

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

**La Deposizione e il Compianto di Cristo
nell'Italia centrale del tardo medioevo (sec. XIII-XIV):
immagini, riti, fruitori**

Relatore:

Prof.ssa Zuleika Murat

Laureando:

Stefano Piccolo

Matricola: 1201146

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

INDICE

Introduzione

1. Dalla Passione alla sua rappresentazione	
1.1 Il tema della Passione	pag. 7
1.2 Le iconografie di Deposizione e Compianto	pag. 8
1.3 Sviluppo storico del tema della Passione	pag. 9
1.4 Influenze orientali sulla rappresentazione della Passione	pag. 12
1.5 Differenziazioni tipologiche di provenienza francescana	pag. 13
1.6 Il ‘teatro delle statue’ e i riti della Settimana Santa	pag. 15
1.7 I gruppi lignei di deposizione	pag. 17
2. La <i>Deposizione di Volterra</i>	
2.1 Il gruppo scultoreo: analisi materiale, iconografica e stilistica	pag. 20
2.2 La storia	pag. 23
3. Il <i>Compianto su Cristo Morto</i> nella Basilica Superiore di Assisi	
3.1 Il cantiere di Assisi e il <i>Compianto</i>	pag. 26
3.2 Il riquadro: analisi materiale, stilistica e iconografica	pag. 27
3.3 La funzione nel contesto del ciclo affrescato	pag. 28
4. La <i>Pietà di San Remigio</i>	
4.1 Il dipinto: analisi materiale e iconografica	pag. 34
4.2 Inquadramento stilistico	pag. 35
4.3 La funzione nel contesto spaziale della chiesa e in relazione ai committenti	pag. 38
Conclusioni	pag. 42
Bibliografia	pag. 45

Introduzione

La Cappella degli Scrovegni a Padova è conosciuta in tutto il mondo per l'insuperabile ciclo di affreschi di Giotto. Anche il turista più distaccato resta travolto dalla capacità del Maestro di accendere le emozioni e tra tutte le immagini quella che più di altre colpisce per la sua travolgente eloquenza è proprio il *Compianto su Cristo*.

Capire perché questa rappresentazione con i tanti personaggi coinvolti, ognuno in lotta con il dolore e la disperazione, muova così tanto i sentimenti di chi la osserva, è un percorso che non solo studia le personalità e le doti degli artisti che si sono cimentati con essa, ma che indaga il pensiero del Tardo Medioevo all'interno del quale ha preso forma. Il presente lavoro si propone di dare uno sguardo approfondito a tale ambito.

Nel primo capitolo si analizzeranno i presupposti teologici, religiosi, culturali e sociali dai quali ha preso forma l'iconografia.

Nel secondo, si presenterà un gruppo ligneo di deposizione come esempio tra altri simili, che nell'Italia centrale del XIII secolo ha costituito uno dei primi esiti della raffigurazione di questo episodio della Passione di Cristo.

Nel terzo capitolo si passerà alla descrizione di un'opera ad affresco, situato in Basilica Superiore di Assisi, proprio nel luogo originario della riflessione francescana sulla sofferenza del Salvatore e che sarà fondamentale per l'evoluzione dell'immagine.

Nel quarto capitolo, infine, una pittura su tavola della fine del Trecento ci aiuterà a discutere sulla raffigurazione ormai matura e sulla sua disposizione a modificarsi in base alla devozione del tempo ed alla committenza.

1. Dalla Passione alla sua rappresentazione

1.1 Il tema della Passione

Nella successione degli avvenimenti che raccontano la Passione di Cristo e che secondo la tradizione e le fonti evangeliche, si sviluppano nel Venerdì Santo, la Deposizione di Cristo dalla croce segue il culminante momento della sua morte e precede quello della sua sepoltura, avvenuta furtivamente per non interferire con il sabato ebraico. A parlarne sono i Vangeli, e i brani dove ritroviamo i più chiari riferimenti ai personaggi attivi al momento della deposizione, sono quelli di Giovanni, anche se non ne descrive l'azione,

³⁸ Dopo questi fatti, Giuseppe d'Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma di nascosto, per timore dei Giudei, chiese a Pilato di prendere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse. Allora egli andò e prese il corpo di Gesù. ³⁹ Vi andò anche Nicodemo, quello che in precedenza era andato da lui di notte, e portò circa una mistura di mirra e di aloe di circa trenta libbre. ⁴⁰ Essi presero allora il corpo di Gesù e lo avvolsero in bende insieme con oli aromatici, com'è usanza seppellire per i Giudei¹.

e quello di Luca, che racconta i fatti dopo la morte, accennando agli avvenimenti e ai presenti.

⁵⁰ C'era un uomo di nome Giuseppe, membro del sinedrio, persona buona e giusta. ⁵¹ Non aveva aderito alla decisione e all'operato degli altri. Era di Arimatea, una città dei Giudei, e aspettava il regno di Dio. ⁵² Si presentò a Pilato e chiese il corpo di Gesù. ⁵³ Lo calò dalla croce, lo avvolse con un lenzuolo e lo depose in una tomba scavata nella roccia, nella quale nessuno era stato ancora deposto. ⁵⁴ Era il giorno della parascève e già splendevano le luci del sabato. ⁵⁵ Le donne che erano venute con Gesù dalla Galilea seguivano Giuseppe; esse osservarono la tomba e come era stato deposto il corpo di Gesù, ⁵⁶ poi tornarono indietro e prepararono aromi e oli profumati. Il giorno di sabato osservarono il riposo secondo il comandamento².

Gli stessi fatti sono raccontati dal Vangelo di Matteo (27, 57-61) e da quello di Marco (15, 42-47).

Le fonti principali per lo studio iconografico della Deposizione sono evidentemente le narrazioni degli evangelisti ed in particolare, come abbiamo visto, il Vangelo di Giovanni. Gli Apocrifi non apportano novità a quanto raccontato dai Canonici, dove non riscontriamo nessuna indicazione sui particolari della scena che, con alcune varianti, la

¹ AA.VV., *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1988, Gv 19, 38-40, p. 2313.

² *Ivi*, Lc 23, 50-56, p. 2254.

tradizione ci trasferisce. La stessa presenza della Vergine e di san Giovanni viene supposta come possibile dal momento che le due figure avevano assistito alla Crocifissione.

