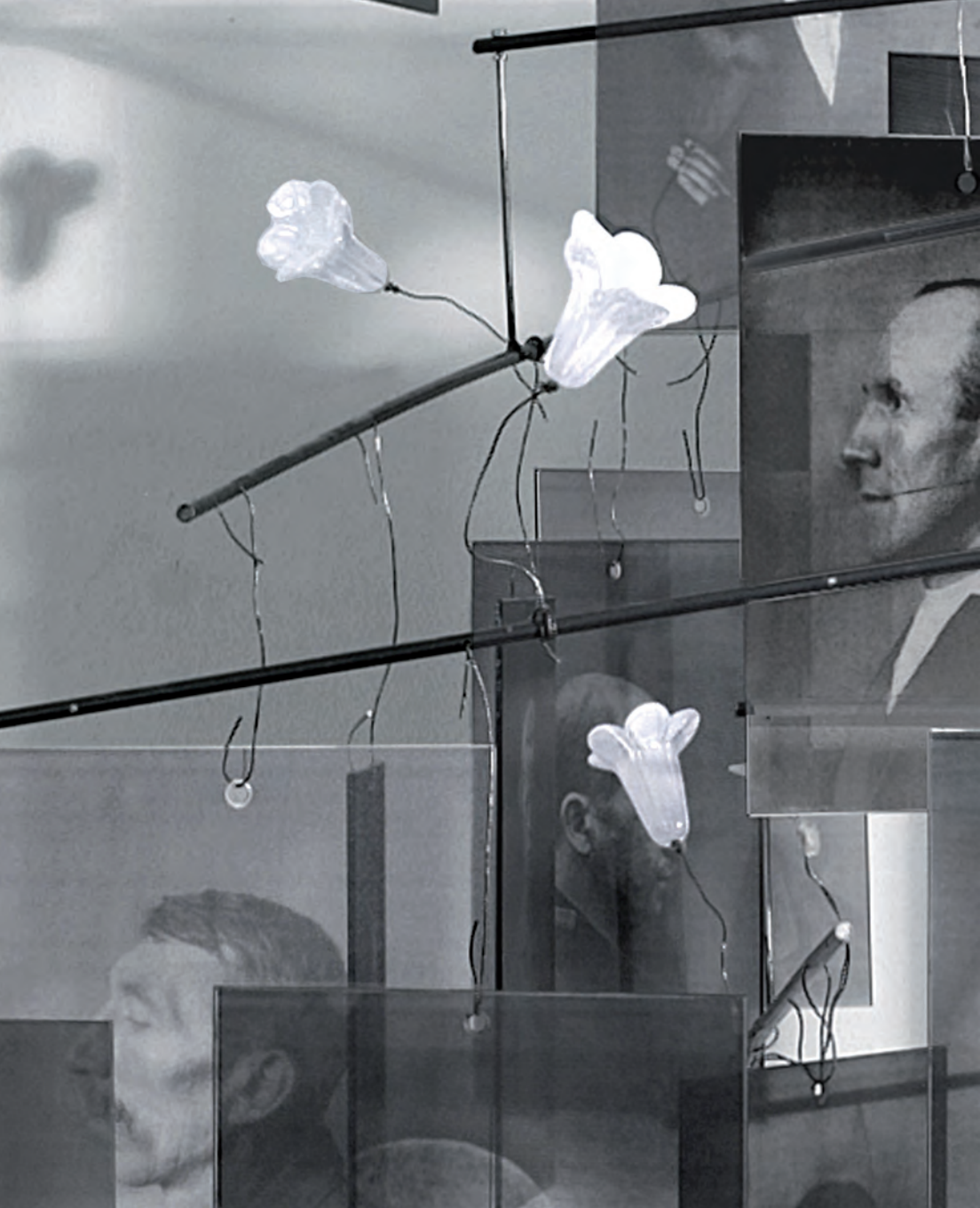




Galleria San Fedele  
via Hoepli 3 a-b  
20121 Milano

13 ottobre - 19 novembre 2005

**Anawim**

**Ambrogio Figino/Lena Liv  
a confronto**

*a cura di*

Angela Madesani

Ede Palmieri

Andrea Dall'Asta S.I.

*testi:*

Andrea Dall'Asta S.I.

Angela Madesani

Ede Palmieri

Chiara Paratico

*si ringrazia:*

Irma e Cristina Battista, VIBAC

Il dipinto di Ambrogio Figino, *Incoronazione della Vergine*  
è stato restaurato dallo Studio Barbara Ferriani, Milano  
grazie al contributo di VIBAC

**Anawim**

**Ambrogio Figino/Lena Liv**

## Ecce Homo

Pochi autori hanno lavorato sul tema della memoria in modo così profondo e originale come Lena Liv, artista russa di origine ebrea, che ormai da anni vive in Italia. Si tratta certamente di un argomento molto visitato, sul quale hanno riflettuto un gran numero di poeti, filosofi, scrittori, artisti... da Sant'Agostino a Dante, da Petrarca a Proust, a Boltanski. Ogni volta che l'uomo desidera parlare della sua vita, non può fare a meno di lasciare emergere il passato. *Il futuro ha un cuore antico*, diceva Carlo Levi. Senza memoria non esiste identità personale, collettiva. Non si può interrogare il presente, né pensare a un avvenire. La memoria riscatta il tempo perduto, ciò che appare destinato a svanire per sempre.

Il processo col quale Lena Liv lavora è abbastanza semplice. In luoghi anonimi, come un mercatino o un archivio, l'artista cerca antiche fotografie di ritratti, un tempo testimonianza di un mondo di affetti, di relazioni. Si tratta di persone sconosciute, senza storia, cadute nell'oblio. Anti-eroi senza nomi, la cui vita si è persa nelle pieghe del tempo. Altre volte, l'autrice prende alcuni oggetti, come piccole scarpe, giocattoli, una trottola... Li isola, li decontestualizza. In seguito li ricrea, artificialmente, in carta fatta a mano. L'oggetto *ricreato* si fa simbolo, archetipo, portavoce di un mondo che parla della vita dell'uomo. Così come diventano "luoghi simbolici", gli spazi che l'artista ricrea: spazi dell'uomo, del suo essere nel mondo, spazi del dramma stesso del vivere umano.

