusciremo mai a comprendere questo grande abbassarsi di Dio!

Ore dodici. 25.XII.1934. Messa di mezzanotte. Appena uscì dalla santa Messa, il raccoglimento interiore s'impadronì di me, la gioia inondò la mia anima. Durante l'offertorio vidi Gesù sull'altare; era di una bellezza incomparabile. Il Bambinello per tutto il tempo guardò verso tutti, tendendo le manine. Quando ci fu l'elevazione il Bambinello non guardò verso la cappella, ma verso il cielo; dopo l'elevazione si rivolse di nuovo verso di noi, ma per poco tempo, poiché come al solito venne spezzato e mangiato dal sacerdote. La fascia l'aveva bianca. Il giorno dopo vidi la stessa cosa e lo stesso vidi il terzo giorno. E difficile esprimere la gioia che avevo nell'anima. Questa visione si ripeté durante tre sante Messe, esattamente come nelle prime.

Una tale tradizione ha portato, soprattutto nella Spagna rinascimentale e barocca, a raffigurare Gesù Bambino nello sportello dei tabernacoli.

Bellissimo è il Bambino che Juan de Roelas dipinse per il grande tabernacolo della chiesa dell'Annunciazione in Siviglia intorno al 1604. Secondo Valdivieso si tratta della raffigurazione infantile più antica della pittura sivigliana<sup>45</sup>. Un Bambinello paffuto e biondo siede sul globo a significare il suo potere sul mondo. Sopra una camicia bianca aperta, indossa un mantello rosso, simbolo della Risurrezione e regge con la mano





sinistra la croce con la banderuola rossa, ancora simbolo della Risurrezione: questo è il Cristo eterno, benché Bambino, il Cristo risorto e vivente. Col piede destro calpesta un cranio perché Egli ha vinto la morte. E ai suoi piedi si attorciglia vinto un serpente infernale che morde una mela; Egli ha vinto il peccato. E tutto questo in evidente abbinamento all'Eucaristia conservata dietro a questo sportello: è nell'Eucaristia che avviene la nostra identificazione con questo Cristo vincitore e salvatore.

Una replica quasi identica si trova nel Museo delle Belle Arti (*fig. 43*), ma apparteneva al tabernacolo della Capilla de los Flamencos del Colegio Dominicó de Santo Tomás, in Siviglia. Roelas lo dipinse verso il 1610-1615. Certo queste immagini rivelano la consulenza che dovettero fornire i gesuiti della Anunciación, ma anche la profonda religiosità e formazione del chierico Juan de Roelas.

Francisco Pacheco dipinse un altro sportello di tabernacolo per la cappella della Virgen de la Milagrosa (oggi in collezione privata). Zurbarán ha lasciato un esemplare di sportellino straordinariamente bello (*fig. 44*): il Bambino in abito blu (1635-40), oggi al Museo Puškin di Mosca.

### *Il trionfo*

Le citate Descalzas Reales conservano un originale dipinto di Antonio de Pereda (1608-1678), raffigurante il Bambino della passione. Gesù Bambino, con il nimbo a forma di triangolo per alludere alla Trinità, si presenta come un fanciullo di circa tre anni e, in piedi, regge gli strumenti della passione: dalla croce ai flagelli. Pereda era pittore fecondo in materia di allegorie, specialmente sulla *vanitas*.

Un tale Pedro de Obregón, del quale si hanno poche notizie, dipinse un'interessante apparizione del Bambino a san-



Fig. 44

t'Antonio (1633) per il convento di Santa Clara de Villacastín (Segovia), dove il Fanciullo rifulge tra nuvole e angeli. È derivazione diretta dalla tela di Carducho (1631) oggi all'Ermitage. Lo schema comunque era ben noto alla pittura spagnola del secolo: la Cattedrale di Siviglia ne conserva una splendida versione di Murillo.

Modelli simili del Bambino «glorioso» si trovano nell'Italia coeva, opera soprattutto dei bolognesi Guido Reni (1575-1642) e Francesco Albani (1578-1660), e del fiammingo italianizzato Marten de Vos (1532-1603). In Francia ha trattato il tema Charles Le Brun (1619-1690) in sintonia con la devozione al Bambino che si respirava a Corte.