1.2 *Le iconografie di Deposizione e Compianto*

Dal punto di vista strettamente iconografico, si parla di “Deposizione” quando si è di fronte alla raffigurazione della discesa di Cristo dalla Croce dove Giuseppe d’Arimatea è colui che ne cala il corpo, solitamente aiutandosi con una scala e con attrezzi per il cauto trasferimento (corde o lenzuolo), assistito da Nicodemo, intento ad estrarre i chiodi (*scavigliazione, schiavellatione*) con una tenaglia. A volte troviamo questi ruoli invertiti.

Assistono alla scena la Vergine Maria, e san Giovanni, l’apostolo prediletto. Si noti come l’iconografia abbia spesso confuso tra ‘discesa dalla croce’ dove si assiste allo sconficcamento del corpo santo, e ‘deposizione’ dove è descritto il momento successivo con il posizionamento a terra del corpo prima della affollata scena del compianto vero e proprio.

Si parla invece di “Compianto su Cristo”, quando il distacco dalla croce è stato completato (il solo legno può rimanere di sfondo), e il corpo è adagiato orizzontalmente a terra attorniato dalla Vergine che può sostenerlo o abbracciarne il viso, da Maria Maddalena e Maria di Cleofa. Tra gli astanti, non mancano san Giovanni, Giuseppe d’Arimatea e Nicodemo. Qui, il dolore del mondo, in empatia con il Salvatore, è trattato, discusso, esposto, presentato, teatralizzato: il dramma si espande, diventa universale, e non può non coinvolgere efficacemente l’osservatore in totale immedesimazione.

Nel corso del XIV secolo sotto l’influenza degli ordini mendicanti, della letteratura mistica e devozionale, delle sacre rappresentazioni, la scena della Deposizione si arricchisce di elementi nuovi con l’inserimento di nuovi personaggi come la Maddalena che abbraccia e bacia i piedi del Cristo morto e, con l’innalzarsi della croce, aumentano i figuranti impegnati nello sconficcamento e nella discesa del cadavere del Cristo. Le figure di Giuseppe d’Arimatea e di Nicodemo perdono progressivamente il loro ruolo.

Dopo il Concilio di Trento si applica un nuovo ordine:

Agli schemi triangolari più diffusi in età medievale si sostituisce una scena più movimentata in diagonale il cui prototipo diventa la Deposizione dalla croce che Daniele Ricciarelli dipinse nel 1541 in Trinità dei Monti a Roma: rispetto alle Deposizioni medievali la scena si complica. Per togliere dalla croce il corpo del Salvatore sono necessarie tre o quattro scale,

mentre una folla di personaggi si affaccia intorno alla Vergine e Giuseppe e Nicodemo collaborando allo “sconficcamento” del Cristo³.

1.3 *Sviluppo storico del tema della Passione*

Non è certo nostro scopo descrivere come il nucleo delle narrazioni della Passione di Cristo, fondati sull’esperienza ignominiosa e dolorosa della sua morte «sia proprio la spiegazione del significato della salvezza»⁴, o come la Crocifissione, simbolo del più totale fallimento, sia stata imbarazzante per gli stessi discepoli. Si cercherà però di dimostrare come nell’arco di circa mille anni di Storia della Chiesa, intorno al X-XI secolo, proprio gli eventi tragici della passione siano diventati il cuore della dottrina cristiana occupando tutte le sfere delle arti e della vita sociale.

L’interpretazione dei noti fatti tragici, impegnò la Chiesa dai Concili di Nicea (325 d. C.), fino a Calcedonia (451 d.C.). L’esperienza della croce fu interpretata in modo glorioso e «l’umiliazione del Signore nelle sofferenze della passione non è considerata in sé, ma è letta all’interno dell’opera di salvezza [...] l’umanità di Cristo e dunque la sua incarnazione reale [...] è condizione imprescindibile per la redenzione complessiva dell’uomo, corpo compreso»⁵.

Tra il IV e il VI secolo il senso della gloria del Salvatore fu prevalente e la dimensione umana della sua Passione fu interpretata come trionfo anche dalla raffigurazione artistica. Tra il VII e l’VIII secolo la tradizione figurativa della Crocifissione comunica prevalentemente il carattere divino del Cristo, ponendo al centro la sua figura regale, ed alcuni elementi nella composizione dell’immagine sono destinati ad avere una lunga tradizione nell’iconografia della Crocifissione come Maria e Giovanni che assistono alla scena⁶. Fino ai primi decenni del IX secolo, viene rappresentato il ‘Dio sofferente’, caratterizzato dal suo corpo nudo, il viso barbuto, sul capo il nimbo crociato e gli occhi aperti in segno di vita. La compresenza della divinità di Cristo e della sua umanità caratterizza

³ M. Burresi, F. Lessi, *La deposizione del Duomo di Volterra*, Gruppo Fotografico '82, Volterra, 1990, pp. 50-51.

⁴ C. Bino, *Dal trionfo al pianto, La fondazione del ‘teatro della misericordia’ nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 20.

⁵ *Ivi*, p. 23.

⁶ *Ivi*, p. 46.

anche la liturgia, la preghiera e le pratiche devozionali che celebravano crocifissione e resurrezione come unico evento.

Tuttavia, il crescente interesse per il significato sacrificale porta ad una graduale distinzione tra i due momenti: la crocifissione viene separata dalla gloria e dal trionfo con un evidente sottolineatura dell'umanità dolorosa del Signore che porta a concentrare lo sguardo sul corpo di Cristo appeso alla croce⁷.

Si apre una nuova relazione tra fedele e Creatore, elaborata in ambito liturgico, con il devoto che si trova faccia a faccia con il corpo morente, fino a trattenerne l'immagine nel cuore.

Quella che ne risulta è la composizione di un'immagine 'agita' del corpo di Cristo, un'immagine che è essa stessa 'teatro' di fatti e che apre memorie di azioni. Come se dallo sguardo [...] rivolto a Dio prendesse avvio, nel ricordo, la ri-attuazione dei gesti compiuti su di lui, anch'essi vividamente concreti, in un coinvolgimento sensoriale, oltreché spirituale, del devoto. Ciò che la mente vede davanti a sé non è più solo il Cristo crocefisso, ma il Cristo 'passionato', che diviene paradigma di 'pazienza' e di umiltà, modello da imitare per poter ottenere la salvezza⁸.

Nel IX secolo si hanno le prime raffigurazioni del Cristo morto⁹, con le braccia flesse a sorreggere il corpo pesante, in una postura che porta i segni della flagellazione, il capo evidentemente inclinato, a sottolineare il realismo della condizione. Non è 'immagine', ma la presenza di un fatto storico e la realtà di un corpo sacrificato per la redenzione.

