



I presepi del Muto: analisi di tre capolavori delle nostre chiese

di Enrico Ivaldi e Luca Sarpero

Pietro Ivaldi, abile pittore sordomuto, così come viene definito da San Giovanni Bosco nella “Storia del Santuario della Madonna della Pieve”, nasce a Toletto di Ponzzone (AL), nella borgata di Piangamba, il 12 luglio 1810, da Giovanni e Anna Maria Ivaldi. In quegli anni Toletto, secondo quanto riportato dal Casalis, autore del pregevole dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli stati sabaudi, si presenta come un paese povero, prevalentemente contadino, composto da poche famiglie, gran parte delle quali residenti intorno alla chiesa, con una popolazione che, includendo la località Abasse, racchiude circa 120-140 anime. Da qui il giovanissimo Pietro, parte con la famiglia alla volta di Acqui Terme, ove i genitori avevano avviato una attività commerciale, per poi dirigersi successivamente ad Asti. La sua attività artistica ha inizio con un alunnato presso l’Accademia Albertina di Torino la cui direzione era allora affidata a Giovanni Battista Biscarra, ove entra in contatto con i paesaggisti De Gubernatis, Paroletti, D’Azeglio, Righini e Reviglio, da cui saprà media-

re quella particolare disposizione alla pittura di paesaggio che lo caratterizzerà per l'intera esistenza. La conoscenza di vari pittori piemontesi di buon livello e i soggiorni a Roma, Firenze, e Venezia contribuiscono poi al completamento della sua cultura scolastica. I viaggi di Pietro e del fratello Tommaso, che collaborerà con lui tutta la vita, sono fondamentali per vedere da vicino le opere dei grandi autori e per trarne ispirazione negli affreschi. Pietro diventa così per la gente del suo tempo fonte di conoscenza e spesso unica occasione di rapporto con i maestri della cultura artistica italiana e internazionale: Botticelli, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Guido Reni, Guercino, Poussin, Mengs, sono spesso evocati nei suoi dipinti richiamandosi alle opere più note, con quel tanto di fantasia mista a verità in grado di rendere esplicita la dottrina cristiana anche alla povera gente delle campagne, che non conosceva la storia sacra e il Latino della Messa, o era addirittura analfabeta. La pittura del Muto affronta infatti quasi sempre soggetti sacri e si sposa alla perfezione con l'ambiente socioculturale per cui è stata prodotta, divenendo, proprio in virtù di una esigenza comunicativa diretta ed immediata, un sussidio visivo per la catechesi di massa.

Se i temi trattati da Pietro Ivaldi sono semplici ed immediati, non si deve pensare a lui come ad un pittore semplicistico o semplicemente "di quantità"; la vena artistica dell'Ivaldi è certo di grande spessore, soprattutto per la profonda conoscenza delle Sacre Scritture, ma anche degli

Apocrifi e della pittura della Tradizione Cristiana, che ne fanno un artista puntuale e rigoroso, carico di messaggi, in grado di coinvolgere e suscitare una profonda emozione nello spettatore del suo tempo come in quello odierno. La pittura del Muto infatti, a più di centocinquanta anni di distanza, è rimasta quasi sempre inalterata, segno di una grande tecnica realizzativa dell'affresco, del quale Pietro conosceva ogni segreto. Da un punto di vista strettamente artistico, peraltro, la scelta di sfondi particolarmente chiari, le figure ben dosate di luci, ombre, colori, alla ricerca di un'equilibrata armonia, anticipano tecniche proprie della moderna fotografia. Il Muto sa essere regista e sceneggiatore al tempo stesso, trasmettendo la magia delle emozioni da lui vissute in prima persona. Pietro Ivaldi è straordinario nel manifestare con varietà di soluzioni le diverse espressioni ed i momenti legati a vicende e atmosfere particolari, consapevole della funzione e del messaggio da trasmettere, che si esprime anche attraverso una gestualità insistita, impossibile da eludere in un rapporto anche superficiale con la sua pittura. Questa gestualità che è la caratteristica stilistica dominante della sua arte, è da connettere direttamente alla sua infermità e alla pratica del linguaggio dei gesti, che proprio in quegli anni veniva codificato da Padre Assarotti, e ad Acqui Terme avrebbe avuto un apprezzato esponente in Don Francesco Bracco, al quale, con buona probabilità, dobbiamo il primo viaggio dei fratelli Ivaldi verso Torino. Pietro e Tommaso saranno tuttavia

sempre “in viaggio”: Acqui, Montaldo Bormida, Ovada, Molare, Trisobbio, Ponzone, Rossiglione, Ciglione e tante altre chiese da loro affrescate nel Basso Piemonte, senza dimenticare altri interventi nell’astigiano, nel vercellese, nel casalese, nel cuneese, in Liguria, in Lombardia e nella vicina Francia. Un lungo viaggio che terminerà solo con la Morte di Pietro il 19 settembre 1885.