Assimilabile a questo tipo è il bellissimo Bambino di Antonie Van Dyck (1599-1641) conservato a Dresda. Con un'elegante e barocca posa curva, il piccolo Gesù si appoggia a un enorme globo tenendo saldamente in mano la croce che lo sormonta. Con l'altra mano benedice, mentre con il piede schiaccia il serpente.

In Francia fu ripetutamente dipinto il Bambino di Beaune per soddisfare alle richieste dei devoti. Così lo ripresero varie volte Simon François e Philippe de Champaigne (1602-1674), per ammorbidire lo ieratismo del Bimbo infagottato lo mise in braccio alla Madre che lo presenta all'adorazione dei fedeli<sup>46</sup>.

Dall'altro grande focolare della devozione al Bambino nella Francia barocca, Aix, doveva venire, come si è visto, una forte accentuazione del richiamo alla futura passione redentrica del Bambino. La mistica Jeanne Perraud descrisse le caratteristiche esatte della sua visione affinché gli artisti non se ne discostassero:

Per dipingere il ritratto conforme al suo originale occorre che [il Bambino] sia davanti a una raggiera come quelle dove si espone il Santissimo Sacramento, e che manifesti l'età di tre

anni; che non sia grosso né troppo pieno, ma di una costituzione media; che la postura sia come in aria e in volo; che dalla vita in su il corpo sia inclinato e voltandosi verso destra, e che la mano sia estesa verso il basso e in proporzione al corpo. Che il piede destro sia voltato a un lato e quello sinistro come se fosse avanti di un passo. Che il braccio sinistro abbracci gli strumenti della passione in disordine e quello destro sia quasi steso. La colonna che attraversa tutti gli strumenti si deve inclinare verso l'estremità del braccio, dove una corda che tiene legati tutti gli strumenti deve finire, pendendo dal braccio mentre l'alto capo va in su. Occorre che tutti gli strumenti della passione siano lunghi e sproporzionati all'età del santo Bambino. Il suo viso sia estremamente bianco e tanto splendente che il suo splendore non sia dato dai raggi di dietro. L'aria del suo viso deve essere assai ridente [...]. Il suo vestito sommamente bianco, senza alcuna piega<sup>47</sup>.

Ancora oggi tale immagine è venerata nella cattedrale di Aix.

### «*Salvator mundi*»

Un capitolo a parte merita la raffigurazione di Gesù adolescente o, stando al Vangelo di san Luca, dodicenne. Se dobbiamo dare retta ad André Grabar<sup>48</sup>, le prime rappresentazioni di Gesù adolescenti sono da cercare nella ripresa figurativa del Gesù storico dopo le dispute iconoclaste, e riporta come esempio il Gesù in mezzo ai dottori in un affresco di Boiana, in Bulgaria.

Ma, oltre a scene narrative e rimanendo fedeli al proposito di interessarci delle raffigurazioni di Gesù isolato, il tema è di stampo rinascimentale, trattato ripetutamente nell'ambiente leonardesco.

Si discute se Leonardo dipinse un tale modello o, almeno, se lasciò schizzi e disegni che abbiamo potuto impostare un'iconografia. La supposizione si basa su una lettera di Isabella d'Este del 1504, in cui chiede al maestro un dipinto con la figura «di Cristo giovinetto de anni circa duodeci... et facto cum quella dolcezza et suavità de aire che haveti per arte peculiare in excellentia»<sup>49</sup>. È stata formulata l'ipotesi che Leonardo abbia affrontato questo soggetto in una lunetta di Santa Maria delle Grazie, più tardi distrutta<sup>50</sup>.

A lungo attribuita a Leonardo fu una tavola di Marco d'Oggiono (1475ca.-1530ca.) oggi alla galleria Borghese di Roma. Raffigura un Gesù giovanissimo, dai grandi occhi, l'enigmatico sorriso, i biondi riccioli, la mano benedicente e il globo nell'altra mano. Qui l'artista fonde due filoni della tradizione figurativa: Gesù adolescente tra i dottori e il Cristo benedicente. Particolare interessante è il mappamondo raffigurato sul globo, che corrisponde a un periodo delle acquisizioni cartografiche intorno al 1490<sup>51</sup>.