La maggior parte delle opere di Lena Liv si concentra su ritratti preesistenti. Le persone sono fotografate frontalmente. L'autrice isola un volto dal contesto in cui era inserito. Annerisce gli sfondi, cancellando ogni dettaglio che permetta la riconoscibilità del luogo. Il tempo è soppresso, si fa come sospeso. Il tempo lascia emergere un'umanità silenziosa, umile, che non fa clamore. Tutto si concentra sui volti che sembrano interrogarci, interpellarci. Spesso sono volti di bambini, come quelli tratti da una fotografia scattata a Genova attorno al 1914-1915. La dimensione individuale di *quegli sguardi* sembra scomparire, per rivelarci il volto stesso dell'Uomo. L'universale si manifesta nel particolare, in *quell'*individuo, in *quello* sguardo. Non si tratta di un'umanità grandiosa, illustre, eroica. È colta piuttosto nella sua vulnerabilità e fragilità. Nella verità della sua umanità. Un attimo strappato allo scorrere del tempo s'incarna nel desiderio di cogliere tracce di vita. Segni di storia, di spirito. Testimonianze. Piccole narrazioni quotidiane costruiscono la grande storia. Piccoli ricordi compongono l'articolazione del vivere umano nella sua bellezza e nella sua intensità. Umili frammenti rivelano l'uomo in tutta la sua dignità e nobiltà. La storia non si costruisce con sanguinose battaglie, né con grandi strategie. Con questo elogio del *piccolo*, del *dimenticato*, dell'*umile*, colto attraverso l'abisso di uno sguardo, o di un piccolo oggetto, Lena Liv rivela la

nobiltà dell'uomo, la sua dignità. Quasi potessimo dialogare con la coscienza stessa di colui che sta di fronte a noi. Quegli sguardi parlano con discrezione, pudore. Il loro, sembra un discorso solo mormorato, sussurato. Quasi parlassero di un segreto, del mistero stesso della vita che va custodito.

Per la Galleria San Fedele, Lena Liv crea un'opera concepita come una sorta di albero sul quale sono appesi bianchi fiori di vetro (simbolo di nuzialità?) e fotografie di ritratti. Niente segnala che le foto ritraggono persone di un ospedale psichiatrico. Certo, dall'artista sappiamo che si tratta di marginali, di segregati, di dimenticati. Tuttavia non percepiamo la malattia, ma solo la bellezza e l'intensità dei loro sguardi, il loro desiderio di parlarci della vita, in tutte le sue contraddizioni. L'artista *si pone alla ricerca* di questi *ultimi*, per rivelarne la dignità.

All'opera dell'autrice è stato accostato un dipinto restaurato di recente, l'*Incoronazione della Vergine* di Ambrogio Figino, originariamente pala d'altare della Cappella Guastalla nella chiesa di San Fedele di Milano. Anche qui il tema appare particolarmente complesso: Dio incorona l'umanità della sua divinità, attraverso Gesù Cristo. Dio si è fatto uomo, perché l'uomo diventasse divino, come affermavano i Padri della Chiesa. L'incarnazione eleva l'uomo alla pienezza della sua dignità. L'umanità è incoronata attraverso la figura simbolica di Maria.

È questa la regalità dell'uomo.

Si tratta di un aspetto fondamentale, per cogliere il senso più profondo dell'umanità di Dio donata all'uomo. Il Vangelo pone la Vergine dalla parte dei poveri, degli umili, di coloro che non possiedono nulla, contro gli orgogliosi, i grandi, i potenti della storia. Rappresenta gli *anawim*, vale a dire i nullatenenti, gli indifesi, coloro che si trovano in balia dei potenti. Per questo, nel momento in cui l'angelo le annuncia il destino che le è proposto, Maria pronuncia il Magnificat, salmo rivoluzionario secondo il quale Dio *ha guardato la povertà della sua serva*...

L'umanità povera, umile, diventa soggetto della storia. Su questa umanità dimenticata, si posa lo sguardo di Dio.

Perché l'ultimo è il luogo privilegiato della cura di Dio, della sua misericordia. Della sua Rivelazione.

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele, Milano

## Anawim

Nessuna platealità è nel dialogo fra l'opera del pittore della Controriforma, Ambrogio Figino: un'*Incoronazione della Vergine*, appena restaurata e i lavori di Lena Liv, esposti in mostra. Si tratta di un dialogo silente, fatto di concetti, di rimandi più che di parole, di immagini di due culture profondamente diverse tra loro. Ma forse è proprio questo a creare una consonanza forte, profonda, carica di riferimenti, in cui l'uomo e la sua dignità sono protagonisti.

Attraverso la rappresentazione dell'*Incoronazione della Vergine*, Dio incorona l'umanità, gli uomini, e in modo particolare gli ultimi, i dimenticati dalla storia ufficiale, gli *anawim*: quelli che fanno la storia ogni giorno con il loro passaggio e che, dopo la loro morte, vivono attraverso la memoria di chi li ha conosciuti, scomparendo poi inevitabilmente nel gorgo dell'eternità.

Lena Liv si occupa spesso di questi soggetti, che recupera attraverso vecchie fotografie rinvenute negli archivi o nei mercati delle pulci. Nell'albero delle immagini, *Albero dell'oblio* è una folla di volti, di persone che sono passate, che non possiamo riconoscere. Nessun concetto particolare, piuttosto sensazioni sottolineate dalla presenza dei fiori bianchi di vetro di Murano. Fragili e forti, al tempo stesso, proprio come sono gli uomini, la vita. Il fiore deperisce, è effimero. Si percepisce un senso profondo di sospensione: equilibrio, squilibrio, sicurezza, insicurezza, leggerezza e dubbio.

L'umanità lascia le sue tracce, come indici dell'esistenza, così nell'installazione costituita da *Scarpine* per bambini realizzate in carta fatta a mano.

Nei suoi oggetti di carta traspare qualcosa di misterioso, in cui l'anima si trasferisce da un oggetto reale a un oggetto effimero per rivelare la sua verità. Forse che la realtà rappresentata diventa più reale del reale? Attraverso la "trasformazione" viene, sicuramente, a crearsi uno scarto simbolico. Anche in questo lavoro è l'ignoto, nessun riferimento a fatti, a situazioni specifiche. Il rimando è piuttosto all'infanzia in senso più ampio. Anni fa Lena Liv ha pensato di fare un lavoro su questo momento della vita con un cavallino a dondolo. Il riferimento non è alla sua storia personale: lei, il cavallo a dondolo, non l'ha mai avuto. Come per molti di noi, ai quali quell'oggetto rimanda all'infanzia. Si tratta di un'esperienza collettiva archetipica. Di una cosa perduta che, in realtà, non abbiamo mai perso.