La piccola bottega dei fratelli Ivaldi ci riporta dunque al mondo contadino dell’Ottocento, a quando recarsi a Roma per studiare i grandi maestri del passato poteva rappresentare un difficile viaggio - peraltro in carrozza, visto che i treni ancora non esistevano - ma anche ad una pittura fatta di grande attenzione all’aspetto espressivo e gestuale. Per questo Pietro - che non è in grado di parlare - fa “parlare” le sue immagini, con una semplicità pari soltanto alla grande preparazione culturale di cui dispone e che emerge più volte nel ciclo pittorico più rappresentato, ovvero quello della Natività.

Il Muto ha dedicato a questo tema una serie di affreschi, che agli occhi degli spettatori di oggi non possono che richiamare alla mente un uomo di grande religiosità e talento: colori luminosi accendono le sue Natività, raffigurate talvolta con poche figure - in ragione di superfici vincolate o di una committenza che doveva fare i conti con le poche risorse a disposizione - altre volte, invece, con ampi spazi a disposizione, che permettono

all’artista di lasciare libero sfogo alla sua creatività, sempre e comunque in ragione di una fedele attinenza alla tradizione sacra per contribuire alla diffusione di una cultura artistica e religiosa il cui alto valore pedagogico non può certo sfuggire.

Una prima rapida indagine relativa alle Natività del Muto, ha portato ad individuare diciassette Natività nelle chiese di Mombercelli (Chiesa di San Biagio - 1853) Acqui Terme (Duomo - 1855/56 e Santuario della Madonnina - 1859/61), Celle Ligure (Chiesa di S. Michele Arcangelo - 1867/68), Ciglione di Ponzone (Chiesa di S. Bernardo - 1885), Molare (Chiesa di N.S. della Pieve - 1869 e Santuario di N.S. delle Rocche - 1870), Montaldo Bormida (Chiesa di S. Michele Arcangelo e della Madonna del Rosario - 1857), Ovada (Chiesa di N.S. Assunta - 1866/67), Ponzone (Santuario di N.S. della Pieve - 1858), Predosa (Oratorio di S. Sebastiano), Rossiglione (Chiesa di S. Caterina - 1880), San Giorgio Scarampi (Chiesa di S. Giorgio martire - 1884), Strevi (Chiesa di S. Michele Arcangelo - 1883), Trisobbio (Chiesa di N.S. Assunta - 1863 e Oratorio del S.S. Crocefisso), Vinchio (Chiesa dei S.S. Marco e Vincenzo - 1880), e a restringere la scelta su tre opere, che si presentano tra loro piuttosto diverse, in quanto a dimensione e numero delle figure: il piccolo presepe di Vinchio, la rappresentazione di San Giorgio Scarampi e l’adorazione dei pastori di Ovada.

CHIESA PARROCCHIALE DI SAN MARCO, VINCHIO (AT)



Nella rappresentazione della parrocchiale di San Marco di Vinchio (AT), il Muto pone al centro della composizione il piccolo Gesù, adagiato su di un'insolita mangiatoia, innalzata a guisa di altare, forse a richiamare il Suo destino attraverso la simbologia di agnello sacrificale. Lo sguardo del Salvatore incontra quello della madre, seduta accanto a lui, mentre Giuseppe è posto alle spalle della Madonna, oltre il muro della costruzione, in secondo piano rispetto a Loro. Accanto a Giuseppe, troviamo l'asino ed il bue -

descritti dal Protovangelo di Giacomo - che osservano la scena, richiamando, secondo la tradizione, i pagani e gli ebrei ai piedi del Salvatore.

Sulla sinistra della composizione, vi sono quattro figure femminili e due maschili, che rendono omaggio al Salvatore, mentre, curiosamente, non compaiono i pastori descritti dal Vangelo di Luca.