Il concentrarsi sull'umanità di Cristo, fa da sfondo alla religiosità di tutto il tardo Medioevo, dagli inizi dell'XI secolo, attraverso sant'Anselmo, san Bernardo e la spiritualità cistercense, fino all'approfondirsi del sentimento di compassione nel misticismo di Francesco¹⁰.

A favorire questa nuova relazione, contribuì, tra il X e l'XI secolo, l'arte statuaria con le prime figure della Vergine in trono con il bambino ed il crocefisso che nasce oltre al seguito della tradizione reliquiaria e che è del tutto sconosciuta in oriente.

Nei crocifissi monumentali, il corpo in croce è corpo sacrificale, carico di un nuovo potenziale emotivo ed affettivo e dà presenza, identità e materia a ciò che è trascendente e inaccessibile¹¹. Come avremo modo di sottolineare a proposito dei gruppi lignei, la

⁷ *Ivi*, p. 72.

⁸ *Ivi*, p. 80.

⁹ *Ivi*, p. 101.

¹⁰ *Ivi*, p. 108.

¹¹ *Ivi*, p. 130.

tridimensionalità permette al fedele di “appropriarsi” del corpo vivendo una sensazione di presenza che favorisce l’esperienza della memoria della Passione, rendendola maggiormente coinvolgente.

Alla riflessione sull’umanità di Cristo si affianca l’attenzione alla figura di Maria nel momento della passione e morte, comprensibile solo nel contesto della più ampia dottrina sulla Madre di Dio. Proprio in ragione della sua maternità, anche sugli uomini, del suo perfetto amore, della sua reciprocità con il Figlio, della sua partecipazione al piano di redenzione e per il suo privilegiato rapporto con in Salvatore, è un modello affettivo formidabile su cui ritracciare l’itinerario della Passione.

Il fermare l’attenzione sul dolore di Maria e il leggere la scena della crocifissione attraverso il suo sguardo è qualcosa di rivoluzionario: basti riflettere sul fatto che fino ad allora, in Occidente, Maria era stata per lo più esclusa dal racconto passionista¹².

E su questa rivoluzione si fonderà il ‘teatro della misericordia’.

Come si era notato precedentemente, tra il IX e l’XI secolo, nel contesto della letteratura sulla quale si basava l’elaborazione delle preghiere e delle meditazioni, si era consolidata un’immagine precisa del Cristo crocifisso: un corpo sacrificato, morto, su cui erano riscontrabili le azioni subite, che condensavano in un solo istante l’intera vicenda pregressa. Era un’immagine non mimetica, ma memorativa e ostensiva, creata per la contemplazione del mistero e la cui funzione era analoga all’*imago pietatis* ampiamente descritta da Belting e che raffigura un busto maschile, sostanzialmente il ritratto di un morto¹³. Il suo significato era legato alla sua funzione che poteva svolgersi su un altare del sacrificio, oppure su una tomba, oppure nell’ambito della devozione privata permettendo il dialogo tra il fedele e il mistero della salvezza¹⁴, e favorendovi il processo di immedesimazione.

¹² *Ivi*, p. 182.

¹³ H. Belting, *L’arte e il suo pubblico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 4.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

L'incontro di questa tradizione con la rivalutazione della figura di Maria determinò un cambiamento nell'approccio al Mistero ove il nucleo non stava nel vedere «faccia a faccia, il corpo ferito di Dio, ma un sentire il dolore delle sua ferite»¹⁵.

Questa rivoluzione affettiva, soffermandosi sul dato emotivo della contemplazione che si approfondì nel corso dei secoli XII e XIII, determinò un mutamento radicale della raffigurazione della Passione e delle emozioni coinvolte. Si passò da una *ripresentazione* della realtà del sacrificio del corpo di Cristo, alla *rappresentazione* delle relazioni di amore e cura verso quel corpo, dando risonanza alla combinazione degli affetti che venivano agiti.

Non si approfondì più la meditazione sulla carne martoriata di Gesù, ma sulle azioni -e sulle parole- di coloro che erano presenti, mettendo in scena «l'intrecciarsi dei loro ruoli *affettivi* (cosa sentono) ed *effettivi* (cosa fanno), con una ricaduta sull'arte figurativa che costruisce scene elaborando immagini sul contesto relazionale che si sta realizzando [...] Il pianto di compassione materna è la chiave drammaturgica che sposta il piano percettivo del vedere, proposto dalla ripresentazione ostensiva, al sentire proprio della rappresentazione emotiva»¹⁶.

Il racconto della Passione nell'intero suo svolgersi diviene l'oggetto di testi per la sua messa in scena in cui uno dei temi è la compassione materialmente agita attraverso le sue lacrime. E lo sguardo di Maria cambia la funzione della rappresentazione, che non è più quella di suscitare compassione o paura con il conseguente patimento, ma «mira a stimolare un sentimento attivo di condivisione del dolore, affinché quasi avvertito nella carne e compreso con il cuore, divenga esperienza e azione di amore»¹⁷.

1.4 *Influenze orientali sulla rappresentazione della Passione*

Agli albori del XIII secolo, con il favore dato dalla proliferazione dei viaggi dell'era comunale, si diffonde in Occidente ed in Italia l'icona bizantina, aprendo così un confronto con le pubbliche immagini della prassi liturgica anche devozionale. Una notevole spinta alla loro diffusione segue il Sacco di Costantinopoli del 1204.

¹⁵ Bino, *Dal trionfo al pianto*, p. 189.

¹⁶ *Ivi*, pp. 195-196.

¹⁷ *Ibidem*.

In Occidente, dove l'immagine cultuale era tradizionalmente un'opera scultorea o una croce dipinta, la tavola (dipinta) rappresentante una figura a mezzo busto, cambiò la situazione e l'icona della Vergine è la principale testimonianza di questo processo¹⁸.

Grazie alla sua portabilità, contribuì notevolmente alla nascente emancipazione dell'immagine agendo nella trasformazione qualitativa delle immagini stesse.

In età comunale, il culto dell'immagine si consolidò anche grazie alla proliferazione di comunità laiche che ne facevano oggetto di venerazione all'interno delle loro pratiche religiose.

Per l'Occidente, l'icona orientale fu un'esperienza nuova, anche per la forma particolare del ritratto in primo piano rispondente ad una modalità greca che evitava di dipingere la figura sotto l'ombelico per non indurre pensieri sconvenienti¹⁹.

Secondo C. Bernardi, la primigenia icona bizantina è confrontabile con l'*imago pietatis* che «ritrae il busto di un Cristo morto che si erge dal sepolcro»²⁰.