Il lavoro di Lena Liv non è autobiografico, la sua è una memoria collettiva che non ha riferimenti precisi. Sono tracce di umanità, in cui ci riconosciamo al di là dei tempi, dei modi, dei luoghi.

In mostra saranno anche due ritratti: un giovane uomo, *L'altro* e una giovane donna *Imago*. Ritratti di umanità nell'accezione più ampia. Si tratta di antiche immagini fotografiche, trovate in Germania. A Lena Liv non interessa conoscere le singole

storie degli individui, quanto piuttosto cercare una sorta di verità universale. Quale la differenza tra l'apparenza e l'essere delle cose? Il rimando è filosofico. Ancora una volta si torna al problema della rappresentazione. Ma è possibile riuscire a cogliere la verità? Cosa è vero?

Nei visi fotografati percepiamo la verità di quell'attimo. Si collocano in una realtà parallela che in quanto tale ha una sua verità. A noi poco importa sapere che questi ritratti provengano dall'archivio di un ospedale per malati di mente. Il "folle" dice la verità. Questo è il modo di salvarsi e non solo per lui. Si pensi al ruolo che il giullare, il diverso, ha sempre avuto nelle corti. Era l'unico che poteva permettersi di dire il suo pensiero, anche davanti al re. Ma fondamentale è pure il ruolo della follia in letteratura: da Shakespeare a Pirandello. La pazzia consente di andare oltre e dunque di "salvarsi".

Una scatola di ghisa, *Occhi*, contiene la doppia immagine dell'occhio. Un occhio di bambino. La scatola porta in sé una sorta di interrogativo, al quale non si riesce a dare una risposta. Ancora una volta torniamo al concetto di dubbio, quello che segna e ha segnato nel profondo la vita dell'uomo di tutti i tempi e in particolare dell'epoca in cui ci è dato vivere.

Forse, le spiegazioni in taluni casi non servono: basta condividere e sentirsi parte del tutto.

Angela Madesani  
Storico e critico dell'arte

## G. A. Figino (Milano 1553 - 1608), *Incoronazione della Vergine*

Il dipinto, ora in buone condizioni conservative, è stato recentemente oggetto di un delicato e complesso intervento di restauro conservativo (2002-2005), effettuato da Barbara Ferriani - Studio di restauro, Milano, per il quale si ringrazia il generoso contributo di VIBAC.

L'intervento ha dovuto affrontare sia il problema del consolidamento dell'adesione della pellicola pittorica alla tela di supporto, sia quello della rimozione delle estesissime grossolane ridipinture effettuate in restauri precedenti (almeno due, di cui uno alla metà del secolo scorso), volte a integrare le diffuse cadute e lacune create appunto da una precoce e anomala deadesione del colore dalla tela, sia da ultimo quello della reintegrazione pittorica delle lacune stesse. Il consolidamento realizzato con tavola a bassa pressione ha permesso di non foderare il dipinto e di lasciare pertanto a vista sul retro il particolare tessuto di supporto, realizzato con una trama a rombi, che a volte traspare sul recto anche a causa del sottilissimo strato di preparazione.

Il dipinto proviene dalla seconda cappella a destra della chiesa di San Fedele in Milano, la cappella del Collegio della Guastalla, da dove era stato rimosso, probabilmente a causa delle cattive condizioni conservative, nel 1776, sostituito dalla *Trasfigurazione* di Bernardino Campi, appena giunto dalla distrutta chiesa di Santa Maria alla Scala, e a sua volta rimosso nel 1956 per far posto alla pala in ceramica policroma di Lucio Fontana raffigurante l'*Apparizione del Sacro Cuore a S. Maria Margherita Alacocque*.

Nel suo testamento, redatto il 2 ottobre 1569, la contessa Ludovica Torelli della Guastalla destina una cifra considerevole del suo patrimonio<sup>1</sup> per la costruzione, la decorazione pittorica e la dote di una cappella nella erigenda Chiesa di San Fedele atta a ospitare la sepoltura delle fanciulle del Collegio della Guastalla. In onore di Antonio Maria Zaccaria, fondatore dei Chierici Regolari di San Paolo e Barnaba, la cappella avrebbe dovuto essere intitolata a San Paolo. La deroga al proposito dei Gesuiti di non concedere in *jus patronatum* nessuna cappella della nuova chiesa a esterni<sup>2</sup> potrebbe essere dovuta al desiderio di sottolineare la comune adesione al nuovo spirito riformistico postridentino dei due nuovi ordini, Gesuiti e Barnabiti; e proprio per non creare ingerenze, Ludovica Torelli specifica che la cappella avrebbe dovuto essere edificata “*nel modo arbitrario alli Reverendi Clerici della Compagnia del Jesu*”<sup>3</sup>.

La primitiva intitolazione a San Paolo viene mutata in corso d'opera con un'intitolazione alla Madonna, sicuramente più in linea con il giuspatronato del collegio femminile, cui si riferiscono la pala dell'*Incoronazione* (estrema valorizzazione della donna nella chiesa), la perduta decorazione murale (tra cui “*la*

*pittura delli significati della Madonna sopra li pilastri*"<sup>4</sup>) e le quattro telette ancora presenti sulle pareti laterali: il *S. Paolo*, a ricordo della prima intitolazione, un *S. Pietro* come pendant, di cui esiste un disegno preparatorio all'Accademia di Venezia, proveniente dalla Raccolta Bossi<sup>5</sup>; e poi una *S. Marta* e una *S. Maria Maddalena*, come modelli di santità "femminile".