Delle due figure maschili, il cacciatore, con la selvaggina sulle spalle, richiama la più antica attività con cui l'uomo si assicurò i mezzi di sussistenza, anche

se è interessante osservare come la figura del cacciatore venga citata anche nell'antico testamento non come pro-cacciatore di cibo ma come avversario del male a proposito di Nimrod, figlio di Etiopia e pronipote di Noè, "valente cacciatore al cospetto del Signore". (Genesi 10, 8-9). La coppia inginocchiata davanti al Salvatore raffigura, probabilmente, i committenti dell'affresco, come si può dedurre dalla foggia più moderna degli abiti rispetto a quelli della Sacra Famiglia. La donna reca in dono un cesto di uova, in molte culture simbolo ancestrale dell'origine del mondo, della nascita e soprattutto della rinascita e resurrezione dal caos e dalla morte, che ben si addice a rappresentare il destino del Cristo.

Accanto alla Madonna compare una donna, forse la levatrice che il vangelo apocrifo di Giacomo colloca accanto alla madre di Gesù durante il parto, mentre, sullo sfondo della composizione, un'altra donna porta sulla testa una cesta con due colombe dal duplice significato. Se da un lato rappresentano il richiamo al battesimo di Gesù e alla successiva unzione con lo Spirito Santo, che scese su di Lui rendendosi visibile *in forma corporea come di colomba* (Luca 3, 22), dall'altro sono anche un preciso riferimento al pasto della puerpera, ovvero all'uso di preparare un brodo per rinvigorire la neo madre. Rispetto ad altre Natività del Muto, l'uso della prospettiva è qui più limitato, anche a causa della particolare forma pentagonale dell'affresco che richiama le cinque piaghe di Nostro Signore. A dare spazio alla composizione vi sono le giunture delle pietre che

compongono l'edificio in rovina di stile classicheggiante, che fa da sfondo alla scena. In particolare, è da notare la colonna, simbolo mariano in quanto sostegno della fede, posta pertanto alle spalle della Madonna. La colonna spezzata, con l'erba poggiata o che cresce sulla sua sommità, richiama anche un modo molto diffuso nel Rinascimento di rappresentare la capanna della Natività, in quanto le rovine simboleggerebbero il passato pagano, destinato inesorabilmente a scomparire al cospetto di Dio. Le assi presenti sulla sommità della costruzione, come in altre Natività del Muto, richiamano il legno della croce, cui è legato il destino del Salvatore degli uomini.

In questa Natività non vi sono angeli rappresentati nella scena; tuttavia, la presenza di nuvole allude, secondo una metafora comune nell'Antico Testamento, alla presenza di Dio: l'uomo, essere imperfetto, non potrebbe contemplare Dio senza morire, né potrebbe comprenderne l'essenza, quindi Egli si è manifestato in diversi modi intelligibili alla mente umana come una fiamma ardente *Allora un fuoco uscì dalla presenza del Signore e li divorò, ed essi morirono davanti al Signore* (Levitico 10, 2-3), o sovente proprio come una nube *Mosè tagliò due tavole di pietra come le prime poi si alzò di buon mattino e salì sul monte Sinai, come gli aveva ordinato il Signore, con le due tavole di pietra in mano. Il Signore scese nella nube e si tenne là presso di lui ed egli invocò il nome del Signore* (Esodo 34, 4-6).

CHIESA PARROCCHIALE DI SAN GIORGIO, SAN GIORGIO SCARAMPI (AT)



Il piccolo presepe di San Giorgio Scarampi (AT) non si discosta molto dalle rappresentazioni dell'Ivaldi, se non per l'assenza delle aureole della Sacra Famiglia, riprendendo un uso

iconografico antecedente al IV secolo. L'uso dell'aureola non è, infatti, prerogativa dell'iconografia cristiana, ma deriva dall'iconografia latina, che a sua volta lo ha mutuato dalle rap-

presentazioni egizie del disco solare. Per i romani l'aureola rappresentava la luce, lo splendore, quel *Sol invictus* a cui l'imperatore era associato e che testimoniava il tramite con il divino sole, al quale egli era paragonato. Nell'arte cristiana essa è stata riservata, proprio a partire dal '300, inizialmente alla sola figura di Gesù, poi a quella della Madonna ed infine agli angeli ed ai santi.

Anche in questa rappresentazione della Natività, Giuseppe è posto alle spalle della Madonna, con il bastone di mandorlo fiorito nella mano sinistra, ad osservare le genti che rendono omaggio al piccolo Gesù. Il bue e l'asino sembrano voler uscire dall'interno della capanna per vegliare anch'essi il Salvatore, simboli rispettivamente degli Ebrei e dei Pagani al cospetto di Gesù.

