

La deposizione di Gesù nella pittura italiana dal Trecento al Seicento

Otilia Doroteea BORCIA

Università Nazionale di Belle Arti

Riassunto

Il lavoro presenta il tema della Deposizione di Cristo raffigurata nella pittura dei maestri italiani dal Trecento al Seicento, tali: Giotto, Beato Angelico, Benozzo Gozzoli, Mantenga, Paolo Veronese, Giovanni Bellini, Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio, Lorenzo Lotto, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Luca Giordano. A quest'episodio assai brevemente narrato dagli evangelisti, i sommi artisti italiani e stranieri hanno dedicato lungo i secoli famose tele ed affreschi, oggi ancora ammirati nei grandi musei e cattedrali del mondo. La più drammatica storia della Passione di Cristo comprende tre momenti distinti: la Deposizione dalla croce, il Compianto (o la Lamentazione, Pietà) sul corpo di Gesù morto e la Sua Deposizione nel sepolcro.

Parole chiave

la passione e il seppellimento di Cristo, la deposizione, la pietà, Maria, Nicodemo, Maria Maddalena, stile gotico, umanistico e rinascimentale.

“La Deposizione” è l'episodio finale della passione di Gesù, dopo la Sua morte. L'evento che ha avuto lungo i secoli numerosissime raffigurazioni artistiche, costituisce un soggetto importantissimo dell'arte sacra cristiana. Alla scarna descrizione dei vangeli, gli artisti hanno fornito un'immensa produzione di dipinti, bassorilievi, statue e descrizioni poetiche che hanno accompagnato la cristianità nei suoi duemila anni di storia.

La sepoltura

Nei Vangeli la Deposizione di Gesù dalla croce viene descritta poco, ma dalla Bibbia si conoscono le tradizioni della sepoltura degli ebrei. Queste prevedevano la preparazione del corpo del defunto prima della messa nel sepolcro, con la chiusura degli occhi, la legatura delle mandibole, l'acconciatura dei capelli e della barba, la levatura del cadavere e la sua unzione con olio e diversi aromi, la fasciatura delle mani e dei piedi. Poi esso veniva vestito in una tunica mortuaria o in una fascia (un sudario) di lino.

Per il seppellimento di Cristo, i vangelisti parlano dell'acquisto di certi aromi liquidi (Marco e Luca), o solidi (Giovanni), mentre Matteo (l'unico a riferire di Nicodemo) precisa che la mistura usata era composta di una resina aromatica (mirra) e da un profumo (aloe), per dimostrare che si trattava dell'interramento di un re, non di un uomo qualsiasi, così come veniva scritto sulla tavoletta sovrastante

la croce. Sempre come un re fu deposto Gesù in un sepolcro nuovo, scavato nella roccia, vicino ad un orto non lontano dal luogo della crocifissione, che si chiudeva rotolando una pietra al suo ingresso. A quell'epoca i poveri venivano sepolti nella terra, ma Gesù, che non era ricco, ebbe pure la sepoltura che solo i ricchi potevano avere. Il corteo funebre era formato da un gruppo di donne, come raccontarono gli evangelisti, accennando specialmente Maria, madre di Gesù e Maria Maddalena. Loro sono state testimoni del Suo calvario, seguendoLo da Galilea, vedendoLo morire in croce ed accompagnandoLo anche alla tomba. Esse L'hanno visto poi risorgere ed al Suo comando hanno portato ai fratelli la bella notizia della Resurrezione come annuncio cristiano pasquale.

Nei vangeli canonici l'episodio viene riferito come segue:

„Era di sera, di Parascève ("Preparazione", la vigilia del sabato); Giuseppe di Arimatea, di cui si dice che era membro autorevole del sinedrio e che attendeva il regno di Dio, si recò da Pilato a chiedere il corpo di Gesù. Pilato, sorpreso che Gesù fosse già morto, chiese conferma del decesso a un centurione, e solo dopo concesse il corpo a Giuseppe. Questi, dopo aver acquistato un lenzuolo, depose il corpo dalla croce e lo avvolse nel sudario, poi lo mise in un sepolcro scavato nella roccia che chiuse rotolandovi davanti una pietra. Maria di Magdala e Maria "di Ioses" stettero a osservare dove era sepolto il corpo.”¹⁴

„La sera dopo la crocifissione di Gesù, il ricco Giuseppe di Arimatea, che era divenuto discepolo di Gesù, ne chiese il corpo a Pilato, che glielo consegnò. Giuseppe mise il corpo in un lenzuolo candido, lo depose nella sua tomba nuova, che si era fatto scavare nella roccia e che chiuse facendovi rotolare una grande pietra davanti alla porta, e se ne andò. Assisterono alla deposizione Maria di Magdala e «l'altra Maria».”¹⁵

„Giuseppe di Arimatea era membro del sinedrio, e come persona buona e giusta "aspettava il regno di Dio". Giuseppe depose il corpo di Gesù dalla croce, lo avvolse in un lenzuolo e lo mise in una tomba scavata nella roccia, «nella quale nessuno era stato ancora deposto»; era il giorno della Parascève e già splendevano le luci del sabato. A osservare la tomba e la deposizione del corpo in essa vi erano «le donne che erano venute con Gesù dalla Galilea»; esse tornarono indietro a preparare i profumi e gli unguenti per il corpo, ma osservarono il riposo del sabato.”¹⁶

„Giuseppe di Arimatea era discepolo di Gesù, ma teneva questo fatto nascosto per timore dei Giudei. Giuseppe insieme a San Nicodemo chiesero il corpo di Gesù a Pilato, che glielo concesse. Giuseppe si recò sul Golgota con Nicodemo, che recava mirra e aloe; i due deposero il corpo dalla croce e lo

¹⁴ Vangelo secondo Marco, 15, 42-47.

¹⁵ Vangelo secondo Matteo, 27,57-61.

¹⁶ Vangelo secondo Luca, 23,50-56.

avvolsero in bende e olii aromatici. Nel luogo dell'esecuzione c'era un giardino con all'interno una tomba mai usata; lì deposero Gesù, in quanto era Parascève e la tomba era quella vicina.”¹⁷

*
* *

Il tema della **Deposizione di Cristo** comprende tre momenti che si succedono dopo la morte di Gesù sulla croce. Nell'arte (specialmente nella pittura, perché il Calvario e la Passione di Gesù sono temi trattati anche da scultori ed architetti), il primo momento rappresentato fu la **Deposizione dalla croce**, una scena in cui Giuseppe, aiutato da Nicodemo e da santi (come san Giovanni) ed altri fedeli fecero scendere il corpo di Cristo dalla croce, per portarlo poi al sepolcro. Partecipò alla scena furono poi le pie donne, prima di tutto Maria, madre di Gesù e Maria da Magdala.

Un secondo momento di quest'episodio lo costituisce **il Compianto o la Lamentazione sul Cristo morto**. Nel racconto della *Passione di Cristo* la scena del *Compianto* si colloca tra la *Deposizione dalla Croce* e la *Deposizione nel Sepolcro*. I personaggi sono quelli che, secondo i Vangeli, assistettero alla morte di Gesù in croce e si occuparono della sua sepoltura: Maria, l'apostolo Giovanni, la Maddalena e le pie donne, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. In queste pitture si assiste al dolore strappante della Madonna e degli altri partecipanti al dramma. Il corpo di Gesù verrà messo in un posto in cui sarà preparato (lavato, unto, coperto da un drappo) per l'interramento. Questo soggetto dell'arte sacra cristiana è divenuto popolare a partire dal XIV secolo e soprattutto nel Rinascimento.