Il progetto architettonico della cappella è redatto dallo stesso Pellegrino Tibaldi (dettagliato capitolato autografo del Tibaldi nel novembre 1570); i disegni riguardano l'altare e l'ancona in marmo, con quei caratteristici angeli che reggono le colonne dislocate (che serviranno da modello per l'altare della opposta cappella Spinola-Rezzonico), e le decorazioni in bronzo e in stucco dorato; tutta la decorazione pittorica è affidata dallo stesso Tibaldi a Giovan Ambrogio Figino, il giovane allievo di Paolo Lomazzo, pittore emergente sulla scena artistica milanese dell'ultimo quarto del secolo, con cui il Tibaldi era in stretta sintonia artistica. Si presume che la costruzione della cappella sia terminata nel 1577; i pagamenti al Figino iniziano nel 1581 ("*a conto*") e terminano nel 1587 ("*per saldo*"): così attestano le due fonti antiche, un passo di un codice della Trivulziana (n.1416), riportato da Ciardi<sup>6</sup>, e il *Conto dei denari spesi nella Guastalla in S. Fedele*, riportato da Della Torre-Schofield<sup>7</sup>). Stupisce subito la voce di spesa per la "*fattura delli sei quadri dipinti*" presente nella lista per gli esborsi nella cappella della Guastalla, citata nel *Conto*. Quale dunque sarebbe il sesto dipinto, oltre la pala e le telette laterali? Lomazzo, unico tra le fonti antiche, riferisce nel suo *Trattato* e perciò prima del 1584<sup>8</sup>, di aver visto nella cappella un dipinto raffigurante una *Madonna del serpe* ("*una tavola dove ha dipinto la Vergine co'l Figliolo appresso, che calca con un piede il collo dell'antico serpente*"), che le guide sei e settecentesche più non nominano. Potrebbe essere quella che il Comanini<sup>9</sup> testimonia nel 1591 nella casa del Figino e che il Torre (1674) testimonia in Sant'Antonio Abate, dove è documentata essere giunta direttamente proveniente dalla casa del Figino come dono di Ercole Bianchi, erede del pittore<sup>10</sup>; ma un altro passo dello stesso Comanini insinua il dubbio che quella vista in casa del Figino possa trattarsi di un'altra versione<sup>11</sup>.

E dove comunque avrebbe potuto essere posizionata nella cappella una pala di così importanti dimensioni? Sono effettivamente state contemporaneamente appese nella stessa cappella le due pale? Il Bona Castellotti ipotizza che la *Madonna del Serpe* potesse essere la pala d'altare della prima cappella a destra, prima della intitolazione della stessa a S. Ignazio e la commissione al Cerano del dipinto con la *Visione di S. Ignazio alla Storta*. Ma questa cappella viene terminata solo tra il

secondo e il terzo decennio del Seicento, e inoltre parrebbe strana un'altra cappella dedicata alla Vergine.

Si potrebbe allora un po' arditamente ipotizzare un'alternanza tra le due pale, ipotesi che potrebbe scaturire da un giudizio di sospetta eterodossia del tema iconografico rappresentato, nuova versione lombarda del tema della *Immacolata Concezione*: Maria che schiaccia la testa del serpente, aiutata dal Bambino (vedi nota 12). Anche la *Madonna del serpe* di San Fedele potrebbe essere stata rimossa perché in odore di eresia, come forse il Lomazzo di analogo soggetto ora a Busto e più probabilmente la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio? E potrebbe pertanto essere lo stesso dipinto che già nel '91<sup>13</sup> è stato visto a casa del Figino, dove era tornato perché rifiutato?<sup>14</sup> Bisogna ricordare che ancora molto vicini erano gli esiti del Concilio di Trento, anche per quel che riguarda il trattamento delle immagini sacre, e che già lo stesso San Carlo, che muore nel 1584, nelle sue *Instructiones*, aveva ammonito: "... né in chiesa né in qualsiasi altro luogo si raffiguri immagine sacra che contenga un dogma falso, che offra occasione di cadere in errore alla gente rozza o che contrasti con la sacra Scrittura, o con la tradizione ecclesiastica: ma ogni immagine risponda pienamente alla verità della Scrittura della tradizione, della storia ecclesiastica e agli usi di Santa Chiesa"<sup>15</sup>.

I pagamenti effettuati al Figino si dividono in due esborsi di notevole entità per un pittore di quei tempi e sembrano suffragare l'ipotesi di due pale: l'uno tra il 1581 e il 1583 (nel 1581 "*per il quadro dell'ancona, compreso qualche piccolo ornato L. 718 a conto*" e nel 1583 di L. 203,8), che se diamo credito al Lomazzo (*Trattato* 1584), dovrebbe riferirsi alla *Madonna del Serpe*, l'altro nel 1586 di L. 846,8 e "*per saldo L. 197,16*" l'anno seguente, per l'*Incoronazione della Vergine*. Una conferma di queste datazioni potrebbe giungere dai commenti del Lomazzo, entusiastici per la *Madonna del Serpe*, a proposito della quale descrive lo stile del Figino come composto "*con parte dell'ombre, lumi ed accuratezze di Leonardo, con le maestà armoniche di Raffaello, con i vaghi colori del Coreggio, e con il disegno d'intorno di Michelangelo*" (vol. III, p. 383), più cauti a proposito dell'*Incoronazione*, se si riferiscono al Figino i giudizi espressi nell'*Idea*<sup>16</sup> di un pittore che lavorando nella chiesa di San Fedele "*ha cangiato in peggiore la prima buona maniera*", forse solo perché si è allontanato dalla sua concezione pittorica.

In realtà Figino è attivo in San Fedele negli anni immediatamente precedenti le sue più importanti commissioni, quando nel 1590, all'apice del successo, viene scelto per dipingere le ante dell'organo del Duomo di Milano. Nel percorso artistico del pittore, i lavori in San Fedele sono tra le prime opere documentate: pur nella loro diffinità, soprattutto tra le due pale, utilizzano stilemi comuni, come per esempio

le teste di putto assolutamente simili (per la testina in alto a sinistra dell'*Incoronazione*, il pittore sembra aver utilizzato lo stesso cartone impiegato per il putto in alto a destra della *Madonna del Serpe*). Il restauro ha evidenziato una realizzazione in certe parti sofferta: pentimenti sono visibili nelle mani del Padre e in quelle del Cristo. La composizione, solenne e rigorosa, con le due figure del Cristo e della Madonna simmetriche nella loro concavità, pronte ad accogliere lo Spirito che la colomba raffigura e la mano del Padre invia, è impostata secondo un modulo ad amigdala che conferisce profondità e movimento, accentuato da quello spirare di vento che muove in alto il manto del Padre. Alla statuaria michelangiolesca rimandano il modo di panneggiare, soprattutto nella sopravveste chiara del Cristo, e il volto della Madonna, mentre citazione leonardesca del Cristo del Cenacolo è nelle mani del Padre.

(1) Paola Ludovica Torelli della Guastalla, seguendo la spiritualità e il modello di apostolato di fra' Battista da Crema, aveva venduto il suo fondo di Guastalla ai Gonzaga e aveva messo il suo patrimonio a disposizione per la fondazione e lo sviluppo dei nuovi ordini dei Barnabiti, delle Angeliche e del Collegio della Guastalla, da lei fondato pochi anni addietro.