A Giovanni Agostino di Lodi si deve un'altra bella, leonardesca raffigurazione del giovanissimo *Salvator Mundi* di collezione privata. Qui Gesù sostiene un globo dorato e tende la mano destra in avanti in misterioso gesto.

Altre versioni contemporanee sono dovute a Bernardino Luini, Giampietrino e Correggio. Attribuito al Luini, si conserva un Gesù giovane benedicente nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, con una sua variante nella collezione Lanna, a Praga.

### *Con un po' di fantasia*

Fin qui le tipologie più significative nell'iconografia del Bambin Gesù. Ma naturalmente la creatività di artisti e devoti non



Fig. 45

si può racchiudere in formule, e così la storia dell'arte conosce tanti bei Bambini, a volte dei veri capolavori, liberi da schemi. Spesso sono delle semplici raffigurazioni di Gesù Bambino senza connotati particolari, per la semplice devozione. Vediamone alcuni.

Un Bambino particolarmente interessante e scoperto recentemente è al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera (*fig. 45*)<sup>52</sup>. È attribuito a Nicolaus Gerhaerts von Leyden, artista documentato a partire dal 1463 a Strasburgo e più tardi attivo a Vienna e a Wiener Neustadt. Scultura singolare per atteggiamento e aspetto, ma di altissima qualità, ritrae un grassoccio bambino con impietoso realismo: ventre sporgente, gambette corte e grasse, una certa goffaggine generale. Eppure è irresistibile l'espressione del visino rubicondo mentre ci offre un acino d'uva da un grappolo che tiene nell'altra mano. L'uva è ovvio riferimento all'Eucaristia. Il Bambino è pensato per essere esposto nudo, sia per la perfezione del lavoro in ogni particolare sia perché sarebbe quasi impossibile vestirlo data la complicata articolazione della figura.

Un Gesù bambino benedicente, tempera su tavola di Andrea Mantegna (*fig. 46*), databile al 1455-1460, è nella National Gallery of Art di Washington. La tavola appare oggi molto danneggiata. Il Bambino veste una corta tunicella bianca un mantello sulle spalle e reca nella mano sinistra un'altra croce di metallo. Belle le fattezze veramente infantili.

Un Bambino nudo, in piedi su un globo di vetro (curiosamente alato) su un fondo di cielo azzurrissimo, regge la croce e benedice (*fig. 47*). Dipinto bene, manca però di quella grazia infantile e devota. È opera di Joos van Cleve (1485ca.-1540/41), realizzata nel 1530 e conservata al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid. Van Cleve mescola la pittura italiana con la tradizione fiamminga. All'epoca del dipinto l'artista si era trasferito alla Corte francese di Francesco I.



