

Pittore lombardo (Giuseppe Meda?)

*Deposizione di Cristo nel sepolcro*

1560-1570 ca

Olio su tela, cm 106 x 130 (cm 134 x 160 con la cornice)



Il dipinto raffigura la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, l'epilogo della Passione di Gesù. In questa specifica narrazione vengono in realtà intrecciandosi due momenti nevralgici e di grande *pathos* della tradizione iconografica: il compianto sul Cristo morto depresso dalla croce e il trasporto del corpo nel sepolcro. Oltre alla Madonna, a San Giovanni evangelista, alla Maddalena, alle Marie, compaiono solitamente Nicodemo, il sacerdote fariseo convertitosi e divenuto discepolo di Gesù e il facoltoso Giuseppe d'Arimatea, colui che acquisì il sepolcro per la tumulazione. Nel Rinascimento, soprattutto con il proliferare dei Compianti in funzione di pale d'altare delle confraternite del Corpo di Cristo, si fece molto frequente e sentita la compartecipazione di personaggi estranei al racconto evangelico, talvolta alludenti a laici e devoti patroni destinati a comparire all'interno dei dipinti. In tale contesto va letto l'abbondare di figure maschili, alcune delle quali in intenso dialogo e con abiti "moderni", cinquecenteschi, in particolare le figure inturbantate alle due estremità della tela.

La distribuzione elegantemente simmetrica dei personaggi tende a conferire forte risalto alle emaciate membra del Cristo, al centro, pietosamente raccolte nel lenzuolo che due robusti personaggi sollevano con fatica al di sopra dell'avello sepolcrale in marmo. La scena si consuma entro un proscenio roccioso che declina sulla sinistra, per lasciare intravedere, in lontananza, un'immaginifica Gerusalemme irta di grigie torri di gusto medievale. In primo piano sono icasticamente descritti la corona di spine, i chiodi, il martello e la tenaglia con cui sono stati estratti i ferri dal legno della croce. È rimarchevole la qualità esecutiva di questa cupa natura morta, i riflessi della luce sui metalli bruniti, l'ombra proiettata a terra dalla terrificante corona di spine, elementi dai quali si evince un'acribia descrittiva che ritroviamo, tutt'intorno al sepolcro, nelle infiorescenze e nelle fresche erbe spontanee che si abbarbicano anche sulla roccia, dietro il gruppo dei piangenti.

Spicca nitida la cultura figurativa che permea questa intensa Deposizione. Ci troviamo nel maturo Cinquecento, nell'età del Manierismo, quando l'attrazione dei grandi maestri della Maniera moderna e in particolare di Michelangelo lascia un'impronta indelebile e un fortissimo desiderio di porsi al suo seguito. Sono eloquenti in tal senso lo sfoggio delle anatomie turgide ed esibite, la tavolozza modulata su tinte innaturali, acide e dissonanti, la venerazione della forma perfetta che finisce per abbandonare la natura a favore dell'artificio, della maniera.

Il rapporto con il Manierismo tosco-romano poggia però, in questo dipinto, su una fonte incisoria, precisamente sulla studiattissima composizione fornita da Battista Franco (1510-1561), un pittore veneziano di nascita ma compiutamente centroitaliano per esperienze e cultura dell'immagine. Il foglio cui mi riferisco (fig. 1) è la grande stampa a bulino firmata da Battista con le iniziali "B.F.V.F." (ovvero Battista Franco Venetus Fecit).