(2) Il padre Leonetto Chiavone, superiore di San Fedele, scrive che due sono le ragioni per cui non vuole concedere giupatronati: "*prima per levarsi un grande intrico, et fastidio dalle spalle, che è di dovere avere in nostra chiesa capellani...*"; poi perché i committenti vogliono sempre imporre i propri progetti, e così facendo "*si romperiano i nostri disegni*" in S. Della Torre - R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S.Fedele di Milano, Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, doc. 7, pp.336-337

(3) S. Della Torre-R.Schofield, *op.cit.*, p.221

(4) S. Della Torre-R.Schofield, *op.cit.*, doc.100, p.384

(5) n.1035 dell'Inventario dei Disegni della raccolta Bossi (*Milano 1808, Disegni di A. Figino, raccolti da Giuseppe Bossi Pittore Milanese*), in A. Perissa Torriani, *Disegni del Figino, Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1987, n.87, p.111. Il disegno, firmato "FIGINO" a riprova della paternità dell'artista anche delle telette, come già ipotizzato su base stilistica (ma il Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano 1872, p.281, le attribuiva a Bernardino Campi) e indicato dai pagamenti dei sei dipinti (v. oltre nel testo), è citato dal Bossi come disegno preparatorio alla tela della cappella di S. Fedele (F. Bossi, *Guida di Milano*, Milano 1818). M. Bona Castellotti (*Cinque inediti di Ambrogio Figino*, in *Arte Cristiana*, fasc.731, n. LXXVII, marzo aprile 1989, pp.104-109) meglio specifica e integra, identificando nel disegno di *Testa di vecchio* (n. 1564.1[12]) della Pierpoint Morgan Library di New York lo studio per il volto di San Pietro e nel disegno di *Figura drappeggiata* (BV1000) della Raccolta Bossi dell'Accademia di Venezia lo studio per la figura di S. Marta (in A. Perissa Torriani, *op.cit.*, rispettivamente n.37, p.81, e n.89). Interessante anche la evidenziazione della netta derivazione per la figura di S. Paolo da due disegni di Annibale Fontana, i cosiddetti *Profeti* della Biblioteca Ambrosiana di Milano, per

la statua di S. Giovanni Battista in Santa Maria presso San Celso.

(6) R. P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, p.93

(7) *op.cit.*, pp.222-224; doc.n.100, p.384

(8) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano 1584; ed. Firenze 1973, p.382, n.47

(9) G. Comanini, *Il Figino, ovvero del Fine della Pittura. Dialogo*, Mantova 1591

(10) S. Coppa, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in *Arte Lombarda*, n.47/48, 1977, pp.143-144

(11) G. Comanini, *op.cit.*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1962, vol. III, p.248: nel dialogo tra il Figino e il Guazzo, che si immagina si svolga nella casa dell'artista, il Guazzo dice che il Comanino ha “*voluto fare memoria di una tavola (che forse è questa che io qui veggio alla parete appoggiata), dentro la quale voi, Figino, avete effigiata la Vergine che preme il serpente col piede*”.

(12) Modello di ispirazione iconografica fu sicuramente la tela di analogo, e piuttosto raro e anomalo soggetto sul tema dell'Immacolata Concezione, dipinta nel 1571 da G. P. Lomazzo, ora nella chiesa di S. Maria di Piazza a Busto Arsizio; Lomazzo stesso descrive il dipinto nelle sue *Rime*: “*...la gran madre e 'l figlio in braccio. / Ei discopre il suo piede al rio serpente, / Et ella co'l piè suo gli preme il collo. / Fra tanto San Michele in fiero sguardo, / E Paolo santo intento lo rimira*”: una dichiarazione di ortodossia, di un dipinto redatto quale *Madonna delle Vittorie* proprio l'anno seguente la battaglia di Lepanto. Questa iconografia riflette una controversia tra cattolici (che sostenevano la tesi del serpente schiacciato dalla Madonna, simbolo della Chiesa) e protestanti (per i quali la redenzione avveniva senza la mediazione della Chiesa), nata da una difforme interpretazione di un passo di Genesi, che era stata solo attutita dalla bolla in cui Pio V affermava che il demonio poteva essere vinto dalla Vergine ma solo grazie al Figlio (cfr. M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp.33-34, 49-50, 162, 320). A questa nuova posizione della Chiesa, diversamente dal Lomazzo, si attiene Figino con l'iconografia, forse suggerita da spunti raffaelleschi (cfr. *Madonna del cardellino*) derivanti dal recente viaggio a Roma, in cui il Bambino, ponendo il suo piede su quello della Madre, permette a Maria di schiacciare il serpente, manifestando l'origine del gesto: iconografia che verrà ripresa in maniera molto simile nella *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio (1506), che da ragazzo avrebbe potuto vedere il dipinto del Figino in San Fedele. Stupisce riscontrare che anche gli altri due dipinti di analogo soggetto siano stati precocemente rimossi: il Lomazzo di Busto è attestato non più nella chiesa ma nel convento di San Romano a Lodi, poi nel Vescovado. Analoghe peripezie per il dipinto del Caravaggio, commissionato dalla Congregazione dei Palafrenieri del card. Ascanio Colonna per S. Pietro a Roma tra novembre 1605 e marzo 1606, lì collocato sull'altare di Sant'Anna con molte perplessità, dato il soggetto “lombardo”, e repentinamente rifiutato da Papa Paolo V, senza richiedere alcuna sostituzione, sia per una sospetta contaminazione eretica, sia per la non apprezzata visione pauperistica; infine felicemente acquistato dal card. Scipione Borghese.

(13) Comanini, *op.cit.*

(14) Ostando a questa tesi due considerazioni: la prima che nel sopradetto *Conto dei denari* tra le voci di spesa compare anche quella per le “*cortine di sendale per coprire li sei quadri*”, che farebbe presumere una esposizione contemporanea, la seconda che i dipinti non hanno le medesime misure.

(15) C. Borromeo, *Arte Sacra (De Fabrica ecclesiae)*, a cura di C. Castiglioni e C. Marcora, Milano 1952, p.55).

(16) P. Lomazzo, *Idea del tempo della pittura, nella quale si discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato*, Milano 1590 (ed. cons. a cura di R. Klein, Firenze 1974).

## L'Incoronazione della Vergine

Il titolo di Regina è attribuito a Maria dalla tradizione cristiana almeno a partire dal IV secolo. Tale appellativo ed altri epiteti regali diventano nel corso dei secoli espressione sia del culto liturgico (*Salve Regina*, *Ave Regina angelorum*) sia della pietà popolare (litanie lauretane, 5° mistero glorioso del rosario), sia dell'iconografia, che rappresenta l'immagine della Madre di Dio regina in trono ed essa stessa trono per il Bambino Gesù, o la scena dell'incoronazione di Maria nella gloria del cielo.