Fig. 46



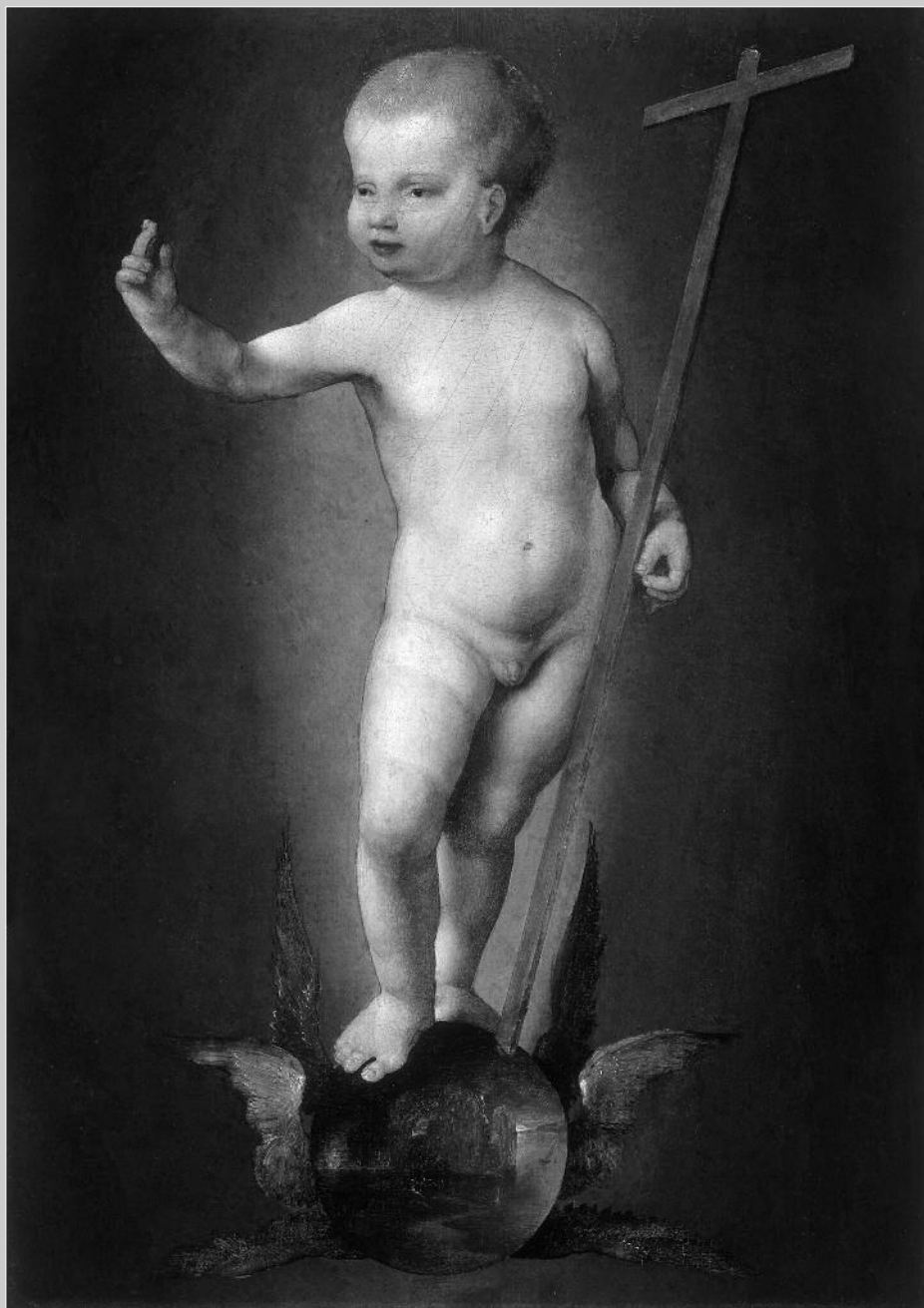


Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

Al primo Cinquecento lombardo appartiene il dipinto di *Gesù Bambino con l'agnello* di Bernardino Luini (1480ca.-1532) della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (*fig. 48*). Il Bimbo, di appena un anno, abbraccia un agnellino, simbolo della sua passione. Il cardinal Federigo Borromeo, che lo acquistò nel 1618, si commuoveva guardando la tenerezza del Bambino e lo sguardo che rivolge «a chi lo rimira», coinvolgendolo affettivamente.

Al Museo d'Arte della Città di Ravenna si conserva una minuscola tavola con bel Bambino seminudo, seduto e reclinato sul globo, che benedice. È attribuito a Federico Barocci (1535ca.-1612) (*fig. 49*), sebbene alcuni lo diano a Elisabetta Sirani (1628-1665). Di lei si conserva alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (*fig. 50*) un Bambino in piedi sul globo che benedice con la mano destra e reca nella sinistra un ramoscello d'ulivo (1658).

Di posa simile, il Bambino di G.B. Gaulli detto il Baciccio (1639-1709), dipinto che si trova a Palazzo Rosso di Genova (*fig. 51*).

Nel Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid si conserva un bellissimo Bambino di Carlo Dolci (*fig. 52*), del 1663, che rappresenta una novità iconografica: Gesù Bambino reca una corona di fiori «sostitutiva» della corona di spine. In qualche modo, completamente trasfigurato, è un Bambino della Passione. Come giustamente afferma Mar Borobia nella scheda del museo, l'artista «ha trattato il soggetto con devozione e con una vivace religiosità». La tela è stata identificata con un'opera descritta da Filippo Baldinucci che fu inviata a Venezia. Di questo prototipo sono note diverse versioni e copie. Tra le versioni autografe, quella della Gemäldegalerie di Vienna.