1.5 Differenziazioni tipologiche di provenienza francescana

L'attività degli ordini mendicanti, in particolare dei frati minori, si pose come un punto di svolta e solo la riflessione del santo assisiato su un Dio che non è più oltre la storia, ma che ne è parte in quanto fattosi uomo, porterà contributi sostanziali anche in questo caso con ricadute dal punto di vista iconografico fino ad allora difficili da immaginare.

Il "francescanesimo" elaborò le sue modalità sicuramente sulla scia della spiritualità bernardina e più in generale cistercense, ma la *sequela Christi* su cui era impostata l'originalità della Regola, ebbe un effetto dirompente. La cristologia di Francesco si distinse da quella monastica in «quanto radicata nel dato esistenziale, ossia nella pratica della vita vissuta. In quanto uomo, Gesù si può imitare»²¹. Il santo fece della sequela una

¹⁸ Belting, *L'arte e il suo pubblico*, p. 16.

¹⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁰ C. Bernardi, *La deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001) a cura di M. Burresi, Federico Motta Editore, Pisa, 2000, pp. 15-18, p. 15.

²¹ Bino, *Dal trionfo al pianto*, p. 331.

imitazione, del *sequi* un *imitari*, che raggiunse la sua perfezione nelle stigmate, segno tangibile della sua compartecipazione alla nudità e al dolore.

In questo contesto cristologico, la nascita del Cristo a Betlemme e la sua morte in croce furono i filoni su cui si svilupparono distinte devozioni, con un ampliamento di quest'ultima, fino a diventare il fulcro della maggior parte delle pratiche di pietà e delle forme di espressione.

Nell'elaborazione francescana, anche attraverso la riflessione teologica di Bonaventura da Bagnoregio, dove Francesco era la perfetta immedesimazione del Figlio di Dio piagato, ne risultò «un *imago* narrativa che, mettendo in evidenza i particolari del dolore nel suo accadere, rappresenta il corpo sofferente di Cristo in modo realistico suscitando un'identificazione mimetica che adempia pienamente l'*imitatio*»²².

L'intento narrativo prese piede, ottenendo un passaggio dalla modalità ostensiva della *contemplatio pietatis* a quella della *historia pietatis*, modificando i criteri della raffigurazione artistica che accomunavano committenti e realizzatori delle opere. I fatti della Passione vennero riscritti, organizzando la materia per fatti e scene, anche in termini extra evangelici, pur giustificati sulla base di una verità biblica che in quei fatti stessi trovava il suo adempimento. Si fissò un ordine nuovo e nuove scene che influenzarono i procedimenti di rappresentazione e raffigurazione successivi, secondo il procedere della meditazione di stampo mnemotecnico in cui la storia si frammenta in singoli elementi, favorendo la visione contemplativa.

La dissoluzione del racconto passionista nelle sue parti costitutive determina, dunque, un ulteriore cambiamento nella 'drammaturgia della pietà', generando una diversa modalità per macro-scene o episodi che influenza l'arte caratterizzando, ad esempio, i cicli pittorici delle storie della passione dipinte su tavola (in pannelli per altare o nelle croci) o, più tardi, affrescate su parete e le diverse forme della rappresentazione tardo medievale²³.

Prese piede così quel teatro della misericordia che grazie alle confraternite di flagellanti e disciplinati, avrà un grande sviluppo in Italia a partire dalla fine del XIII secolo e il cui intero programma associativo si fondava sulla memoria della Passione di Cristo.

²² *Ivi*, p. 339.

²³ *Ivi*, p. 377.

1.6 “Il teatro delle statue”: i riti della Settimana Santa.

Nella vita del cristiano e nel suo percorso di avvicinamento a Dio, momento fondamentale è la riflessione sugli avvenimenti finali della vita di Cristo che culminano con la Pasqua, festa della Risurrezione e della vittoria sul peccato. I riti e la liturgia della Settimana Santa, che inizia con la Domenica delle Palme, raccontano la sequenza degli avvenimenti, che in una precipitazione drammatica comprendono l’arresto di Gesù nel Giardino degli Ulivi il giovedì, la sua Passione e Morte il venerdì, e la nuova vita, all’aurora della Domenica di Pasqua.

A partire dal secolo X, la letteratura religiosa elabora testi di lode, di meditazione, odi e canti e fa di ogni “elemento della liturgia” una lezione per il cristiano. Lo stesso insieme della messa è paragonato metaforicamente ad una battaglia con le forze del male e, a volte, a un tribunale o ad una rappresentazione teatrale. Parlando del sacerdote, Honorius Augustodunensis non esita a chiamare quest’ultimo «il nostro attore tragico (*tragicus noster*)»²⁴.

Già il IV Concilio Ecumenico Lateranense nel 1215 si adopera per far partecipare più attivamente il popolo cristiano ai sacramenti, tra cui il sacrificio rituale all’interno della messa. «L’assimilazione del sacerdote all’attore tragico sottolinea anche che gli officianti cominciano, in questo periodo, a cercarsi un vero pubblico di fedeli, non dei semplici astanti»²⁵.

In questo percorso di avvicinamento si diffondono riti e processionali di commemorazione non dissimili da vere e proprie rappresentazioni teatrali in associazione ad una statuaria prodotta specificatamente per questo scopo e in cui è accolta e promossa la partecipazione del fedele laico, che interpreta i personaggi della vicenda di Gesù, in un processo di immedesimazione vissuto e visibile. La drammatizzazione della Passione di Cristo e la sua rappresentazione, che è l’essenza del teatro della pietà, avvicinavano al dolore e alla sofferenza, rinforzando la devozione del credente.

Si hanno notizie, anche precise, del valore e del peso sociale che queste attività assumevano presso le comunità laicali. Al nostro occhio ci appaiono lontane e ce le

²⁴ J. C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2021, p. 308.

²⁵ *Ibidem*.

figuriamo come asettiche parate di oggetti che oggi ritroviamo in altrettante asettiche sale museali, ma «occorre andare oltre le attuali modalità di ricezione delle opere e assimilare strumenti [...] che aiutino a ricostruire quanto più possibile la mente e le abitudini percettive delle donne e degli uomini d'epoca»²⁶. Questi manufatti, all'interno dei riti, venivano spostati da un luogo all'altro dei quartieri, uscivano dalle chiese e risemantizzavano gli spazi della città. Le processioni, colme di figuranti in costumi specifici coinvolgevano il popolo attivando processi sensitivi anche tattili, olfattivi e persino gustativi²⁷. Il mistero travolgeva il corpo nel suo insieme in una ridondanza di stimoli, accendendo l'estasi collettiva espressa dalle grida e dai comportamenti degli accorsi.