Nella pittura un primo e notevolissimo esempio di *Compianto* è quello che fu realizzato da Giotto nel ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova.¹⁸

Un soggetto affine al *Compianto* è la *Pietà*: in essa Gesù morto è rappresentato tra le braccia di Maria (che sorregge il corpo senza vita del figlio dopo la sua passione e deposizione) o talvolta sorretto da angeli o da altri personaggi.¹⁹ La pietà è anche uno dei sette dolori di Maria Addolorata (Mater dolorosa in latino).

Alcune delle più famose *Pietà* dipinte dai maestri italiani sono quelle di Tiziano, Daniele Crespi, Giovanni Andrea Ansaldi e Marco Palmezzano (*Pietà, o*

¹⁷ Vangelo secondo Giovanni, 19,38-42

¹⁸ Nel campo della scultura il termine *Compianto* identifica un gruppo di statue, di grandezza naturale, con il corpo del Cristo disteso a terra, ormai segnato dal *rigor mortis* collocato al centro della scena e le figure degli astanti disposte in semicerchio attorno a lui in modo da ottenere un evidente effetto teatrale, e favorire così l'immedesimazione dei fedeli nel tragico evento. Compianti molto noti, caratterizzati da forte drammaticità e intensità espressiva, sono il gruppo in terracotta di Niccolò dell'Arca (1460-1490 circa), che si trova nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna ed il *Compianto sul Cristo morto* del Mazzoni (1492) presso la Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli., cfr. Wikipedia, enciclopedia libera

¹⁹ L'iconografia ha origini tedesche che si riconoscono nel Vesperbild (l'immagine del vespro).

Il Cristo morto sostenuto da due angeli), come anche quelle dei celebri pittori stranieri Pieter Paul Rubens, Jusepe de Ribera, Nouans di Jean Fouquet, ed altri.²⁰

Il terzo momento della storia della Passione di Gesù consiste nel trasporto del Suo corpo al sepolcro, gli uomini e i santi partecipi essendo gli stessi che L'avevano assistito al processo seguito dalla condanna a morte, fino alla portata della croce sul Golgota (la Via dolorosa), alla Crocifissione ed alla morte. E' forse questo episodio della **Deposizione nel sepolcro** che rappresenta il momento più drammatico della vita di Gesù, perché è anche il momento dell'addio dei Suoi fratelli e di tutti quelli che L'hanno amato e seguito sulla via della Croce.

1. LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE

1. Pietro Lorenzetti



Pietro Lorenzetti, *La Deposizione*, affresco, (1310 – 1319), Basilica inferiore di San Francesco, Assisi

La **Deposizione dalla croce**, che fa parte delle *Storie della Passione di Cristo* si trova nel transetto sinistro della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. La scena è una delle più celebri del ciclo, con una geniale composizione asimmetrica, che spinge tutti i personaggi verso sinistra, come in una piramide inclinata, che lascia a destra la croce nuda. Dalla folla della *Crocifissione* sono rimasti solo i personaggi più vicini a Gesù che vivono un intenso compianto. A destra Nicodemo, “con le tenaglie, è ancora impegnato nello staccare il chiodo dai piedi di Gesù, assistito da Giovanni apostolo che regge le gambe del Cristo. La Maddalena bacia i piedi insanguinati inginocchiandosi a terra e formando col mantello rosso una figura solida e compatta, di stampo giottesco.” Con realismo è trattato anche il corpo di Gesù, “scarno e disarticolato dal supplizio, che viene

²⁰ Nella scultura, celeberrime sono le opere di Michelangelo, soprattutto *la Pietà vaticana*, opera di giovinezza, *la Pietà dell'Opera del Duomo* e *la Pietà Rondinini* (al castello Sforzesco), opera di vecchiaia. Famose sono poi le statue dedicate a questo tema dagli scultori Antonello Gagini e Michele Tripisciano (autore di una scultura in gesso).

come trascinato via dai dolenti, in un fluido movimento di corpi.” Giuseppe d'Arimatea, da una scala, lo tiene per la vita, mentre Maria carezza i capelli biondi del figlio, assistita da due delle Marie: una bacia una mano di Gesù e l'altra avvicina le mani al viso in un gesto di viva disperazione. Gli occhi della Madonna si assottigliano nel fissare quelli chiusi del figlio, posti alla medesima altezza per corrispondere. Il dolore e l'affetto verso il Cristo appaiono nei gesti e negli sguardi dei vari personaggi. Il realismo dei dettagli è evidente “nelle macchie di sangue raggrumato sulla croce e sulla nuda roccia, da dove gocciolava dalle ferite nelle mani e nei piedi. E' una precisa indicazione dello svolgersi temporale degli eventi.”²¹

2. Beato Angelico e Lorenzo Monaco



Beato Angelico e Lorenzo Monaco, *Deposizione dalla Croce*, pala d'altare (1432-1434),
tempera su tavola, 176 × 185 cm, Museo nazionale di San Marco, Firenze

La *Deposizione dalla Croce* dipinta da Beato Angelico e Lorenzo Monaco presenta alla base del pannello centrale i due dolenti - san Nicodemo e san Giovanni - inginocchiati davanti alla croce di Gesù. Alla scena partecipano anche santi (tra cui la Madonna altrettanto inginocchiata e in preghiera) ed angeli in alto. Dietro si vedono a destra una collina ed a sinistra, una città. Il pittore ha usato in quest'opera i suoi colori delicati, pieni di luce in consonanza con il tema, per dimostrare anche il concetto di san Tommaso d'Aquino, secondo il quale la luce terrena sarebbe il

²¹ Chiara Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, in *Dal Gotico al Rinascimento*, Scala, Firenze 2003, p. 72

riflesso del "lumen" ordinatore divino. Alla sacralità della scena contribuisce oltre alla vivacità dei colori, la fisionomia chiara dei personaggi, soprattutto del Cristo nudo, modellato anatomicamente fino al dettaglio dei segni delle frustate subite. D'una parte si vedono le pie donne che si preparano ad accogliere il Suo corpo nel sudario, mentre dall'altra gli uomini, tra i quali i dotti che discutono "sui simboli della Passione". Carlo Argan descrisse questa scena con le parole: *"Da un lato è la religione dell'intelletto, dall'altro la religione del cuore; e all'intelletto chiaro, all'anima pura tutta la realtà si manifesta ordinata e limpida, come forma perfetta"*²². Le piante ed i fiori che coprono il suolo, presentati nei minimi particolari, simboleggiano la primavera, stagione della rinascita di tutto il mondo soprattutto con la Resurrezione di Cristo che si avrà fra poco tempo.

3. Benozzo Bozzoli



Benozzo Gozzoli, *La Deposizione*, 1497, olio su tela, 198 x 316 cm., Museo Horne, Firenze

La Deposizione di Benozzo Bozzoli è una tra le ultime opere dipinte dall'artista. Uno dei più antichi esempi di pittura ad olio sul supporto della tela libera, è un esempio lampante dello sperimentalismo degli ultimi decenni del Quattrocento. In un affollato Calvario, due inservienti stanno staccando il Cristo dalla croce, fissando scale che poggiano sui bracci, davanti e da dietro, come nell'iconografia (*Pala dell'Annunziata*, *Deposizione di Volterra*...). Tra i due ladroni ancora appesi si trova la folla, nella quale si riconoscono Maria e Giovanni, a sinistra della croce, Maddalena ai piedi di Cristo, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea. Due pie donne stendono il sudario, proprio davanti al cranio di Adamo (un elemento tipico dell'iconografia della Crocifissione). In lontananza, sullo sfondo di cielo al tramonto, è dipinto un altro episodio della Passione, la sepoltura di Cristo.

²² Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana II*, Firenze 1968, ed. 1969, p. 69. I critici considerano che il personaggio col cappuccio nero sia un ritratto di Michelozzo, mentre il giovane col berrettone rosso all'estrema destra, un familiare degli Strozzi.

4. Filippino Lippi



Filippino Lippi, *Deposizione dalla croce e Assunta*, olio su tavola, 334 x 225 cm., 1504 - 1507, Galleria dell'Accademia, Firenze

Il *Polittico dell'Annunziata* (*Deposizione dalla croce e Assunta* nei pannelli principali) è un dipinto ad olio su tavola avviato da Filippino Lippi e completato, dopo la sua morte, da Pietro Perugino. La *Deposizione* è conservata nella Galleria dell'Accademia a Firenze, mentre *l'Assunta*, nella basilica della Santissima Annunziata. L'opera presenta il momento in cui il corpo morto di Cristo è calato dalla croce, con quattro addetti che, tramite due scale legate ai bracci della croce, sostengono il corpo nella discesa: due reggono le braccia, uno abbraccia il busto e un quarto regge gli stinchi aiutandosi con un drappo. A terra Maria sta svenendo, sorretta dalle altre Pie Donne, mentre la Maddalena è inginocchiata in posizione orante ai piedi della croce. A destra, in un gesto di sorpresa, si trova san Giovanni apostolo, mentre davanti a lui, su un drappo rosso, sono poggiati i tre chiodi della crocifissione. L'analisi stilistica della *Deposizione* ha confermato la notizia riportata dal Vasari, secondo cui "Filippino eseguì la parte alta del dipinto: qui infatti si vedono i tipici motivi dalle linee sinuose e dinamiche nei nastri svolazzanti che legano le scale alla Croce, mentre il corpo di Cristo, lasciato a metà, venne completato nel viso e nel volto dal Perugino. Al pittore umbro spetta tutta la parte inferiore, coi santi dal tipico aspetto composto e sognante, modellati morbidamente dal colore corposo, sullo sfondo di un paesaggio che digrada totalmente in lontananza." Le espressioni piuttosto convenzionali e "un certo

impaccio nei personaggi ai piedi della croce” rivelano l'intervento sostanziale di aiuti di bottega, ancora più marcato nelle tavole laterali con *Santi*.²³

5. Rosso Fiorentino



Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, 1521, olio su tavola, 375 x 196 cm., Pinacoteca e Museo Civico, Volterra

La Deposizione del Rosso²⁴ divenne l'opera più celebre della Pinacoteca civica di Volterra fin dal suo primo allestimento nel Palazzo dei Priori (1905): Gabriele D'Annunzio la rese celebre nel suo *Forse che sì, forse che no*, tanto da diventare agli occhi dei turisti italiani e stranieri uno dei motivi per visitare la città. L'opera fu senza dubbio il maggiore riferimento iconografico di Pier Paolo Pasolini in una scena del film *La ricotta* del 1963, insieme ad altre tavole come la *Deposizione* del Pontormo.²⁵ La pala mostra un momento fino ad allora raramente rappresentato, ovvero la discesa del corpo di Gesù dalla croce subito dopo lo stacco, ispirandosi al racconto di Matteo (27, 45; 57), in cui la terra viene avvolta

²³ AA.VV., *Galleria dell'Accademia*, Giunti, Firenze 1999.

²⁴ La firma si trova su un'iscrizione sul piede della scala in basso: RUBEUS FLOR. A.S. MDXXI. L'opera fu dipinta per la Cappella della Croce di Giorno a Volterra per la Compagnia della Croce di Notte, che usava gli stessi ambienti della Compagnia della Croce di Giorno nella chiesa di San Francesco. In seguito all'acquisto di detta cappella da parte della famiglia dei conti Guidi, grazie alle leggi di soppressione del 1786, il dipinto nel 1788 fu trasferito nella cappella di San Carlo in Duomo. In Elisabetta Marchetti Letta, *Pontormo, Rosso Fiorentino*, Scala, Firenze 1994., p. 61.

²⁵ Idem 11

da una fitta oscurità. La scena è ambientata al crepuscolo, con un delicato trapasso delle luci serali dalla linea dell'orizzonte alla parte alta del dipinto. Mai rappresentato prima e non descritto dai vangeli è il fatto che il corpo di Cristo sembra essere sul punto di scivolare dalle mani dei Suoi soccorritori, “che si affannano concitamente per evitarne la caduta.” L'esplosione emotiva di questo episodio è combinata, nella parte inferiore, con una forte spiritualità scaturita dalla ricca gamma di pose ed espressioni degli astanti, tra i quali spiccano “la Madonna ferita dal dolore, la Maddalena inginocchiata e protesa verso di essa, san Giovanni piegato dal dolore”. La disposizione asimmetrica delle scale genera un moto violento, “accentuato dall'incertezza degli appoggi degli uomini che calano il corpo di Cristo.”

Il Rosso esprime il dramma con le figure e le vesti dei personaggi (di Maddalena e di Nicodemo, ecc.), con il loro movimento convulso, in colori intensi prevalentemente rosseggianti avendo dietro il cielo uniformemente disteso, con la luce che incide da destra con forza, creando forti effetti aspri di chiaroscuro. I corpi ed i volti sono deformati dalla disperazione; il vecchio affacciato dall'alto sulla croce, Nicodemo, “ha il viso contratto come una maschera.” I depositari formano “una sorta di circolo, totalmente articolato sui piani in tre dimensioni delle scale”, messo in risalto essendo il mantello di Nicodemo. Sullo sfondo, al bordo dell'intenso blu si intravedono, piccolissimi, alcuni uomini armati, “simbolo della perfidia e malvagità umana che ha condotto Cristo sulla croce”.²⁶

2. IL COMPIANTO SUL CRISTO MORTO (LAMENTAZIONE, PIETÀ)

Il Compianto sul Cristo morto è un soggetto divenuto molto popolare a partire dal XIV secolo e sviluppatosi soprattutto nel Rinascimento. In esso viene rappresentato Gesù dopo la Sua deposizione dalla croce, circondato da vari personaggi che ne piangono la morte. Nel racconto della Passione di Cristo la scena del Compianto si colloca tra la Deposizione dalla Croce e la Deposizione nel Sepolcro.

1. Giotto

Il Compianto sul Cristo morto, la più drammatica scena di tutto il ciclo e una delle più celebri da Cappella Scrovegni, sulla Legenda aurea, mostra „una spiccata conoscenza delle regole della pittura fino dalla composizione. Gesù è adagiato in basso a sinistra, stretto dalla madre che, in maniera toccante, avvicina il proprio viso a quello del figlio.”