Nella città bavarese di Augusta ci fu un curioso Bambino (oggi in collezione privata) in piedi, nudo, che regge un



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

globo metallico sulla sinistra e vi avvicina la destra. È montato su un orologio fabbricato verso il 1600-1610. Gli occhi si muovono con l'orologio, mentre il globo segna le ore. Sembra un giocatolo o un automa e in parte lo è, ma è anche una raffigurazione di Cristo Signore del tempo<sup>53</sup>.

La storia del Bambinello del convento di Reutberger (*fig. 53*) presso Bad Tölz ci riconduce a Betlemme<sup>54</sup>. È intagliato in legno in dimensioni quasi naturali ed è di origine italiana. Per decine di anni la figura stette a giacere sulla stella che nella Basilica della Natività a Betlemme segna il luogo della nascita di Gesù fino a che fu sostituito con altre immagini donate da dignitari. Dal 1739 al 1743 il francescano Nicephorus Vischer di Reutberg visse come guardiano a Betlemme e al suo ritorno portò la statua alle suore francescane di Reutberg. Da allora tengono il Bambino riccamente ricoperto di vestiti tranne a Natale, quando giace nudo sulla paglia del presepio.

### *Il Buon Pastore*

Ancora Siviglia, nel 1666. Si celebrava la concessione papale della bolla *Sollicitudo* in favore dell'Immacolata Concezione di Maria. Nella piazza di fronte alla chiesa di Santa María la Blanca venne allestito un altare effimero in grande stile. Lo racconta il testimone Fernando de la Torre Farfán:

Sull'altare si formò il primo corpo, fu diviso in tre nicchie o coperture, quella centrale era alta venti piedi e larga quattordici piedi. Nella nicchia mediana, in quanto quella principale, fu collocato un ammirevole dipinto della Concezione di Bartolomé Murillo. [...] Un'altra nicchia fu realizzata sulla destra e vi fu collocato un bellissimo dipinto del grande artefice di cui sopra: è un tenero e bel Bambino il cui bastone e le sue





Fig. 53

PELLI lo rendono noto come «Pastore amante di un gregge di agnelli».

Sul lato sinistro in un'altra nicchia c'era un san Giovannino sempre di Murillo<sup>55</sup>. La festa dimostra la considerazione e l'ammirazione di cui godeva Bartolomé Esteban Murillo. Egli aveva dipinto quel Buon Pastore Bambino tra il 1661 e il 1665 ed era la prima volta che un tale tema veniva affrontato nell'arte moderna. Gesù compare come pastore e guida delle anime cristiane, raffigurate dal mansueto agnello, le protegge, le va a cercare se si perdono. E non di poca importanza che il Buon Pastore qui sia bambino: sta a significare che la devozione a Gesù Bambino avrebbe prodotto quegli effetti di docilità e di protezione. Ben diverso, anche se formalmente le affinità sono molte, il significato dell'agnello nel caso di Giovannino: qui si riferisce a Cristo come agnello pasquale.

Murillo crea una fortunata tipologia infantile che unisce una potente carica simbolica e una struggente bellezza. Lo dipinse in tre versioni. La prima, quella citata, godette di grande successo in Spagna e fuori dai confini: nel 1750 era a Parigi e, di mano in mano, giunse a Londra nel 1801. Oggi alla Lane Collection di Peterborough. Il Bambino appare al centro della tela, in piedi, calzato con i sandali, e guarda una luce dorata sopra di Lui, pieno di contentezza per la pecora ritrovata, che accarezza.

La seconda versione, e senza dubbio la migliore, è del 1665-1670 e si trova al Museo del Prado (*fig. 54*). Un Gesù straordinariamente bello è seduto davanti a una colonna rotta su un plinto e frammenti di rovine classiche. Oltre all'effetto bucolico, esse possono far riferimento all'antico culto soppiantato da quello cristiano, come accade nei presepi napoletani un po' più tardi. Ma si può ricordare anche che la colonna, nei dipinti religiosi italiani del Rinascimento, era simbolo di



Fig. 54

Cristo. Difficile dire quanto Murillo ne fosse consapevole. Il Bambino ci guarda con sguardo autorevole, mentre posa la mano sulla pecora. Siamo di fronte a un riconosciuto capolavoro.