Questi riti, diffusi in prevalenza nelle regioni dell'Italia centrale e ancora oggi celebrati, hanno indotto la produzione di una statuaria che da strumento funzionale alla devozione ne è diventata oggetto essa stessa. Si pensi alla straordinaria committenza dei crocifissi lignei, e da questi alla realizzazione dei cristi mobili, che dotati di punti di snodo in corrispondenza delle spalle, impersonavano nello stesso momento il Cristo esanime che, libero dai chiodi, veniva ricomposto con le braccia lungo il corpo e depresso nel luogo che ne rappresentava il sepolcro. L'impossibilità, teologicamente determinata, da parte di un attore vero di interpretare degnamente la figura del Salvatore nell'acme del suo sacrificio ha determinato la presenza di questi "fantocci" all'interno delle celebrazioni affollate di figuranti.

L'evoluzione del dramma liturgico del culto della pietà e l'approfondimento della meditazione hanno individuato ulteriori scene di maggior effetto e dinamismo che offrivano un maggior numero di caratterizzazioni umane, inclusa la potenza drammatica della Madre, con cui empatizzare nella celebrazione del Venerdì Santo. Si sviluppò così la produzione, sempre in legno, dei Gruppi di Deposizione dove, oltre al Cristo, vi sono almeno altri quattro personaggi: il fedele si può rispecchiare nella sofferenza di Maria, donna e madre, in san Giovanni, oppresso dal dolore in così giovane età e gravato dal dovere di darne testimonianza, in Giuseppe d'Arimatea che si prende cura del corpo martoriato

²⁶ Z. Murat, *Editoriale*, in *Arte Cristiana*, Fascicolo 935, Marzo-Aprile 2023, Vol. CXI, pp. 82-89, p.83.

²⁷ *Ibidem*.

circondandolo con le proprie braccia per l'ultima volta e infine in Nicodemo, che con le sue mani abili rende possibile il distacco del corpo dallo strumento del supplizio.

In queste composizioni, il dramma rappresentato e il suo dinamismo, affidato alle doti dell'artista-artigiano, ne permettevano la ripetizione nella mente dell'osservatore.

Sono le confraternite laicali, in particolare quelle dei disciplinati e del Corpo di Cristo, che risultano le maggiori committenti di crocifissi mobili, cristi morti, sepolcri e scene di deposizione. Come già si accennava, il senso profondo della paraliturgia e delle devozioni confraternitali, con sviluppo conseguente di immagini e statue, offrì l'accessibilità dei laici al sacro.

Le forme principali del teatro medievale delle statue furono due. La prima fu l'allestimento di scene permanenti e tridimensionali delle figure e degli eventi ritenuti cruciali per il cristiano, e la seconda l'uso in movimento di simulacri nelle celebrazioni religiose. In questo caso era frequente l'interazione delle statue con immagini, macchine, apparati e con le azioni performative di celebranti, cantori e fedeli²⁸.

1.7 I gruppi lignei di deposizione

I gruppi lignei di deposizione, tanto quelli italici quanto quelli europei, raccontano come la preghiera e la meditazione sulla nuova relazione con l'amore di Dio, abbia trovato una sua soluzione figurativa nel 'teatro delle statue'.

Abbiamo riscontri, nel panorama italiano, dei primi gruppi lignei a partire dalla metà del XII fino al primo cinquantennio del XIII secolo in un'area dell'Italia centrale che comprende Lazio, Umbria e Toscana. In zona pisana sono note le deposizioni di Volterra, di cui ci occuperemo approfonditamente, di Vicopisano e di san Miniato.

Il confronto tra le deposizioni toscane con quelle umbre di Montone (Perugia) e di Roncione (Perugia), il cui gruppo è l'unico di sicura datazione al 1236, «ha permesso di rilevare "profonde e dettagliate analogie" nella tecnica costruttiva e nello schema iconografico che testimonierebbe, secondo Mariagiulia Burrese e Antonino Caleca, la

²⁸ C. Bernardi, *Deposizioni e Annunciazioni, in Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 69-85, p. 69.

“presenza di una maestranza di cultura identica che si sposta in aree dell’Italia centrale abbastanza distanti”»²⁹.

Grazie al Belting identifichiamo due tipologie iconografiche: la *deposizione scenica*, più spiccatamente narrativa dove lo schiodamento è nell’atto del compiersi e in cui gli attori sono impegnati nelle azioni inerenti, e la *deposizione rituale* dove i gesti appaiono rigidamente simmetrici e stilizzati inducendo ad un approccio simbolico³⁰.

C. Bino propone una distinzione più accurata.

La prima tipologia vede la figura di Cristo con un braccio già liberato dal chiodo, abbandonato verso il basso dove la madre ne prende la mano per baciarla; l’altro braccio è ancora appeso alla croce, e Giuseppe è intento a cavare quel chiodo. Nicodemo nel sostenere il corpo, che fortemente incurvato ricade dalla parte del braccio liberato, lo abbraccia. Giovanni attende di poter prendere a sua volta la mano. La seconda tipologia raffigura Cristo con entrambe le braccia staccate dalla croce e vicine al corpo che ha una posizione eretta, leggermente incurvata in avanti, innaturale. Nicodemo lo abbraccia, mentre Giuseppe è intento a levare i chiodi dei piedi. Maria e Giovanni tengono ciascuno una mano di Cristo e, pur rattristati, sembrano avere un atteggiamento distaccato, non partecipe all’azione³¹.

La distinzione sembra appoggiarsi sulla loro funzione liturgica o paraliturgica, ma lo studio di questi gruppi è ancora unito a forti criticità che non risolvono il loro legame con la drammatizzazione delle cerimonie.

Al di là delle differenze tipologiche, ciò che accomuna i complessi di deposizione è la loro espressione del nuovo senso della relazione d’amore con Dio che caratterizza la spiritualità occidentale dal XII secolo. Esse «costituiscono in qualche misura la soluzione figurativa del ‘teatro del cuore’ verso cui la preghiera e la meditazione si stanno volgendo, costruendo non più solo immagini del mistero, ma scene partecipate della storia di Cristo» in cui compare in modo costante la figura di Maria addolorata³². Il suo *planctus* diventerà modello delle relazioni di amore e di cura verso gli altri, dando il via ai primi testi scritti (poemi e drammi) per la recita pubblica della passione e per la sua realizzazione scenica. Sarà non più un fenomeno esclusivo del mondo dei chierici, ma aprendosi ai laici, diventerà una ricerca di soluzioni più popolari.