1

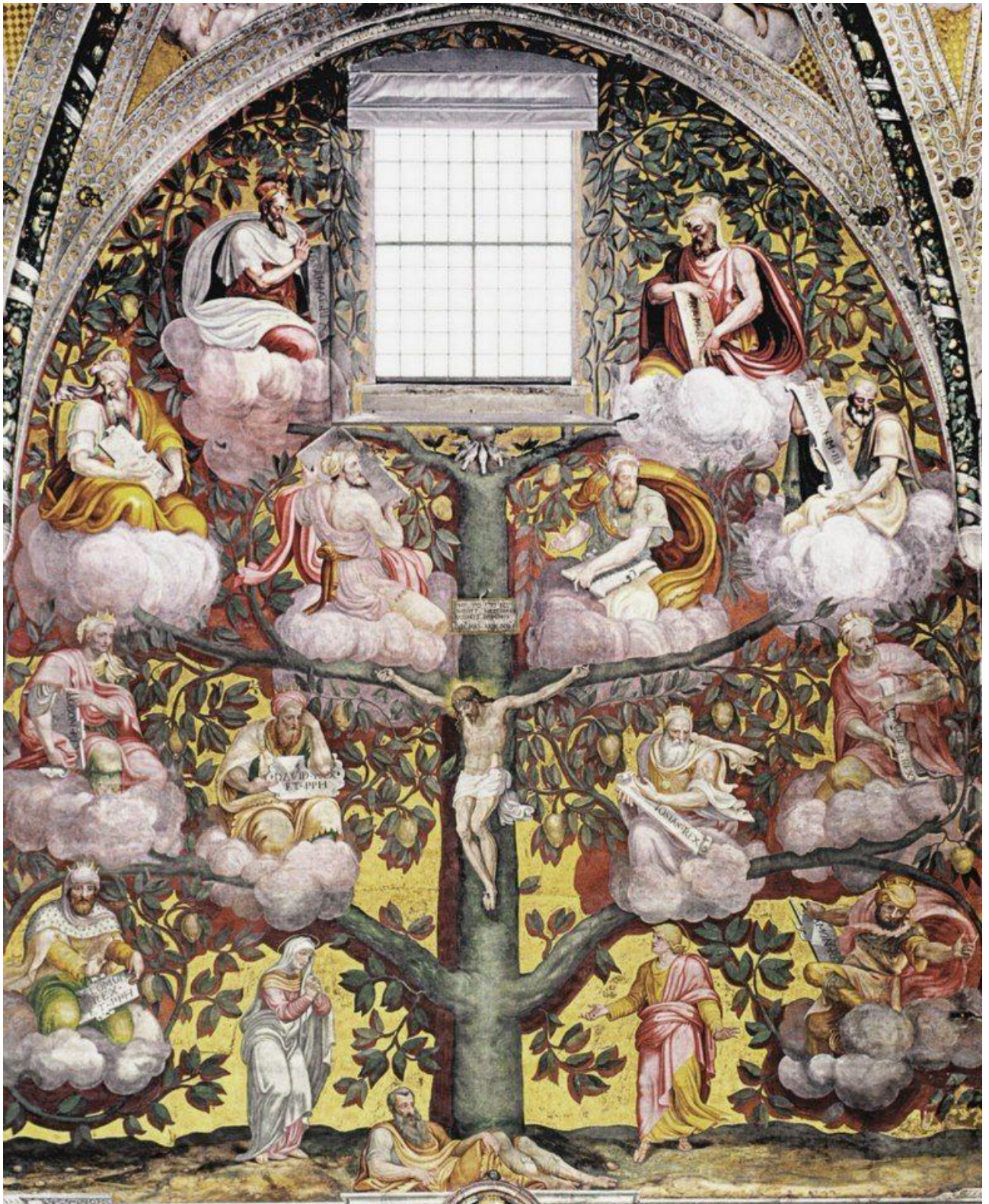
L'incisione data tra il 1550 e il 1561, anno della morte dell'artista e consente pertanto di collocare il nostro dipinto nella seconda metà del secolo, probabilmente entro il 1570, come si motiverà nel corso del testo. La corrispondenza di fondo tra stampa e dipinto è palese, nonostante l'orientamento speculare, come è consueto nell'uso delle fonti incisorie.

Detto ciò, non si potrà eludere il margine di autonomia del pittore, il quale si basa sì sul modello e rispetta numero e disposizione dei personaggi nello spazio, ma introduce continue e talvolta rimarchevoli variazioni. I contorni divengono tanto più vigorosi e insistiti, enfatizzando lo spirito manierista; le fisionomie dei personaggi perdono quel caratteristico tratto pungente e si fanno più composte, accademiche nelle lanose barbe

anguiformi; gli abiti sono molto più ricercati, soprattutto nei copricapi a turbante e nei calzari; gli elementi naturalistici di ambientazione assumono maggior risalto plastico. E ancora si dovrà osservare che lo sfondo paesistico con Gerusalemme esiste solo sulla tela e che la figura a fianco della Vergine, che per Battista Franco è San Giovanni, per l'ignoto pittore diventa la Maddalena con il vaso degli unguenti.

Sintetizzando al massimo e in chiave storica, potremmo dire che il mondo di Battista Franco, nutrito dalle esperienze romane, toscane e marchigiane degli anni Trenta e Quaranta, con riferimenti a Giulio Romano, Polidoro, Perin del Vaga, Daniele da Volterra (si veda Saccomani 2000), si carica qui di connotazioni diverse e susseguenti, affini a Giuseppe Porta e a un michelangiologismo risentito, diversamente codificato. Dobbiamo compiere uno sforzo critico per immaginare un retroterra culturale che è quello ormai del Manierismo maturo dei pittori lombardi dopo la metà secolo, nutrito da scambi e contaminazioni con la Cremona dei Campi, il cremasco Carlo Urbino, i milanesi Aurelio e Giovan Pietro Luini e altri ancora.