L'incoronazione della Vergine costituisce la scena finale dei cicli dedicati alla morte e glorificazione di Maria, dopo la Resurrezione e Assunzione al cielo; oppure rappresenta un tema devozionale indipendente in cui la Madonna figura come Madre di Dio e personificazione della Chiesa.

L'incoronazione rappresenta il momento culminante del *Transitus Mariae*, il transito di Maria, scandito dalla *Dormitio*, termine significativamente impiegato per indicare la morte della Vergine, dall'*Assumptio Animae*, assunzione dell'anima, e dall'*Assumptio corporis*, assunzione del corpo.

L'ascesa trionfale della Madonna al trono celeste è accompagnata da angeli esultanti e musicanti fra nubi luminose; sotto di lei il sepolcro vuoto adornato da rose e gigli e circondato dagli apostoli sgomenti. La narrazione della morte, ascensione e incoronazione della Vergine non è presente nella Sacra Scrittura, ed è trattata nei vangeli apocrifi e nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (XIII secolo), su ispirazione del racconto evangelico della morte e glorificazione di Cristo. Non mancano tuttavia nell'Antico Testamento alcuni passi significativi in relazione tipologica con il tema dell'incoronazione di Maria: l'incoronazione di Ester da parte di Assuero (Est 2, 17), l'esaltazione di Betsabea da parte del figlio Salomone (1Re 2,13). Betsabea, moglie del re Davide, si inginocchia davanti al suo sposo chiamandolo Re e Signore, ma davanti a lei suo figlio Salomone, divenuto re, si prostra e la fa sedere su di un trono alla sua destra. Nell'Antico Testamento, infatti, nella tradizione della dinastia davidica, la regina-madre ha dignità regale; è chiamata *ghebirâh* che significa padrona, in antitesi a *serva* e in parallelo con *adôn*, signore, che in ebraico non ha femminile.

Se l'immagine della Madonna in trono, con o senza Bambino in grembo, vestita da imperatrice bizantina in abito di porpora ornato di pietre preziose e con un diadema di perle pendenti, è nota già dal VI secolo, la rappresentazione dell'incoronazione come evento devozionale singolo compare solo tra l'XI e il XII secolo, particolarmente nella decorazione scultorea di edifici religiosi inglesi e francesi.

Tale iconografia, con allusioni ai salmi liturgici e al cerimoniale della corte regale, esalta la Vergine come regina-madre, dichiarando la maternità regale di Maria, la partecipazione di Maria alla regalità del Figlio per la sua totale adesione alla storia della salvezza. All'XI secolo risale l'inno *Salve Regina* e l'invocazione a Maria come «Regina degli Angeli e dei Santi»

Tra le più antiche raffigurazioni del tema si annovera il mosaico di S. Maria in Trastevere a Roma (1140): l'opera fu commissionata da papa Innocenzo II in seguito a un soggiorno a Parigi, verosimilmente su ispirazione di una versione del tema in origine nella cattedrale parigina, oggi perduta. Lo schema compositivo del mosaico romano presenta Maria già incoronata, seduta su un unico trono a fianco del Figlio che l'avvolge in un abbraccio, segno di una unione filiale, regale, mistica; una iconografia simile è scolpita nel timpano (1185-1199) del portale della facciata ad ovest della cattedrale di Senlis in Francia. Una variante compare infine nel timpano (1265-1270) del portale sinistro della facciata della cattedrale di Notre-Dame di Parigi: qui la Vergine è rappresentata mentre viene incoronata dagli angeli. Nella seconda metà del XIII secolo tuttavia la scena subisce una ulteriore evoluzione: la cerimonia è officiata da Cristo, Gesù stesso viene raffigurato nell'atto di porre la corona sul capo della Madre che con il volto chinato siede sul suo stesso trono. Il Figlio condivide dunque la sua condizione regale con la Madre. Grazie a Maria si compie infatti l'annuncio del regno messianico: Maria è pertanto la *ghebirâh* del Nuovo Testamento, la regina-madre che rende possibili le nozze del Verbo con l'umanità, e siede alla destra di Cristo con una presenza regale attiva perché interceda per l'uomo.

La nuova *ghebirâh* gode di fronte al Figlio del massimo prestigio, come Bestabea che intercede a favore dei sudditi (1Re 2,19) e svolge un ruolo di primo piano nelle nozze regali del figlio, «Uscite figlie di Sion, guardate il re Salomone con la corona che gli pose sua madre nel giorno delle sue nozze» (Ct 3,11). Ma, nel *Cantico dei Cantici*, interpretato come allegoria dell'unione sponsale fra Cristo e Maria/la Chiesa, è lo sposo a incoronare la sua sposa: «Vieni dal Libano o mia sposa, Vieni dal Libano, vieni e sarai incoronata» (Ct 4,8), segno dell'elevazione dell'uomo attraverso Maria, riconoscimento della regalità della dignità umana. Esempi emblematici di tale rappresentazione sono il timpano scolpito del portale meridionale della cattedrale di Strasburgo; il mosaico nella lunetta del portale maggiore della controfacciata di S. Maria del Fiore a Firenze, verosimilmente proveniente dalla antica cattedrale di S. Reparata, ove Cristo incorona la Madre e con la destra la benedice; il mosaico absidale della basilica di S. Maria Maggiore a Roma, realizzato nel 1295 da Jacopo Torriti, ove la scena domina il ciclo della vita

di Maria dall'Annunciazione all'Assunzione al cielo.

Nella pittura trecentesca italiana la raffigurazione dell'incoronazione è spesso connessa con gli episodi contigui della *Dormitio* e dell'*Assumptio Corporis*. Il ciclo compare soprattutto nelle decorazioni ad affresco: gli affreschi del Sacro Speco di Subiaco, o quelli di Agnolo Gaddi nella Cappella del Sacro Cingolo del duomo di Prato. È stato notato inoltre che gli elementi costitutivi della scena dell'incoronazione si inseriscono con naturalezza entro la forma cuspidata gotica: la lunetta sopra il portale di un edificio, o l'elemento centrale di un polittico. Nella tavola al centro del polittico attribuito al pittore napoletano Roberto d'Oderisio, la scena della *Dormitio Virginis*, con la figura di Cristo che, ascendendo al cielo, fra le braccia sorregge la personificazione dell'anima risorta di Maria, è sovrastata nella cuspide dalla scena dell'*Incoronazione della Vergine* da parte di Cristo stesso alla presenza di angeli e santi.