Ad adorare il Bambino, il Muto pone quattro pastori, ovvero il popolo in attesa della salvezza che verrà dalla fede, ma anche tre donne e due agnellini, posti uno sulle spalle di un pastore e l'altro, con le zampe legate, ai piedi del Salvatore. Proprio i due agnelli rivestono una certa importanza simbolica, rivendicando il ruolo di Gesù pastore e guida dei cristiani e, al tempo stesso, l'immagine vivente del sacrificio di Gesù. Simbolica è anche una delle tre donne, quella che reca in dono una cesta di uova, simbolo antichissimo della nascita e del principio, ma anche della vittoria sulla morte. La resurrezione, episodio culminante della vita terrena di Gesù, è infatti ben simboleggiata dall'uovo, il cui significato di rinascita dal caos era ben noto tra i popoli antichi. La

donna inginocchiata davanti al Bimbo, che reca un lenzuolo legato posato ai suoi piedi, potrebbe, invece, alludere, secondo il Protovangelo di Giacomo, alla presenza di una levatrice al parto della Madonna *Poco dopo quella luce andò dileguandosi fino a che apparve il bambino: venne e prese la poppa di Maria, sua madre. L'ostetrica esclamò: "Oggi è per me un gran giorno, perché ho visto questo nuovo miracolo"*. È curioso notare come la figura della terza donna, che reca una cesta sulla testa, sia in qualche modo separata dal resto della composizione, non ancora in posa adorante davanti al Bambino e, soprattutto, sia rimasta incompleta: probabilmente non ne conosceremo mai il motivo.

Sul lato sinistro, come sfondo della rappresentazione, è posta una costruzione in rovina, molto comune nelle rappresentazioni della Natività, non solo dell'ivaldi, che riprendono una tradizione diffusasi nel Rinascimento, a richiamo di un episodio della Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine (1228-1298), secondo la quale l'imperatore Augusto incontrò una Sibilla che gli predisse l'arrivo di un nuovo re, che sarebbe riuscito a superarlo e ad avere un potere ben più grande del suo. Il nuovo re è, ovviamente, Gesù Cristo, mentre le rovine rappresenterebbero il passato pagano, dedito ai falsi dei, la cui caduta ed oblio, testimoniati appunto dalle pietre in rovina e dall'erba che cresce sulle loro sommità, sono inevitabili al cospetto del Salvatore.

Il Muto attinge, invece, al racconto di Luca (Luca 2, 8-20) nel raffigurare l'adorazione dei pastori e la presenza

di angeli nel cielo; quest'ultimi vengono rappresentati dal pittore nell'atto di uscire dalle nubi recanti il cartiglio "Gloria in excelsis Deo", accompagnati dallo Spirito Santo.

La figura dell'angelo unitamente alle nuvole, specie nell'Antico Testamento, denota la presenza di Dio; Egli doveva palesarsi, assumendo forme intelligibili alla mente umana: a volte poteva essere una fiamma, altre volte, più spesso, una nube *L'angelo di Dio, che precedeva l'accampamento d'Israele, si mosse ed andò dietro di loro ed anche la colonna di nube si mosse dal davanti e passò dietro*, oppure il vento *Dopo il fuoco ci fu il mormorio di una brezza leggera. Non appena senti questo Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all'ingresso della caverna. Ed ecco senti una voce che diceva: 'Che fai qui, Elia?' Egli rispose: 'Ardo di tanto zelo per il Signore, Dio degli eserciti'* (1 Re, 12-14), mentre, nel Nuovo Testamento, sono associati all'immagine di messaggeri del Divino. Nelle antiche scritture, la figura dell'angelo riveste significati ancora più complessi: sono il verbo

di Dio, parlano in sua vece o per bocca Sua *Le disse ancora l'angelo del Signore: 'Moltiplicherò assai la tua discendenza e non la si potrà contare a causa delle sue moltitudini'*(Genesi 16, 10-11), *Allora Agar diede questo nome al Signore che le aveva parlato: 'Tu sei il Dio della visione' perché diceva 'Chi dunque ho ancora visto dopo la mia visione?' (Genesi 16, 13-14)*, altre volte la presenza di Dio è la presenza dell'angelo stesso, vista l'impossibilità dell'uomo di contemplare direttamente il vero aspetto e quindi l'essenza di Dio *Quei due angeli arrivarono a Sodoma sul far della sera, mentre Lot stava ancora seduto alla porta di Sodoma, non appena li ebbe visti, Lot andò loro incontro e si prostrò con la faccia a terra (Genesi 19, 1-2)*.

Altri elementi, appartenenti ad un'iconografia propria dell'arte sacra, sono riscontrabili in questo affresco: il manto azzurro di Maria, che simboleggia il cielo, ed il manto dai toni dimessi di San Giuseppe, che ricorda l'umiltà dell'uomo al cospetto del Signore.