²⁶ Elisabetta Marchetti Letta, op. cit., p. 65



Giotto, *Il compianto sul Cristo morto*, 1303 - 1305- affresco, 200 x 185 cm., Padova, Cappella Scrovegni

Una serie di linee di sguardi e di forza dirigono l'attenzione dello spettatore su questo angolo, dall'andamento della roccia dello sfondo che digrada verso il basso. „Le pie donne reggono le mani di Cristo e la Maddalena gemente ne raccoglie i piedi. Sciolta e naturalistica è la posa di san Giovanni, che si piega distendendo le braccia indietro. Dietro a destra stanno le figure di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, mentre a sinistra, in basso, una figura seduta di spalle crea una massa scultorea. A sinistra accorrono altre donne in lacrime, dalle pose studiate e drammatiche. In alto anche gli angeli appaiono con pose di disperazione, partecipando ad una drammaticità cosmica che investe anche la natura: l'alberello in alto a destra è infatti secco.” Addolciscono la scena i colori pastello, estremamente raffinati, „che orchestrano i toni delle vesti, con una diversa incidenza luminosa, con effetti cromatici finissimi. L’episodio, trattato pressoché al centro della parete, sembra essere uno dei più curati del ciclo, realizzato in modo da catturare l'attenzione del pubblico. „Liberata dalle rigidità bizantine, la scena fu presa a modello per intere generazioni di artisti successivi. Una *Deposizione* era stata già dipinta forse dal giovane Giotto nella basilica superiore di Assisi.”²⁷

2, 3 Andrea Mantegna

Andrea Mantegna ha dipinto due tele dedicate alla lamentazione di Gesù Cristo. La prima è un’opera molto originale ed è celeberrima grazie alla prospettiva creata per la figura del Cristo disteso, che lo spettatore guarda dai piedi presentati in primo piano. Considerata “uno dei vertici della produzione di Mantegna, la tela ha una forza espressiva e una compostezza severa che ne fanno uno dei simboli più noti del Rinascimento italiano.”²⁸

²⁷ M. Tazartes, *Giotto*, Skira, /Rizzoli/ Corriere della Sera, Milano, 2004.

²⁸ AA.VV., *Brera, guida alla pinacoteca*, Electa, Milano 2004, scheda 83, pag. 85.



Andrea Mantegna, *Cristo morto*²⁹, tempera su tela, 68 x 81 cm., 1475 - 1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano

L'opera (che sembra aver avuto due versioni) è il *Compianto sul Cristo morto*, che prevedeva la presenza dei “dolenti” riuniti attorno al corpo preparato per la sepoltura. Cristo è sdraiato sulla pietra dell'unzione, semicoperto dal sudario, e la presenza del vasetto degli unguenti in alto a destra dimostra che è già stato cosparso di profumi. “La forte valenza sperimentale dell'opera è confermata sia dall'uso della tela come supporto, ancora raro per l'epoca, sia dall'uso dello scorcio prospettico, accompagnato ad una sorprendente concentrazione di mezzi espressivi”³⁰. Mantegna strutturò la composizione per produrre un inedito impatto emotivo, con i piedi di Cristo proiettati verso lo spettatore e con la fuga di linee convergenti che trascina l'occhio di chi guarda al centro del dramma. A sinistra, in un angolo, si trovano tre figure dolenti: la Vergine Maria che si asciuga le lacrime con un fazzoletto, san Giovanni che piange e tiene le mani unite e, in ombra sullo sfondo, la figura di una donna che si dispera, forse Maria Maddalena. Pochi accenni rivelano l'ambiente in cui si svolge la scena: a destra si vede un tratto di pavimento ed un'apertura verso una stanza buia. Il forte contrasto di luce, proveniente da destra, e ombra dà un profondo senso di pathos. “Ogni dettaglio è amplificato dal tratto incisivo delle linee, costringendo lo sguardo a soffermarsi sui particolari, come le membra irrigidite dal *rigor mortis* e le ferite ostentatamente presentate in primo piano, secondo la tradizione. I fori nelle mani e nei piedi, così come i volti delle altre figure, solcati dal dolore, sono realisticamente dipinti. Il drappo che copre parzialmente il corpo dà una nota più drammatica al cadavere.”³¹ Secondo altri studiosi il ritratto con la prospettiva “di scorcio”, che suscita la sensazione del collo e della testa staccati dal resto del corpo, simboleggerebbe le due nature di Cristo, umana e divina, morta la prima, viva ancora la seconda. La straordinaria invenzione di Mantegna ebbe una grande influenza sui pittori

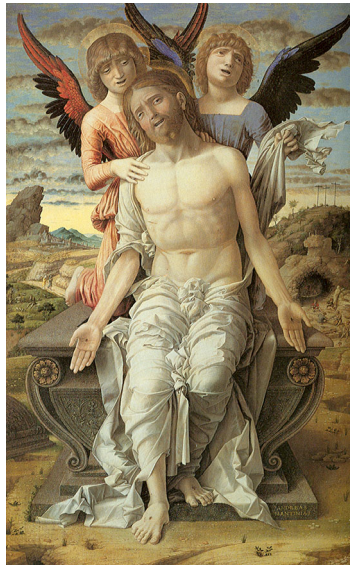
²⁹ *Lamento sul Cristo morto o Cristo morto e tre dolenti*

³⁰ Tatjana Pauli, *Mantegna*, serie *Art Book*, Leonardo Arte, Milano 2001, p. 82

³¹ Alberta De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, Electa, Milano 1997, p. 97

successivi. Anche il secondo dipinto di Mantenga, dedicato a questo tema, affronta in maniera molto originale la pietà. “Cristo si leva sul lato breve di un sarcofago classico finemente scolpito ed è mostrato a figura intera con le mani aperte per far vedere tutte le ferite della crocifissione”.

Questa seconda opera di Mantenga dedicata alla **Deposizione**³², presenta il corpo di Gesù, avvolto da un drappo “magnificamente chiaroscurato con colori freddi e metallici”, che è sorretto da due angeli inginocchiati su un sarcofago, un serafino e un cherubino. Il coperchio della tomba si intravede a sinistra, mentre lo sfondo è occupato da un lontano paesaggio nella luce del tramonto. A destra si vedono il Golgota e una cava dove alcuni scalpellini sono intenti a lavorare una lastra, “un fusto di colonna ed una statua; altri due operai si vedono nella grotta, rischiarati da una luce interna; a sinistra ci sono i campi con pastori e greggi e una città murata (Gerusalemme) all'ombra di uno sperone roccioso.



Andrea Mantegna, *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, 1488 – 1500, tempera su tavola,
78 x 48 cm., Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Sul sentiero si vedono due pie donne che stanno recandosi al sepolcro.”³³
Le figure principali sono caratterizzate da volti contratti e angosciati, il cui dolore è amplificato dalle linee spezzate della composizione. Si tratta di una scioltezza espressiva nuova nell'autore, che rompe i modi statici e solenni delle opere dipinte prima.

³² firmata in basso a destra sul bordo della base marmorea (ANDREAS MANTINIA)

³³ Ettore Camesasca, *Mantegna*, in AA.VV., *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2007

4. Paolo Veronese



Paolo Veronese, *Lamentazione su Cristo morto*, 1548, olio su tela, 69 x 86 cm, Museo di Castelvecchio, Verona

Nella composizione del Veronese, che indica il manierismo, lo spazio è diviso in due parti sulla diagonale: nella prima c'è un gruppo di personaggi, che aiutano Maria a sorreggere il corpo bianco di Cristo posato sulle sue ginocchia, come nelle numerose *Pietà*, nell'altra si vedono, all'orizzonte i luoghi della Pasqua, il Golgota, con le tre croci, e più lontano la città di Gerusalemme. Tutto il quadro è dominato da un cielo di chiara ascendenza veneta. La tela è considerata il capolavoro giovanile del Veronese e per la composizione e per l'uso del colore, si avvicina alla pittura del Parmigianino.