La terza versione, di misura piccola, fu dipinta tra il 1675 e il 1682 e attualmente si trova a Francoforte (Städelsches Kunstinstitut). Appartiene già agli ultimi anni del pittore, con un senso della bellezza più dolce e delicato. Anche qui il Bambino è in piedi e accarezza la pecora.

Il modello creato da Murillo ottenne subito grande successo, come dimostra la gran quantità di copie e imitazioni. Un abile seguace di Murillo e suo contemporaneo dipinse un Buon Pastore Bambino oggi alla Hunterian Museum & Art Gallery dell'Università di Glasgow. Vi ha inserito anche elementi passionari: il Bambino, pastore seduto in mezzo alle pecore, sta intrecciando una corona di spine.

Juan de Valdés Leal fece proprie le istanze di Murillo e dipinse un interessante Buon Pastore (*fig. 55*), del quale parlava la letteratura, ma che solo nel 2006 è stato scoperto e distinto dalla diverse copie girate nel mercato antiquario<sup>56</sup>. È del 1680, periodo di maturità dell'artista. Il Bambino seduto, un po' ripiegato su sé stesso, crea un scena apparentemente semplice, ma di enorme forza devozionale, che mostra tutta la fede in Gesù fin dalla sua infanzia.

Una volta stabilito il modello e attivata la produzione di copie, la strada per i Bambinelli sotto forma di Pastore era aperta, come si vede nelle statue delle Descalzas Reales e del Museo del Divino Infante.

Alla cerchia di Biagio Bellotti (1714-1789) e datato al 1750 è attribuito un olio su tela ovale che raffigura lo scorcio di un Bambino in culla che reca in mano un crocifisso. Oggi è nelle Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore, a Milano.

Si trovano Bambini non solo intagliati in legno, ma an-

che fusi in bronzo o lavorati in avorio, modellati in cera o argilla e perfino in cartapesta e porcellana. A Lucca, la suora Costanza Micheli (1530-1601) produceva figure di Gesù Bambino senza alcun modello, ma con discreto talento,

con aghi e spilletti et così a poco a poco si andava cavando dalla fantasia hora una cosa et hora un'altra, rubando i tempi della notte il meglio che poteva non gli essendo data comodità a cio fare più che tanto anzi ci hebbe di molte contrarietà ma finalmente con la patientia, ordine et perseverantia superò tutte le difficoltà et crebbe tanto quanto al presente si puo vedere essendone già più anni sono mandate in diverse parte del mondo per 50 scudi et piu per volta in Spagna, in Francia, Roma, Napoli et altri luoghi, per fine nell'Indie Nuove et Giappone, a tale che il nostro Monastero sen'è ito aiutando per il temporale in molte necessità, guadagnando con 6 o vero 8 persone 300 scudi l'anno, e più che altrettanto a pena si guadagna da tutto il resto delle Monache<sup>57</sup>.

Una delle statuine di Lucca la portò in Spagna il missionario domenicano Angelo Orsucci, poi martirizzato in Giappone, il quale in una lettera a sua madre del 1600 racconta come in Valencia «tutti gli abitanti» corsero a vedere il Bambino.

Qua in Ispagna questi Bambini non erano mai stati veduti et hanno girato per tutte le città, per tutte le case et per tutti i monasteri di monache perché tutti desideravano di vederli<sup>58</sup>.

Purtroppo non ci è noto come fossero queste immagini.

Un tipo che si trova particolarmente nel XVIII secolo è il Bambino «Signore del Mondo», dove appare in piedi o seduto su un trono, riccamente vestito. Con la mano destra benedice, mentre nell'altra regge la sfera del mondo o porta una



Fig. 55-56

croce. È una trasposizione del Cristo in maestà. Troviamo anche il «Gesù Bambino risorto», come vincitore della morte, con evidente richiamo al Gesù trionfante o Cristo Re. Il Bimbo reca una banderuola bianca e mostra sul corpo le piaghe della passione mentre benedice con volto tranquillo e sereno.