Soffermando la nostra riflessione sui gruppi italiani (deposizione rituale o simbolica), domina la funzione ripresentativa od ostensiva, ove si mostra al devoto la «verità

²⁹ *Ivi*, p. 77.

³⁰ Belting, *L’arte e il suo pubblico*, pp. 167-170.

³¹ Bino, *Dal trionfo al pianto*, p. 219.

³² *Ivi*, pp. 225-226.

della carne piagata e morta di Cristo»³³. Su queste modalità, pare abbia influito «la ricezione dell'arte delle icone orientali, di cui la funzione ostensiva è carattere proprio»³⁴

I gruppi lignei di deposizione vengono abbandonati dopo il XIII secolo, perché la loro iconografia non è più così funzionale e narrativa come lo sono le nuove forme di rappresentazione della Passione di Cristo, sia dipinte che plastiche, influenzate oltre che dalla spiritualità dei nuovi ordini mendicanti, anche dalle devozioni delle nuove confraternite dei disciplinati che si diffondono nella penisola a partire dal 1260 e che, come si è precedentemente accennato, portano la peculiare novità dell'esuberante performatività sia pubblica che privata (canti narrativi, processioni, penitenze pubbliche, laudi drammatiche).

Dal XIV secolo prendono piede e si diffondono le sculture lignee di crocifissi snodabili e troviamo indicazioni sugli sviluppi scenici della *schiavellatione* del Cristo. Nella deposizione dalla croce e sepoltura processionale, il crocifisso snodabile svolge un ruolo di primo piano in tutta la sequenza rituale che comprende la discesa dalla croce, interpretata da attori viventi nella parte di Giovanni d'Arimatea e Nicodemo, e la consegna alla madre (in genere una statua), attorniata da altri personaggi viventi nella parte di san Giovanni e Maria di Magdala. Il rito si conclude con l'unzione e infine la deposizione nel sepolcro.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

2. La *Deposizione di Volterra*

2.1 *Il gruppo scultoreo: analisi materiale, iconografica e stilistica*

La *Deposizione di Volterra* (fig. 3) è un gruppo scultoreo conservato nel Duomo della stessa città e risalente al XIII secolo (1228 ca.) in legno di pioppo o di faggio intagliato, dipinto a tempera con applicazioni in foglia d'oro e d'argento. Le dimensioni dei personaggi sono riconducibili al reale con il Cristo di 170 cm, la Vergine e il san Giovanni di 155 cm, e Giuseppe d'Arimatea di 140 cm.

Lo stato di conservazione risulta molto buono (fig. 1) e ne permette un'ottima leggibilità, con il mantenimento della cromia originale, riscontrata durante restauro del 1988-90. Non vi sono tracce di ridipintura, segno che nel tempo non vi sono state alterazioni dell'originale equilibrio plastico dell'opera. Anche la croce, la scala e la tenaglia per estrarre i chiodi risultano originali.



Fig. 1 *La Deposizione di Volterra*, Volterra, Basilica di Santa Maria Assunta, particolare

Il complesso è costituito dai cinque personaggi principali della consolidata iconografia: il Cristo in atto di essere calato dalla croce, Giuseppe d'Arimatea, sopra la scala,

nell'atto di calarlo sostenendolo sul lato destro, Nicodemo, chinato verso i piedi intento a sconfiggere il chiodo dal piede sinistro. Ai lati troviamo la Vergine e san Giovanni, in piedi e tristi rivolti verso le mani del Cristo. Di fronte ad un'imponente croce che occupa tutto il piano profondo della scena, egli è raffigurato a braccia aperte, simbolicamente caratterizzate in un abbraccio verso l'osservatore, ed è inclinato con il proprio tronco verso Giuseppe che lo sta portando delicatamente al suolo. L'anziano discepolo lo sorregge circondandolo con il suo braccio sinistro dietro la schiena, e con quello destro nei pressi del ventre, mentre il suo piede sinistro grava ancora sul primo gradino della scalletta, appoggiata sul bordo sinistro della croce, ad indicare la conclusione del movimento di discesa. Sul lato opposto, Nicodemo, con in mano una tenaglia e chinato verso la base della croce, figura nell'attimo successivo allo sconfiggamento del chiodo dal piede sinistro del Cristo, che ancora è trattenuto dall'arnese. Alle loro spalle, la Vergine Maria e san Giovanni, in posizione eretta, sembrano sorreggere le braccia del Salvatore, l'una la destra e l'altro la sinistra, equilibrando la scena ulteriormente definita dalla regolarità della croce.

Ma la Vergine non si limita solamente a sostenere la mano destra del Figlio: vi entra teneramente a contatto con le proprie, ricercando un delicato intreccio di dita.

La definizione dei volti traduce una forte espressività con alti livelli di *pathos* in particolare nei dolenti e nel Cristo in cui le ciocche ben divise e corpose dei capelli lo collegano al largo torace. Quello di Giuseppe, rivolto al pubblico, sembra richiedere a tutti di empatizzare condividendo la commozione. Nicodemo, invece, pur sofferente, è totalmente coinvolto dalla delicata operazione che sta svolgendo, come la sua espressione concentrata e meno afflitta, lascia intendere.

A favorire ulteriormente l'espressività della scena, contribuiscono senza dubbio le forme allungate dei personaggi che seguono «l'andamento dei movimenti e ne accentuano la dinamica»³⁵, distaccandosi dalla stilizzazione propria della cultura della Deposizione.

La *Deposizione di Volterra*, tra i complessi più plastici di questo genere, occupa un posto di prim'ordine, esempio della fase matura centro italiana che ha visto la

³⁵ M. Burrelli, A. Caleca, *Sacre Passioni, il Cristo depresso del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001) a cura di M. Burrelli, Federico Motta Editore, Pisa, 2000, pp. 24-43, p. 28.

diffusione di questi gruppi. Il suo alto livello qualitativo è dato dallo stato di conservazione della ricchissima policromia originale con profusione di foglia d'oro e d'argento, oltre che dalla definizione ancora ben apprezzabile della fitta decorazione a motivi di girali abitati da animali (uccelli, pesci, draghi) sui contorni della croce, stesi su fondo di foglia d'argento o lacca



Fig. 2 *La Deposizione di Volterra*, Volterra, Basilica di Santa Maria Assunta, particolare della decorazione della croce

verde (fig. 2). Anche nelle vesti dei personaggi troviamo decorazioni di grande raffinatezza, in particolare sulla manica di Giuseppe d'Arimatea, con un motivo a foglia cuoriforme, riferimenti chiari della pittura tra XII e XIII secolo. Girali fitomorfici decorano anche i lati della scaletta.