5. Giovanni Bellini



Giovanni Bellini, *Pietà (o Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni)*, tempera su tavola, 86 x 107 cm, 1465 - 1470 circa, Milano, Pinacoteca di Brera

La tavola³⁴ viene di solito datata al periodo in cui l'artista subì l'influenza di Andrea Mantegna, amico e parente. Il corpo di Cristo morto è sorretto dalla

³⁴ che faceva parte dalla collezione Sampieri a Bologna, entrò a Brera nel 1811 su donazione del viceré del Regno d'Italia Eugenio di Beauharnais

Vergine (a sinistra) e da san Giovanni a destra, sembrando di essere privo di peso. La mano di Gesù poggia in primo piano „su una lastra marmorea su cui si trova la firma dell'artista ed un frase tratta dal libro delle *Elegie* di Properzio (HAEC FERE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT / BELLINI POTERAT IONNIS OPVS, Questi occhi gonfi quasi emetteranno gemiti, quest'opera di Giovanni Bellini potrà spargere lacrime")³⁵, secondo uno schema derivato dalla pittura fiamminga, già usato da Mantegna e dagli artisti padovani. Questo artificio crea allo spettatore l'impressione di fusione tra il mondo reale e quello immaginario. Le linee incisive di contorno e i grafismi (nei capelli di Giovanni dipinti uno a uno o nella vena pulsante del braccio di Cristo) rimandano ancora alla lezione mantegnesca, ma l'uso del colore e della luce è ben diverso da quello del cognato. I toni sono infatti ammorbiditi e creano un'illuminazione naturale, di una chiara giornata all'aperto, fredda e metallica dando “il senso angoscioso della scena, per le emozioni umane.” La luce si impasta nei colori addolcendo la rappresentazione, grazie alla particolare stesura della tempera a tratti finissimi ravvicinati. Bellini sembra aver voluto rappresentare piuttosto “la dolente umanità dei protagonisti”, secondo uno stile che divenne poi una delle caratteristiche più tipiche della sua arte. „I volumi statuari delle figure, isolate contro il cielo chiaro”, amplificano il dramma, condensato „nel muto dialogo tra madre e figlio, mentre lo sguardo di san Giovanni tradisce un composto sgomento. Lo scambio di emozioni si riflette anche nel sapiente gioco delle mani, con un senso di dolore ed amarezza.”³⁶

6. Pietro Perugino



Pietro Perugino, *Compianto sul Cristo morto*, olio su tavola, 220 x 195 cm., 1495, Firenze, Galleria Palatina

³⁵ AA.VV., *Brera, guida alla pinacoteca*, Electa, Milano 2004

³⁶ Armando Besio, *Giovanni Bellini. Maria piange davvero e il tempo si ferma nella Pietà più bella*, *La Repubblica*, 1° giugno 2014, pp. 46, 47

Il dipinto del *Compianto* fu eseguito per le monache Clarisse del convento di Santa Chiara. Considerato tra i vertici dell'artista, fu ampiamente ammirato, facendo da modello anche per altri lavori, come la *Pietà* di Fra Bartolomeo (e la *Pietà di Luco* di Andrea del Sarto, entrambe alla Palatina.³⁷ L'opera è emblematica per la produzione dell'artista, per la ricchezza di personaggi e per la varietà di atteggiamenti, “tutti comunque intonati ad un sentimento corale, ricco di rapporti psicologici tra le varie figure, ma anche pacato”, che facilitasse “la contemplazione religiosa senza rinunciare ad un appagante senso di armonia e bellezza.”³⁸

In un dolcissimo paesaggio collinare, con alberelli frondosi e digradante verso il centro del dipinto, come in una vallata lacustre dove si affaccia anche una città fortificata, si apre la scena del *Compianto*, tutta svolta in primo piano nella metà inferiore del dipinto. Al centro si trova il corpo di Cristo morto, disteso su un sudario bianco, tenuto in posizione da una delle pie donne, da Nicodemo e da Giuseppe d'Arimatea, che indossa un ricco cappello con damaschi floreali. La Madonna regge il braccio del figlio morto, indirizzandogli uno sguardo commosso, pieno di pathos. Tre pie donne stanno attorno in misurate pose: “una, che avvicina i pugni intrecciati al volto in segno di costernazione, un'altra che regge dolcemente il capo di Gesù, mentre la terza prega inginocchiata ai Suoi piedi.” Al centro spicca “la Maddalena, vestita di un rosso sgargiante, che solleva le mani in un gesto di sorpresa” e chiude il triangolo compositivo che ha ai vertici della base Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Ai lati si trovano due gruppi di figure: a sinistra Giovanni apostolo e la donna pia, a destra tre uomini che sembrano discorrere tra loro.

La scena ha uno schema pacato e piacevole, conformemente alle regole della simmetria e delle rispondenze ritmiche, come si nota nelle inclinazioni delle teste. La Madonna è tipica della produzione matura del pittore, “che lasciò il posto all'elegante e raffinata giovinetta in favore di una donna più matura, semplice e severa, in linea con il clima spirituale savonaroliano.” Il dipinto però non rispetta quelle indicazioni di austera semplicità propugnate dal frate ferrarese, arricchendosi, pur con misura, “di una straordinaria ricchezza cromatica e di un'attenzione ai dettagli piacevoli, come le ricche vesti di alcuni personaggi e le elaborate acconciature delle donne.”³⁹

³⁷ All'epoca delle soppressioni napoleoniche l'opera venne trasportata a Parigi, dove rimase dal 1799 al 1814. Destinata inizialmente alla Galleria dell'Accademia, nel 1834 venne sistemata a Palazzo Pitti.

³⁸ Vittoria Garibaldi, *Perugino*, in *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2004, p. 96

³⁹ Vittoria Garibaldi, op. cit., p. 98

7. Tiziano



Tiziano e Palma il Giovane, *La Pietà*, 1575 – 1576, olio su tela, 389 x 351 cm.,
Gallerie dell'Accademia, Venezia

Concepito come ornamento per la cappella di Cristo nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari⁴⁰, questo dipinto della *Pietà* si trovava alla morte del pittore ancora nella sua casa. Palma il Giovane, al quale passò poi, lo modificò, rifinendo il nicchione centrale e aggiungendo il putto con la fiaccola in alto a destra e con l'iscrizione centrale in basso, in latino, dove specifica di aver terminato egli stesso l'opera “prefigurata come un enorme *ex voto* per salvarsi dalla peste che infuriava.” La Madonna e Nicodemo prostrato sorreggono il Cristo, semisdraiato, mentre a sinistra, in piedi, Maddalena apre con la mano destra in su, un ideale triangolo. Ai lati della nicchia si trovano le statue di Mosè e della Sibilla Ellespontica, poggiate su pilastri scolpiti con una figura leonina che richiama San Marco.⁴¹ Questa scena concepita in una maniera classica per la collocazione della morte di Gesù in un mondo atemporale, data la presenza delle statue dell'antichità romana, vuole rendere universale la figura del Redentore, come nato prima della sua epoca e risorto per vivere in eterno.