Prototipo normativo della raffigurazione dell'incoronazione nella pittura fiorentina trecentesca su tavola è lo sfolgorante polittico firmato da Giotto sull'altare della Cappella Baroncelli in S. Croce a Firenze: Cristo incorona e amorevolmente benedice a due mani la madre seduta sul suo stesso trono; lei a braccia conserte e con il capo chino, accoglie il gesto solenne, segno di una unione intima e divina a un tempo; da qui deriva, con l'unica e significativa aggiunta di sei angeli musicanti ai piedi del trono, la tavola realizzata da Bernardo Daddi per la chiesa di S. Maria Novella, oggi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze. Già dalla fine del XIV secolo l'iconografia è ancora una volta variata, e nel Quattrocento emblematicamente Beato Angelico, nella tavola (1434-1435) oggi al Louvre, rappresenta, al cospetto di una luminosissima e affollatissima corte celeste di angeli, santi e beati, il Cristo nell'atto di incoronare la madre ora inginocchiata di fronte a lui, immagine simbolo di umiltà e regalità ad un tempo. Maria diviene madre del re messianico in quanto si dichiara "serva" del Signore, e partecipa del trionfo regale del figlio per averlo servito nell'opera della salvezza. In piena comunione con Gesù, Maria interpreta la sua vita in chiave di servizio, di umiltà e dono di sé che è libertà regale; ella indica la via per la realizzazione dell'uomo e il conseguimento della vera grandezza, della regalità "cristiana".

Una differente, poco più tarda, soluzione è inoltre proposta dalla tavola realizzata nel 1447 da Filippo Lippi per la chiesa di S. Ambrogio a Firenze, ora agli Uffizi: la Vergine è nuovamente inginocchiata nell'atto di ricevere la corona non dal Figlio ma da Dio Padre, seduto in trono in una edicola architettonica dalla rigorosissima prospettiva; e l'evento celeste è così ambientato dal pittore quattrocentesco sulla terra anziché, come di consueto, in una mandorla aurata o sopra una coltre di nubi.

In pieno Rinascimento, intorno al 1470, il veneto Giovanni Bellini offre con la Pala Pesaro una straordinaria soluzione presentando il Cristo che incorona la Madre, e aprendo lo schienale del trono, saldamente collocato su di un pavimento marmoreo a intarsi, sullo sfondo di un verdeggiante e arioso paesaggio, sovrastato da un cielo scuro di cori angelici, illuminato dalla colomba dello Spirito Santo infuocata di luce. Alcuni artisti propongono inoltre iconografie più complesse raffigurando la Vergine incoronata da Dio e da Cristo, quale segno di un'unione oltre ogni temporalità, di un'unione originaria inscindibile fra l'uomo, Cristo e Dio: ne offre un esempio Carlo Crivelli nella tavola con l'*Incoronazione della Vergine*, del 1493, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Brera a Milano, ove in un ordine senza tempo Dio Padre, in alto e al centro, incorona la Vergine, che incrocia umilmente le mani sul petto in segno d'accoglienza, e il Figlio, mentre pone Lui stesso la corona sul capo della Madre.

Ancora nel 1490 Sandro Botticelli ripropone nella parte alta della pala di S. Marco oggi agli Uffizi, il motivo dell'incoronazione e benedizione della Vergine da parte di Dio Padre in una mandorla dorata di serafini e cherubini gioiosamente circondata da angeli in festa, nuovamente in cielo, a sovrastare il gruppo dei Padri della Chiesa che sulla terra discutono e si interrogano sull'evento.

All'inizio del XVI secolo Raffaello presenta, in un analogo schema compositivo, nella parte alta della pala la scena dell'incoronazione attorniata da angeli musicanti, cherubini e serafini: la Vergine con il capo chinato e le mani giunte è seduta sul trono accanto al Figlio che la incorona, sullo sfondo di un cielo azzurro e su di un terreno di nuvole che separa l'evento dalla scena degli apostoli sorpresi attorno al sepolcro in fiore, vuoto. Ancora Raffaello nell'*Incoronazione* detta *Madonna di Monteluce* (già nel monastero di Monteluce a Perugia, oggi nella Pinacoteca Vaticana), iniziata nel 1505 ma conclusa nel 1525 dagli allievi Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, ripete la medesima iconografia, immergendo il gruppo della Vergine e il Cristo nella luce emanata dalla colomba dello Spirito Santo; Bergognone nell'affresco del catino absidale di S. Simpliciano a Milano, intorno al 1508, rappresenta l'Eterno Padre benedicente fra Maria e il Figlio. Soluzioni alternative presentano l'evento celeste dell'incoronazione con la figura della Vergine al centro delle tre persone della Trinità.

Nella seconda metà del XVI secolo Alessandro Bonvicino, Moretto, offre alla devozione più di una interpretazione del tema, presentando in obbedienza ai dettami controriformistici un'immagine chiara e inequivocabile dell'evento: al di sopra di un naturalissimo paesaggio lombardo, il Cristo Redentore isolato dalle nubi, è rappresentato nell'atto di porre la corona regale sul capo della Madre, che

riceve dall'alto il simbolo del suo destino di Madre e Regina, intermediaria per l'uomo al Regno di Dio. Anche Ambrogio Figino, alla fine del secolo, si confronta con il tema dell'incoronazione nella pala destinata alla chiesa di S. Fedele a Milano, proponendo un'immagine semplificata conforme all'iconografia tradizionale: elegantemente seduta su un trono di nubi sostenuto da testine angeliche, la Vergine a mani giunte si china umilmente per ricevere la corona dal Figlio, Re e suo Signore, che le siede vicino un poco più in alto; Maria apre il suo cuore alla piena accoglienza della volontà salvifica di Dio, sotto l'azione dello Spirito Santo, simbolicamente rappresentata dalla luminosa colomba, Luce di Dio, Padre creatore dell'Universo, che presiede dall'alto benedicendo. La solennità dell'evento è vivificata dalle cromie e dalle pose, dai ruoli dei protagonisti nella storia della redenzione, dalla creazione, incarnazione, morte e resurrezione e ascesa al cielo, cammino di alleanza e liberazione dal peccato, attraverso la grazia e il dono di sé, fino alla vita eterna.

Ancora all'inizio del Seicento il tema viene riproposto da Guido Reni nel dipinto realizzato fra il 1595 e il 1601, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, in una versione affine all'iconografia dell'Assunta: la Vergine è sola, elevata al cielo da un'affollatissima corte celeste che suona e inneggia alla Regina dei Cieli, e riceve la corona dagli angeli a braccia aperte, in segno di totale accoglienza e dedizione al Regno di Dio; circondata di luce, nel Seicento unica vera immagine di Dio, per lei si spalancano le porte del cielo, Maria è glorificata della Gloria di Dio e la corona è il premio della fedeltà a Cristo e dell'amore del Padre, segno di vittoria e di luce, aureola luminosa attorno al capo dell'uomo.