Se anche la critica ha cercato di ricondurre l'opera alla cultura antelamica, Burrelli e Caleca sostengono che il riferimento di questo scultore sia invece la cultura dei maestri greci presenti a Pisa e Lucca nei primissimi anni del Duecento. La stessa fascia decorata con catena di foglie cuoriformi, riporta al maestro della grande croce proveniente dal Monastero di San Matteo di Pisa. Senza dimenticare che il più rilevante pittore attivo al momento nella zona, è quel Giunta Pisano che già di questi anni introdurrà una nuova sensibilità per gli aspetti umani e patetici nella rappresentazione del Cristo. È infatti evidente la forte analogia tra il volto dell'"uomo" crocifisso del gruppo volterrano con il *pathos* presentato da quelli di Giunta³⁶.

Altri dati sembrano suggerire che lo stesso scultore abbia avuto l'occasione di cimentarsi in opere simili diffuse nel territorio. È riconoscibile la stessa mano nella trattazione del volto, nel panneggio aderente al corpo e nelle forme allungate modellate in un elegante movimento, del Santo Vescovo ligneo del Museo di San Matteo, proveniente

³⁶ *Ivi*, p. 32.

dalla collezione del Museo Civico. Il restauro ha confermato la originale policromia a base di foglia d'argento decorata con motivi vegetali.

Il Gruppo di Deposizione di Volterra, per le affinità riscontrabili in un ampio raggruppamento di similari complessi scultorei costituenti un diffuso fenomeno collocabile nell'Italia centrale del XIII secolo, ci racconta anche di come la contaminazione proveniente dalla cultura bizantina abbia prodotto effetti vivificanti nel rinnovamento linguistico dei coevi pittori ancora privi degli strumenti per una traduzione maggiormente realistica degli episodi della Passione di Cristo.

Il restauro ha dimostrato che si è perduta gran parte della ricchezza decorativa esistente sui bordi delle vesti con elaborazioni a tempere e velature in lacche violacee anche se foglia d'argento a tracce è stata riscontrata sugli stretti berretti grigi. Questa profusione di elementi grafici rendeva il complesso internamente più coerente con le decorazioni della croce.

2.2 *La storia*

La disposizione del vescovo di Volterra, Pangao dei Pannocchieschi, del 3 gennaio 1228 per un contributo sostanzioso a favore del Capitolo della Cattedrale "*pro opera crucifixi maioris ecclesie*", costituisce la maggior evidenza a sostegno dell'ipotesi che nel suddetto anno si fosse conclusa la sua realizzazione.

Dagli scarsi documenti in possesso, si sa che la scultura prese posto nella cappella ad essa dedicata, che fu detta "del crocifisso", il 14 settembre 1228 quando 'locus e altare' vennero consacrati.

L'esistenza di tale cappella è documentata sia dalle più antiche visite pastorali (1452), sia da scrittori volterrani. Con la costruzione della Cappella del Sacramento tra il 1576 e il 1592, che determinò la demolizione di quella del Crocifisso, il gruppo è documentato nell'attuale cappella, a sinistra dell'altare maggiore, accanto alla Cappella di san Ottaviano. Qui viene descritta dal vescovo Luca Alamanni nella visita pastorale del 13 marzo 1599.

Dal 1646 fino al 1935, la sua visuale fu occupata dalla statua lignea della 'Madonna del Bambino' di Francesco Domenico Valdambino posizionata sull'altare ligneo della cappella stessa. Di conseguenza, il gruppo fu costretto a salire più in alto, con le teste in prossimità delle volte.

Sul finire del XVIII secolo, nella cappella fu collocato l'altare di marmo della famiglia Falconcini, che ne occupò ulteriormente la visuale fino a nascondere le gambe delle statue.

Nel 1933 l'incendio della cappella attigua investì l'altare e il Gruppo di Deposizione ponendo il problema del suo restauro e della sua nuova collocazione. Il ripristino successivo sotto la direzione della Soprintendenza di Siena portò alla demolizione dell'altare di marmo settecentesco e alla ricollocazione del Gruppo più in basso, sopra un postergale di tufo addossato al fondo della cappella, raggiungendo così la collocazione che ancora oggi conserva³⁷.

Per tale gruppo scultoreo, C. Bino ipotizza una funzione ostensiva-simbolica, in comune con quella delle icone orientali che fu recepita a partire dal 1204, e che sarebbe coerente con le caratteristiche stilistiche³⁸. Secondo Belting, la *Deposizione di Volterra* è un tentativo di interpolare la funzione scenica con la rituale o simbolica³⁹.

³⁷ F. Lessi, *Scheda di catalogo*, in M. Burrelli, F. Lessi, *La deposizione del Duomo di Volterra*, Volterra, Gruppo Fotografico '82, 1990, p. 63.

³⁸ Bino, *Dal trionfo al pianto*, pp. 219-222.

³⁹ Belting, *L'arte e il suo pubblico*, p. 173.