⁴⁰ dove Tiziano aveva ottenuto il permesso di essere sepolto

⁴¹ In basso a destra appare una tavoletta votiva, con Tiziano ed il figlio Orazio intenti a chiedere l'intercessione divina per essere salvati dall'epidemia, tema ripreso dal braccio che compare ai piedi della Sibilla, implorante, che esprime l'angoscia dell'artista per la malattia. Tutto ciò non basterà: di lì a poco, prima il figlio Orazio, poi lo stesso Tiziano saranno uccisi dall'epidemia., *cfr. Tiziano, Wikipedia, enciclopedia libera*

3. LA DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

1. Michelangelo Buonarroti

La tavola della *Deposizione* michelangelolesca è stata recentemente indicata come la commissione incompiuta per la chiesa di Sant'Agostino a Roma, ottenuta dal giovane artista su probabile intermediazione di Jacopo Galli, banchiere che l'aveva molto aiutato nel suo primo soggiorno romano.⁴²

Tre figure stanno portando con un certo sforzo il corpo morto di Cristo verso il sepolcro (la macchia bianca in alto a destra, dove mancherebbe ancora il colore), attorniate da due donne che non sembrano interessate alla scena, rappresentanti forse le pie donne; a destra in basso, dove la tavola non è dipinta, doveva trovarsi la Vergine Maria. Il corpo di Cristo, ben modellato anatomicamente, è retto dietro da Giuseppe d'Arimatea, mentre a sinistra e a destra un uomo (che potrebb'essere Giovanni evangelista) e una donna (forse Maria Maddalena) sono molto inclinati all'infuori per lo sforzo di tenere un drappo su cui il corpo morto è come seduto. Le figure hanno, come in altre opere dell'artista, "un qualcosa di androgino ed è difficile stabilire, per alcune di esse, se siano uomini o donne."⁴³ Lo sfondo è composto da un paesaggio aspro con alcune rocce spoglie e montagne che sfumano in lontananza per effetto della foschia. Colpisce la freddezza della rappresentazione, sia per le espressioni dei personaggi che sembrano impassibili, sia per la tavolozza brillante e smaltata, che avrà il suo apogeo nel *Tondo Doni*. L'impaginazione è particolarmente originale, tipicamente manierista: "le due figure inarcate verso l'esterno sembrano durare fatica, ma il corpo di Cristo appare immateriale, senza peso; la loro particolare posizione serve per dirigere l'occhio dello spettatore agli angoli della tavola, per poi farlo riconvergere sulla figura del Cristo."

Il Cristo nudo come fulcro è un tema che si ritrova in seguito di frequente nella produzione matura dell'artista, soprattutto nella serie delle *Pietà* della vecchiaia (*Pietà Bandini*, *Pietà di Palestrina*, *Pietà Rondanini*). Le inarcature e gli effetti di proiezione verso l'alto delle figure che annullano il peso, furono tra gli stilemi più tipici dei manieristi mutuati da Michelangelo. Lo stato incompleto dell'opera permette di conoscere le tecniche utilizzate da Michelangelo che procedeva nella pittura su tavola come negli affreschi, realizzando una parte per volta senza aggiungere dettagli precisi su un insieme abbozzato (come faceva ad esempio Leonardo). In alcune zone Michelangelo graffiava via il colore (come nelle rocce), secondo una tecnica "a levare" tipica della scultura.⁴⁴

⁴² Interrotto per la partenza verso Firenze, l'opera fu nella collezione Farnese e poi venne venduta ad altri collezionisti romani, finché nel 1868, quando entrò nella sede attuale. L'attribuzione a Michelangelo fu formulata per la prima volta da Cornelius e Overbeck (1846) e poi da tutti. Alcuni l'hanno anche riferita ad un seguace o al Maestro di Manchester, sebbene ammettendo una partecipazione diretta del maestro almeno in alcune parti di migliore qualità., cfr. Marta Alvarez Gonzáles, *Michelangelo*, Mondadori Arte, Milano 2007, p. 72

⁴³ Ettore Camesasca, *Michelangelo pittore*, Rizzoli, Milano 1966, p. 123

⁴⁴ idem 30



Michelangelo Buonarroti, La *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1500 - 1501, tempera con riprese a olio su tavola, 161,7 x 149,9 cm., National Gallery, Londra

2. Raffaello Sanzio

La tavola, nota come „Pala Baglioni” e che ebbe una lunga storia e ben più di quindici disegni, fu concepita come una *Deposizione* secondo alcuni critici. Raffaello preferì il drammatico soggetto del *Trasporto di Cristo*, perché anche più dinamico. Questo gli permise di costruire il quadro in due scene: quella di sinistra, la principale, con Giuseppe d'Arimatea, Giovanni, Nicodemo e Maria di Magdala e quella di destra, in cui leggermente in secondo piano, Maria, sorretta e circondata da tre pie donne, sviene per il dolore. La madre, quasi morta, è legata a suo figlio morto dal più profondo amore ed affetto.



Raffaello Sanzio, *Il trasporto di Cristo*, 1507, olio su tavola, 180 x 186 cm., Galleria Borghese, Roma

La figura del giovane che si trova al centro del dipinto (sostenendo il lenzuolo su cui è steso Cristo) equilibra i due gruppi: pur se inarcato verso il gruppo delle donne, a destra, egli appartiene infatti a quello degli uomini di sinistra.

Lo straordinario paesaggio asseconda ritmicamente la composizione: se l'oscuro sepolcro nella roccia aiuta a stagliare i personaggi a sinistra, a destra le figure sono davanti alla collina del Golgota, mentre al centro la veduta si apre ampiamente verso le colline "punteggiate dalla presenza umana, con l'immancabile specchio d'acqua e con lontane montagne azzurrine, velate di foschia." In primo piano le piccole piante rappresentate con cura rimandano all'esempio di Leonardo da Vinci. Straordinaria è la ricchezza dei colori, "quasi smaltati, così come la plasticità data dal forte chiaroscuro, che dà alle figure una monumentalità statuaria, e la concatenazione di gesti, sguardi e attitudini, che ne fanno uno dei capolavori dell'artista. Di grande effetto è la resa dei corpi umani nelle svariate posizioni, con attenzione alla resa anatomica, ma anche all'armonia e alla varietà."⁴⁵

3. Lorenzo Lotto

La *Deposizione nel sepolcro* di Lorenzo Lotto, opera firmata "Laurentius / Lotus MDXII", è l'unica datata tra il breve periodo romano e il trasferimento a Bergamo. La pala, destinata alla chiesa di San Floriano di Jesi, venne cominciata nel 1511, su commissione della Confraternita del Buon Gesù.⁴⁶ La composizione complessa, l'espressione dei sentimenti e dello sforzo fisico, i toni brillanti e corposi, tradiscono le influenze raffaellesche sul giovane pittore di ritorno da Roma, che si ispirò, probabilmente fermandosi a Perugia durante il suo tragitto, alla *Deposizione Borghese*.⁴⁷



Lorenzo Lotto, *La Deposizione nel sepolcro*, olio su tavola, 298 x 197 cm., 1512, Pinacoteca civica e galleria di arte contemporanea, Jesi

⁴⁵ Pierluigi De Vecchi, *Raffaello*, Rizzoli, Milano 1975, cfr. Wikipedia enciclopedia libera

⁴⁶ I confratelli avevano già contattato anni prima, senza successo, Luca Signorelli per lo stesso incarico.

⁴⁷ In tale opera, del 1507, Raffaello aveva usato una simile composizione, orchestrata sulla diagonale del corpo morto di Gesù.