Durante la Controriforma e dal XVII secolo al tema dell'Incoronazione progressivamente si sostituisce la rappresentazione dell'Immacolata Concezione, in una interpretazione che richiama la visione del libro dell'*Apocalisse* (Ap 12, 1), o il *Libro della Sapienza* (7, 29) «più bella del sole e di ogni costellazione di astri», o la lettura tipologico-allegorica del *Cantico dei Cantici* (6, 10) «bella come la luna, fulgida come il sole»: Maria, creatura senza peccato, vestita di sole, con la luna, simbolo di castità, ai suoi piedi, nuovamente incoronata da una corona di dodici stelle.

Chiara Paratico  
Storico dell'arte

G. A. Figino (Milano 1553 - 1608)

*Incoronazione della Vergine*

olio su tela, cm 276 x 172





Albero dell'oblio, 2005

ferro, sviluppo di spettro fotografico, vetro  
cm 232 x 120 x 112



Occhi, 1999

sviluppo di spettro fotografico, ferro  
cm 40 x 60 x 22 (chiuso)



Scarpine, 1998-1999

carta fatta a mano, pigmento  
dimensioni variabili



Bambino con coniglio, 1999

fusione in ghisa, sviluppo di spettro fotografico, carta fatta a mano, pigmento  
cm 35 x 20 x 21





L'altro, 2002

sviluppo di spettro fotografico, ferro, vetro, pigmento  
cm 42 x 62 x 5



Imago, 2002

sviluppo di spettro fotografico, ferro, vetro, pigmento  
cm 42 x 62 x 5

Senza titolo (bambino con pallina blu), 1999

fusione in ghisa, sviluppo di spettro fotografico, carta fatta a mano, pigmento  
cm 34 x 20 x 28



Soldatino, 2000

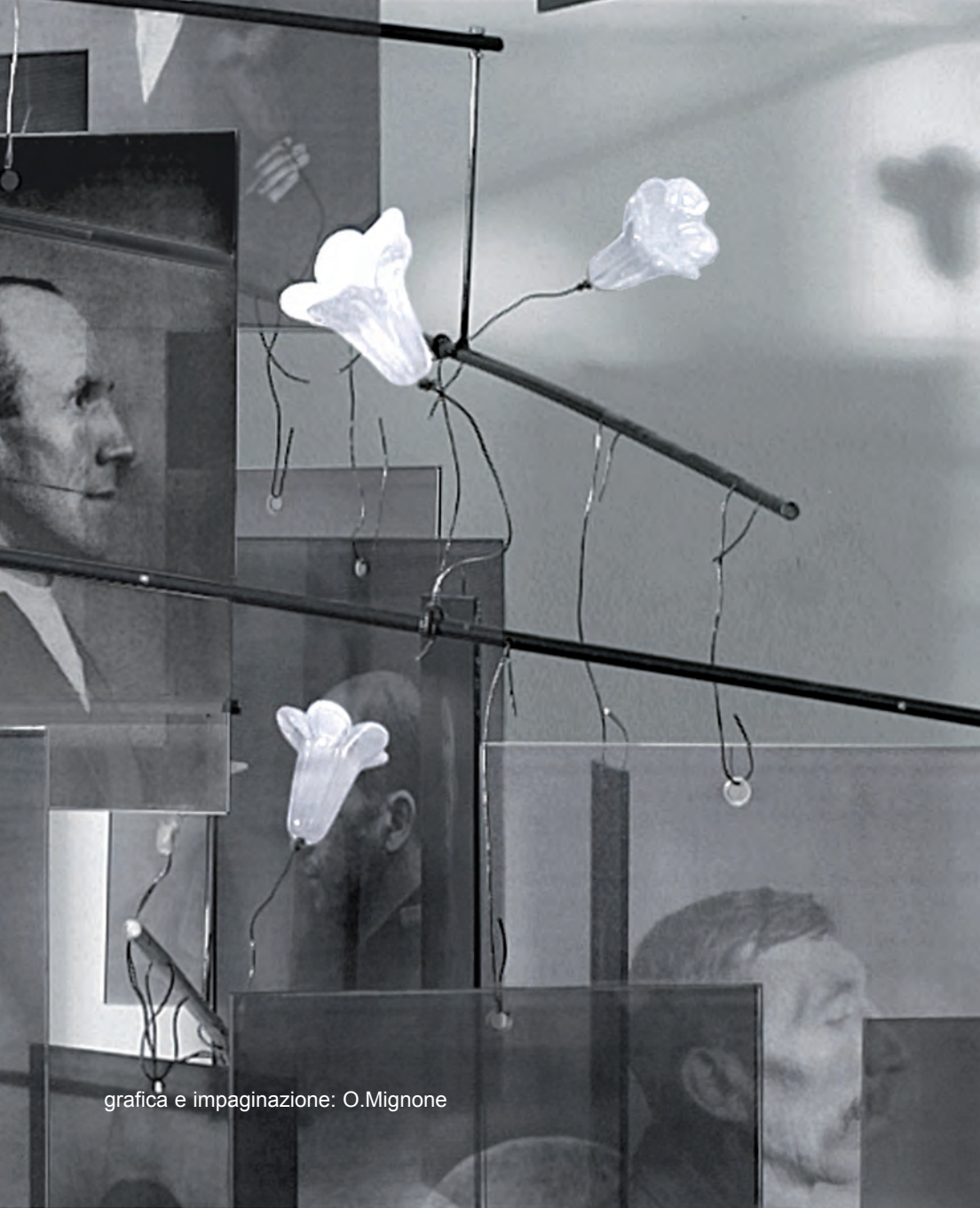
fusione in ghisa, sviluppo di spettro fotografico, terracotta, pigmento  
cm 34 x 20 x 28



Lena Liv nasce a San Pietroburgo nel 1952.

La sua ricerca è improntata sul tempo, sull'uomo, sulle problematiche dell'esistenza, in continua alternanza tra memoria e oblio.

Le sue opere sono costituite da immagini fotografiche di recupero rielaborate, da sculture di carta, da vetro e da pigmenti. A partire da frammenti di storia, l'artista elabora riflessioni e meditazioni sulle dimensioni più profonde della vita.



grafica e impaginazione: O.Mignone