Altre immagini, infine, traggono la loro originalità dalle circostanze di culto o di devozione cui sono legate, e sono in genere di produzione più tarda. Così, «Gesù Bambino eucaristico», vestito con i paramenti sacerdotali, il «Bambino Gesù del Sacro Cuore», che indica con la manina il cuore sul petto, «Il Maestrino», con un libro nella mano, e altri.

Il XVIII secolo porta con sé una vera esplosione nell'uso di statue di Gesù Bambino nei conventi femminili e nelle case private. Ma la vena creativa si è pressoché esaurita. Vengono riprodotti i modelli già noti. Il Settecento ama vestire i Bambinelli con gli abiti pomposi dell'epoca, comprese le parrucche e i boccoli. Un esempio italiano è quello ancor oggi venerato in tale guisa nella chiesa di Santa Teresa a Torino.

L'Ottocento rimarrà ancorato a queste tradizioni iconografiche, più o meno aggiornate ai gusti dell'epoca. È principalmente nel XIX secolo, anche se di origine più antica, la produzione di Bambini di cera<sup>59</sup>, opera a volte di veri maestri della ceroplastica, in Germania, nel Tirolo e nell'Italia meridionale; altre volte, lavoro paziente e devoto delle monache di clausura, che amavano cucire e vestire queste figurine. Forse per la sua semplicità il modello più visitato è il Bambino fasciato, come si faceva realmente con i neonati. Le fasce venivano coperte con dei ricchi lavori di ricamo. La figura di cera richiedeva un astuccio o scrigno per proteggerla, ed ecco che facilmente questi contenitori diventano teatro di meticolosi lavori con foglie, frutti, pecorelle ecc. Un'ambientazione tipicamente tirolese è il Bambino del Paradiso, dove in piccolo Gesù di cera era in mezzo a un rigoglioso giardino.

Almeno un Gesù Bambino in fasce bisogna citare ed è quello delle agostiniane che viene ancora mostrato a Natale nella chiesa parrocchiale di Monaco della Neuhauserstraße. La leggenda racconta che un cittadino di Monaco aveva regalato la statua di Gesù Bambino, fasciato con bende di colore vivace e con il volto piegato leggermente sul lato, al convento delle agostiniane, che iniziarono a venerarlo nel 1634.

L'anno precedente il padre che doveva riporlo dopo la Messa lo lasciò cadere e si ruppe la testa di cera. Per quasi un anno il religioso mantenne il segreto tenendo chiusa l'immagine in un armadio, ma alla fine si confidò con il suo priore. Quando andarono a verificare trovarono che i pezzi si erano rimessi insieme miracolosamente.

Fino alla soppressione del convento il Bambinello ricevette molte visite e atti di devozione, poi fu portato in una cappella di un ospedale e in fine nel 1817, su ordine del re Ludwig I, nella cappella del Palazzo. Copie del Bambino si trovano in molte chiese, come in alcune famiglie del sud della Germania.

Nell'attualità non si può dire che ci sia una produzione artistica di Gesù Bambino. Tranne qualche eccezione. Per esempio, Salvador Dalí, che in modi originali e a dir poco rispettosi trattò il tema religioso. Suo è un Bambino (*fig. 56*) seduto in aria tra le nuvole, che guarda verso la terra; la mano destra sostiene un piccolo globo, come una palla che volesse far rimbalzare e nella sinistra tiene un libro, riferimento alla Parola di Dio. Artista singolare è Jan Knap, apprezzato pittore ceco vissuto in mezzo mondo che, dopo un suo avvicinamento al cattolicesimo, ha fatto del messaggio cristiano il tema principale della sua originale pittura. Dagli anni Ottanta dipinge l'infanzia di Gesù: consolato dalla Madre, allietato dalla presenza di angioletti, in un paesaggio agreste, o come in questo caso reggendo una tovaglia bianca che ricorda il velo della Veronica (*fig. 57*).





Fig. 57

Bella anche l'incisione a colori come biglietto di auguri natalizi firmata nel 2000 dall'artista olandese M.J. van Kampen.