Il sarcofago di Gesù è posto in tralice (come nella *Pala degli Oddi*, un'altra opera perugina di Raffaello), con un "fiammeggiante drappo dorato che pende sull'angolo, per attirare l'attenzione sui simboli della Passione appoggiati lì vicino (la tabella con la scritta INRI, la corona di spine, il martello e la tenaglia, rispettivamente per togliere e mettere i chiodi dalla croce), legati alle pratiche devozionali della confraternita." Gesù, dal corpo scultoreo e pesante, è appoggiato sul sudario, che a fatica due portatori stanno trascinando sul sarcofago: "uno lo tiene addirittura con i denti, mentre l'altro compie un complesso giro con le gambe per sostenere l'estremità inferiore." Su tutto domina il rosso della veste della Madonna, colta in un espressivo e patetico gesto di disperazione con le braccia sollevate al cielo, mentre dietro di lei le fa eco la donna che si strappa i capelli. Un'altra pia donna si trova a sinistra, accorrente di corsa. La Maddalena si trova in primo piano "asciugando le ferite di Cristo coi propri capelli. A destra Nicodemo tiene in mano i chiodi della croce e accanto a lui, san Giovanni apostolo, avvicina i pugni da sotto il mantello, con mani grandi e possenti che ricordano la pittura fluida di Michelangelo nella Sistina." Pezzi di autentico virtuosismo sono i dettagli come la veste azzurra trapuntata del portatore di destra.

In alto, sopra il luminoso paesaggio di ispirazione umbra (dove si vedono il Golgota e i resti della Crocifissione tra i ladroni), alcuni angioletti volano tra le nubi "reggendo il monogramma di Cristo predicato da san Bernardino: IHS."⁴⁸

4. Agnolo Bronzino

La Deposizione di Bronzino, firmata: "OPERA DEL BRONZINO FIORENTINO", è stata originariamente realizzata per la Cappella di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio di Firenze, ma il Granduca Cosimo I de' Medici, committente di questa, ne apprezzò a tal punto la bellezza, da volerla regalare al cardinale Nicolas Granvelle, cancelliere dell'imperatore Carlo V.



Agnolo Bronzino, *Deposizione di Cristo*, 1545, olio su tavola, 268 x 173 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon.

⁴⁸ Brera. Guida alla Pinacoteca, Electa, Milano 2004

L'artista ne realizzò in seguito una copia, destinata alla cappella con colori più cupi. I pannelli laterali raffiguravano San Giovanni Battista e San Cosma; il primo quadro oggi è conservato nel Getty Museum mentre il secondo è stato recentemente ritrovato in una collezione privata. Al centro è raffigurato il Cristo sorretto dalla Vergine con accanto San Giovanni Evangelista e Santa Maria Maddalena. Sulla destra in piedi un uomo con un'anfora blu ed un vecchio con i chiodi della croce. Sopra la scena della Deposizione sono raffigurati angeli con gli strumenti della passione.⁴⁹

5. 6. Tiziano

Come Mantegna, con le due pitture dedicate alla Deposizione di Gesù dalla croce, anche Tiziano ha dedicato a questo tema due tele: una, del 1520, custodita dal Museo del Louvre e l'altra, del 1559, che si trova al Museo del Prado.



Tiziano, *La Deposizione di Cristo*, 1520, olio su tela, 148 x 212 cm., Museo del Louvre, Parigi

Nella *Deposizione* di Tiziano⁵⁰, il corpo di Cristo è trasportato verso il sepolcro da tre uomini: Nicodemo, che lo tiene per le spalle, Giuseppe d'Arimatea, per le gambe e Giovanni apostolo, per le braccia. Sono presenti anche la Madonna e Maria Maddalena, addolorate. La forma triangolare della composizione esprime lo sforzo dei portatori del pesante corpo morto. “La dinamica del movimento di questi verso destra è messa in risalto dalla luce, il più forte contrasto luce - ombra essendo sul corpo di Cristo, sulle Sue gambe e sul sudario. Il fatto che la parte

⁴⁹ Antonio Paolucci, *Bronzino*, Firenze, Giunti, 2002, p. 28

⁵⁰ La tela proviene dalle collezioni Gonzaga, acquistate nel 1627 da Carlo I d'Inghilterra. Alla morte del re le opere d'arte vennero messe all'asta da Cromwell e la *Deposizione* fu acquistata dal banchiere parigino Jabach e in seguito da Luigi XIV, nel 1662. Di solito è indicata come una delle prime opere richieste da Federico a Tiziano, che il 2 febbraio 1523 scrisse allo zio Alfonso I d'Este affinché lasciasse libero l'artista da altri incarichi a Ferrara. Ne esiste una replica giudicata successiva, forse autografa, già in collezione Torrigiani. cfr. Stefano Zuffi, *Tiziano*, Mondadori Arte, Milano 2008, p. 98.

superiore del corpo resta nel buio è un'anticipazione metaforica dell'oscurità del sepolcro. Quest'opera mantiene la spontaneità e la scioltezza di certi bassorilievi classici.”⁵¹



Tiziano, *La Deposizione nel sepolcro*, 1559, olio su tela, 137 x 175 cm., Museo del Prado, Madrid

Il dipinto, commissionato da Filippo II di Spagna, presenta la deposizione nel sepolcro del corpo di Gesù, sorretto da Nicodemo, accanto trovandosi Maria Maddalena, in un gesto di disperazione e Gerolamo. L'opera viene considerata “il primo esempio di patetismo esasperato che caratterizza i dipinti di soggetto cristiano del vecchio Tiziano”.⁵² In essa, come in altre si nota l'adesione dell'autore “ad una forma di dissenso religioso moderato presente nel mondo culturale italiano dell'epoca”, un dissenso “privato” però, del cosiddetto “nicodemismo”⁵³, perché Tiziano si immedesima in Giuseppe d'Arimatea, che iconologicamente è confuso con Nicodemo. Quest'ultimo invia ad un altro Nicodemo, in piedi, incappucciato - perché nascondeva la sua fede – il personaggio creato da Michelangelo nella sua *Pietà Bandini*.

7. Jacopo Robusti Tintoretto

La Deposizione del Tintoretto è forse l'ultima opera eseguita dall'artista. In un'atmosfera cupa, una luce livida colpisce le figure facendo risaltare il corpo di Cristo il cui sangue ha macchiato il lenzuolo bianco usato per il Suo trasporto. Le figure che si accalcano per deposizione nel sepolcro aumentano il tono drammatico della scena.

Per rendere ancora più impressionante il momento trattato, l'autore ha contrapposto il corpo esangue di Cristo, in posizione diagonale, a quello svenuto della Vergine in secondo piano, orientato in senso opposto. In questo modo

⁵¹ Stefano Zuffi, op, cit.

⁵² Augusto Gentili, Tiziano, editor Giunti, 1990, p. 40

⁵³ da Nicodemo, il discepolo che visse la sua adesione a Cristo nel segreto del proprio privato fino al momento supremo della morte del maestro

“l'osservatore coglie immediatamente con un colpo d'occhio il dolore straziante che lega la Madre al destino del Figlio.”⁵⁴

La Deposizione del Caravaggio, realizzata negli ultimi anni di permanenza a Roma, fu lodata anche dai biografi seicenteschi, come Giovanni Baglione che scrisse con molta franchezza: “*Nella chiesa nuova alla man dritta v'è del suo nella seconda cappella il Christo morto che lo vogliono seppellire con alcune figure, a olio lavorato; e questa dicono che sia la migliore opera di lui.*”⁵⁵ Ed ancora: „*Ben tra le migliori opere, che uscissero dal pennello di Michele si tiene meritamente in istima la Depositione di Christo nella Chiesa Nuova de' Padri dell'Oratorio situate le figure sopra una pietra nell'apertura del sepolcro.*”⁵⁶

8. Michelangelo Merisi da Caravaggio



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Deposizione dalla croce*, 1602 – 1604, olio su tela, 300 x 203 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

L'opera presenta lungo una linea obliqua i partecipanti al triste evento, dalla figura eretta di Maria di Cleofa con le mani alzate, alle figure di Maddalena, con la testa piegata e di Nicodemo, che sostiene le gambe del morto. Questa linea

⁵⁴ Giulio Carlo Argan, in: *Storia dell'arte italiana*, ed. Sansoni, cfr. Wikipedia, enciclopedia libera

⁵⁵ Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642, p. 137, cfr. Antonio Paolucci, *Il pittore “maledetto” che capì il senso della spiritualità moderna*, in *L'Osservatore Romano*, 18 febbraio 2010, pagina 5.