Mi sembrano particolarmente significativi gli agganci con la realtà milanese del sesto e settimo decennio del Cinquecento, dove la perdurante lezione di Bernardino Campi trovò attento un maestro che fu non solo pittore ma anche ingegnere e architetto: Giuseppe Meda (1534-1599). Formatosi all'ombra del Campi a Milano, Meda lavorò intensamente nel duomo di Monza, a partire dal 1556, quando la Fabbriceria commissionò a lui e al meglio noto Giuseppe Arcimboldo la decorazione del transetto destro, dove domina l'*Albero di Jesse* sulla parete di fondo (fig. 2). Compiuto "a quattro mani" nel 1559, questo smisurato affresco, che viene influenzato dall'omonima rappresentazione eseguita a mosaico da Giuseppe Porta e Giovanni Demio in San Marco a Venezia (1542), denota un gigantismo delle forme di stampo michelangioloesco, ma tradisce anche l'eleganza delle linee tipica di Bernardino Campi. Il sussiego dei volti incorniciati da barbe apostoliche, il repertorio degli abiti e dei costumi esotizzanti, i profili smerlati delle vesti e gli orli serpeggianti dei mantelli sono tutti caratteri che definiscono una chiara parentela con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*: il confronto è decisamente incoraggiante con la figura di Jesse (fig. 3). Il *milieu* stilistico che connota questa simbolica raffigurazione dell'ascendenza di Cristo trova poi effettivi riscontri con le coeve "invenzioni caricate" di Aurelio Luini, ad esempio con i *Profeti* nel monastero di Cairate, del 1560 (Frangi) o con gli affreschi in San Maurizio a Milano, anche se il Meda e l'Arcimboldo denotano un accademismo molto più accentuato e grafico.





3



Il 9 dicembre 1562 i fabbricieri del Duomo monzese affidarono al solo Giuseppe Meda l'incarico di rappresentare, nel transetto opposto, le *Storie di San Giovanni Battista*, oltre a decorarne la volta con personaggi dell'Antico Testamento. Il contratto sarebbe stato onorato in tre anni, ma il pittore non portò a termine l'impresa. Per motivi che rimangono sconosciuti eseguì gli affreschi della volta e i primi due registri superiori delle *Storie di San Giovanni Battista* (fig. 4). Gli episodi sottostanti furono invece affrescati in un secondo momento, tra il 1584 e il 1586, da Giovanni Battista della Rovere.

Le narrazioni pittoriche del Meda mostrano una stesura elegante e sofisticata, impregnata dei modelli del Manierismo tosco-romano (in particolare Daniele da Volterra) frammisti alla conoscenza dei Campi che il milanese articola e tende ad appesantire con incessanti forzature di impronta michelangiotesca. Tra gli episodi meglio riusciti è la *Nascita del Battista* (fig. 5), nella quale il raffinato rovello lineare delle vesti e la tensione delle pose richiamano la *Deposizione* qui studiata, seppur con una morsura meno intensa.





5





Negli affreschi di Monza si coglie infatti un chiaroscuro più morbido e benché le differenze siano motivate dalla tecnica diversa (con i tipici schiarimenti tonali dell'affresco), credo occorra un approccio prudente nel perfezionare un'attribuzione all'artista milanese. La cautela è dovuta del resto all'esiguo catalogo e al percorso singolare di questo pittore, che ai suoi esordi opera a fianco di Arcimboldi e che nel tratto più avanzato denota invece una repentina maturazione a contatto di Pellegrino Tibaldi, nuovo punto di riferimento della Milano di fine Cinquecento. Lo provano in modo chiarissimo le ante d'organo nel duomo di Milano. Affidate a Meda nel 1565, esse furono compiute solo nel 1581, palesando un respiro molto più ampio delle opere precedenti, motivato proprio dal confronto con l'universo estroso e immaginifico del Tibaldi. Ciò non toglie che sussistano reali concordanze con i lavori dei tardi anni Cinquanta e Sessanta, giusto a ridosso della stampa del Franco. In conclusione si può affermare che, a dispetto della fonte incisoria, la nostra *Deposizione di Cristo nel sepolcro* enuclea tratti piuttosto tipici del Manierismo lombardo, di area milanese, con incoraggianti richiami alla fase più antica di Giuseppe Meda, quando il respiro del Manierismo centroitaliano si fa sentire attraverso molteplici e diversificati apporti, non ultimo tramite la conoscenza delle fonti calcografiche.



*Riferimenti bibliografici:*

F. Frangi, *Giuseppe Meda*, in *Pittura in Brianza e Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1993, pp. 268-270; *Pittura a Milano: Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1998; E. Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del Duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in *La pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 211-233.

Giuseppe Sava