⁵⁶ L'unica opera di Caravaggio ad essere requisita dalle chiese di Roma, la *Deposizione* fa parte dal 1816, dalla Pinacoteca di Pio VII (dell'odierna Pinacoteca vaticana).

finisce con la mano destra di Gesù. Le figure formano un gruppo scultoreo sulla lastra tombale che, grazie ai contrasti luministici tipici del pittore, dà un'illusione di tridimensionalità. Sul corpo di Cristo, sospeso nonostante la sua pesantezza, la luce è ancora più viva, con l'aiuto del bianco puro della sindone in cui Gesù è ancora avvolto, prima di essere messo nella tomba.

Il corpo morto del Cristo di Caravaggio ricorda il Cristo della *Pietà* di Michelangelo Buonarroti (specie nel braccio pendulo), in un drammatico abbandono, quasi un precipitare verso il basso, essendo sorretto con fatica e dolore dagli apostoli Giovanni e Nicodemo, quello che accentua la drammaticità della narrazione. L'ammirazione di Caravaggio per Michelangelo Buonarroti è evidente nella figura di Nicodemo (l'unica a rivolgere lo sguardo verso l'osservatore), che non è altro che il ritratto del grande scultore fiorentino (il quale, a sua volta, si era già ritratto in veste di Nicodemo nella *Pietà Bandini*). Il naturalismo del Caravaggio si nota dai tratti dei personaggi del dipinto: "le rughe sui volti, le pieghe degli abiti, il nodo nel lenzuolo funebre, le trecce di una delle Marie, le vene e le ferite del corpo di Cristo, le costole e i muscoli." L'equilibrio compositivo del dipinto "non impedisce che la violenta drammaticità del temperamento del maestro, contenuta nelle figure delle Marie e dei due apostoli, esploda in quella di Maria di Cleofa, dalle braccia desolatamente tese in alto."⁵⁷ I loro gesti sono espressione del dolore straziante, temperato solo dalla consolazione spirituale della preghiera. Negli studi moderni si accenna che la posizione del corpo di Cristo (come nelle scene sui sarcofagi romani) sia in conformità all'anatomia ben definita del cadavere.

9. Luca Giordano

Definita dai critici come "la migliore opera del Giordano"⁵⁸, la tela della *Deposizione* è conservata ancora oggi all'istituto per il quale fu eseguita: il Pio Monte della Misericordia, essendone essa ne è una delle sette conservate negli altrettanti sette altari minori circostanti.⁵⁹

L'opera rappresenta il seppellimento del Cristo e nella sua esecuzione si nota l'influenza del Ribera sulla formazione artistica del Giordano. "La gamma cromatica dorata, sciolta nei contorni e i rischiarati effetti sfumati fanno del dipinto un capolavoro della produzione centrale del prolifico pittore."

I due uomini che portano il corpo di Gesù (Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea) sono evidentemente tormentati dallo sforzo fisico ma anche morale di questo trasporto. La Madonna e la Maddalena assistono senza poter intraprendere niente alla scena. In alto, per una nicchia formata nel cielo, scendono gli angioletti a vegliare sul corpo santo. E' visibile la firma e la data del pittore napoletano sul gradino in basso, *Jordanus F. 1671*.

⁵⁷ Rodolfo Papa, *Caravaggio*, Firenze: Giunti, 2002, p. 90

⁵⁸ Stela Cervasio, *Il capolavoro di Luca Giordano*, in la Repubblica.it. Archivio, 16.06.2004

⁵⁹ (in quello maggiore, al centro della chiesa, trovandosi le *Sette opere di Misericordia* del Caravaggio). Una volta terminato, il dipinto del Giordano ha sostituito nell'esposizione un altro a medesimo soggetto: la *Sepoltura di Cristo* (1608)., cfr. Stela Cervasio, op. cit.



Luca Giordano, *La Deposizione di Cristo*, 1671, olio su tela, 310 × 210 cm, il Pio Monte della Misericordia, Napoli.

INVECE DI CONCLUSIONI

In ascolto del dipinto:

Maria: “Figlio, sei qui, morto, e ti prendo ancora una volta, l’ultima, fra le mie braccia. Com’era diverso quando ti tenevo nella grotta di Betlemme e ti mostravo ai magi venuti dall’oriente. Allora non capivo tutto. Ho avuto fiducia assoluta in Dio fin da quando l’angelo mi ha detto che sarei diventata tua madre. Adesso mi sono chiare le parole del vecchio profeta Simeone nel Tempio, quando io e Giuseppe ti abbiamo presentato a Dio, ora capisco e sento il dolore provocato da quella spada che mi trapassa l’anima. Aggiungerò anche questo evento alle cose che il mio cuore conserva, finché la promessa di Dio troverà compimento”.⁶⁰

Referenze bibliografiche

Il Vangelo secondo Marco, 15, 42 - 47.

Il Vangelo secondo Matteo, 27, 57 - 61.

Il Vangelo secondo Luca, 23, 50 - 56.

Il Vangelo secondo Giovanni, 19, 38 – 42

Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana II*, Firenze 1968, ed. 1969, p. 69. AA.VV., *Galleria dell'Accademia*, Giunti, Firenze 1999.

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma: Stamperia d'Andrea Fei

⁶⁰ idem 47

Armando Besio, *Giovanni Bellini. La Repubblica*, 1° giugno 2014

Ettore Camesasca, *Mantegna*, in AA.VV., *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2007.

Ettore Camesasca, *Michelangelo pittore*, Rizzoli, Milano 1966

Stela Cervasio, *Il capolavoro di Luca Giordano*, in la Repubblica.it. Archivio, 16.06.2004

Pierluigi De Vecchi, *Raffaello*, Rizzoli, Milano 1975

Chiara Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, in *Dal Gotico al Rinascimento*, Scala, Firenze 2003

Vittoria Garibaldi, *Perugino*, in *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2004

Augusto Gentili, Tiziano, editor Giunti, 1990

Marta Alvarez Gonzáles, *Michelangelo*, Mondadori Arte, Milano 2007

Elisabetta Marchetti Letta, *Pontormo, Rosso Fiorentino*, Scala, Firenze 1994

Antonio Paolucci, *Bronzino*, Firenze, Giunti, 2002

Antonio Paolucci, *Il pittore "maledetto" che capì il senso della spiritualità moderna*, in *L'Osservatore Romano*, 18 febbraio 2010, pagina 5.

Rodolfo Papa, *Caravaggio*, Firenze: Giunti, 2002

Tatjana Pauli, *Mantegna*, serie *Art Book*, Leonardo Arte, Milano, 2001

Alberta De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, Electa, Milano 1997

Maurizia Tazartes, *Giotto*, Skira, Rizzoli, Corriere della sera, Milano, 2004

Stefano Zuffi, *Tiziano*, Mondadori Arte, Milano 2008

*** Le Garzantine Arte

AA.VV., *Brera, guida alla pinacoteca*, Electa, Milano 2004