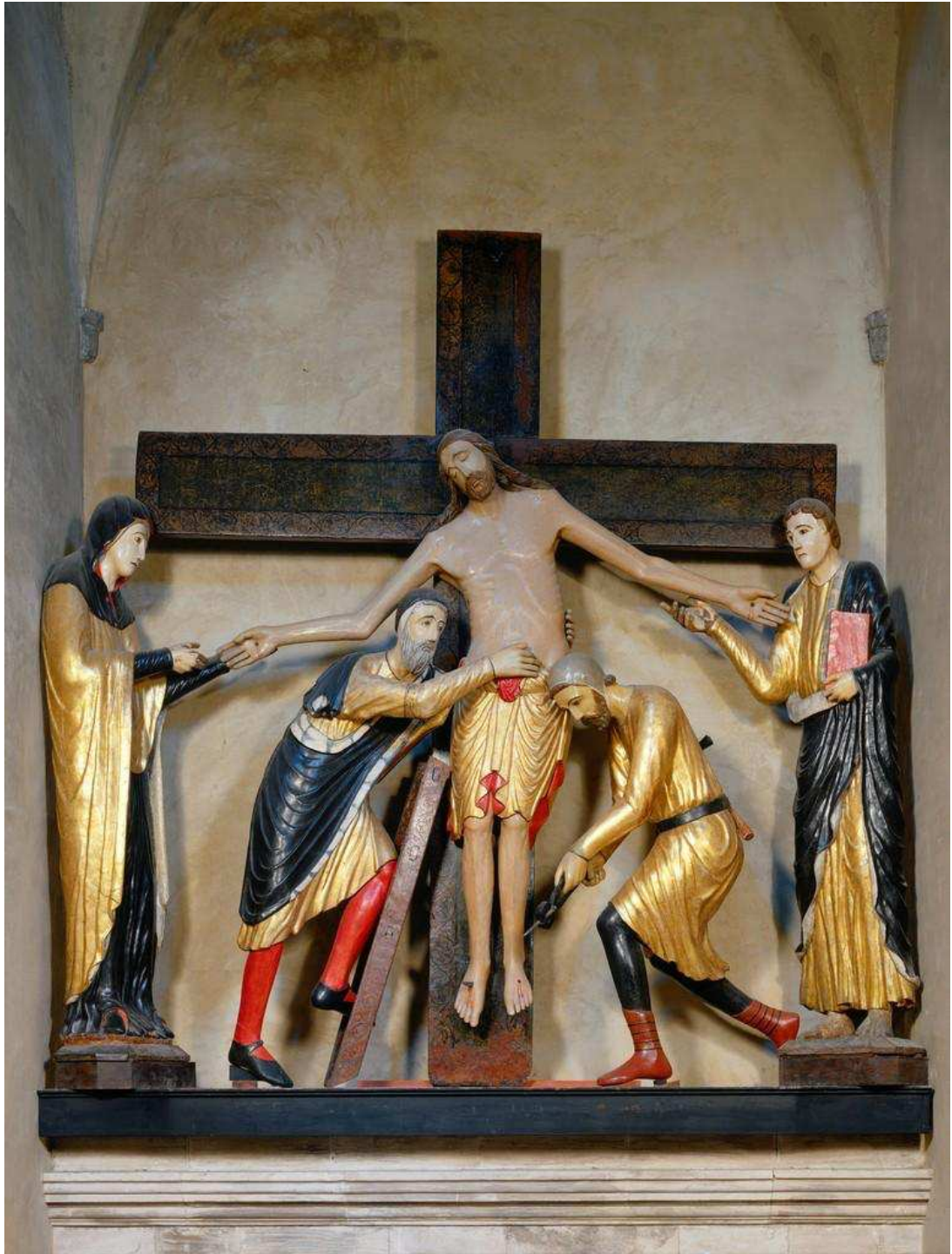


Fig. 3 La *Deposizione di Volterra*, Volterra, Basilica di Santa Maria Assunta

3. Il *Compianto su Cristo Morto* di Assisi

3.1 *Il cantiere di Assisi e il Compianto*

La complessità del cantiere di San Francesco ad Assisi non poteva non essere un indice premonitore di quanto sarebbe stato difficile, a circa otto secoli di distanza, stabilire in modo preciso la giusta posizione e il corrispettivo apporto alla sua decorazione dei tanti attori nei loro diversi ruoli, soprattutto se privi delle dirimenti fonti documentarie irrimediabilmente perdute. Ma se alcuni dubbi appaiono risolti, altri che sembravano aver trovato spiegazione, negli ultimi anni hanno notevolmente movimentato i giudizi di attribuzione fino a far traballare addirittura la paternità del ciclo francescano.

Nel suo fondamentale lavoro, B. Zanardi, partendo dall'analisi materiale delle pitture, relazionandosi con le figure *vis a vis* a partire dal 1974, e introducendo ragioni tecniche necessarie per la chiusura dell'immenso cantiere della navata in soli due anni, ritiene impossibile che si possa attribuire ad unico maestro, pur con gli aiuti di bottega, e quindi ad un ipotetico Giotto, la realizzazione del ciclo dalle *Storie di Isacco* in poi. Egli sostiene che per gli indizi riscontrati, sia rilevabile la presenza di tre maestri e a monte di questi una mente, anch'essa innovatrice, in grado di pianificare e programmare i vari tasselli del nuovo messaggio che a partire dalla straordinaria figura di Francesco, doveva essere scritta sulle pareti delle chiese a partire dal tardo Duecento⁴⁰.

Come sostiene S. Romano «noi non possiamo dire a quali strumenti si sia ricorsi per realizzare questo programma così imponente; e non sappiamo fino a quale misura di dettaglio esso sia stato delineato. Ma certamente, il controllo di un cantiere così complesso dovette essere garantito dall'esistenza di un vero e proprio *progetto*»⁴¹.

Questa realtà coinvolge anche l'opera di cui tratta il presente capitolo. In particolare, Zanardi riscontra sulla testa di san Giovanni, tra le meglio conservate, la mano del maestro con il secondo modo di esecuzione degli incarnati⁴².

Altri autori, anche se su base prettamente stilistica, restano invece dell'avviso che il *Compianto su Cristo Morto* sia opera di Giotto con un grande contributo dei

⁴⁰ B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996.

⁴¹ S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma, Viella, 2001, pp.188-189.

⁴² C. Frugoni, *Scheda tecnica del Compianto su Cristo Morto*, in B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996, pp. 380-382.

collaboratori, ritrovando affinità e coerenza con la Croce di Santa Maria Novella⁴³. Si sostiene che ci si trovi davanti alla redazione di una scena che Giotto raffigurerà altre volte, in cui poteva esprimere sentimenti di profonda tragicità interiore mantenendo un fermo controllo sui gesti e sui movimenti. Viene riconosciuta straordinaria tragicità alle figure degli astanti mentre l'anatomia del Cristo risulta trattata in modo del tutto nuovo, improntata su un'osservazione fedele alla realtà. Proprio la «straordinaria gestualità come solenne recitazione del cordoglio che caratterizza anche la *Deposizione* di Padova»⁴⁴, sembra essere uno degli elementi maggiormente dirimenti.

Considerando il dibattito ancora aperto, si sceglierà di fornire indicazioni generali sulla sua attribuzione.

3.2 *Il riquadro: analisi materiale, stilistica e iconografica*

Il *Compianto su Cristo Morto* (fig. 7) si trova sulla parete sud della navata della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi, nel registro mediano della Quarta campata da ovest. Attribuito a: “Maestri di Cantiere”, Giotto e altri. La sua datazione è al 1290 ca. Dimensioni: 300x 300cm.

L'affresco è la quindicesima scena del ciclo cristologico che occupa i primi due registri della parete sud e che si conclude con le scene dell'Ascensione e della Pentecoste sulla controfacciata.

L'opera raffigura il momento del *Compianto su Cristo Morto* con il lamento delle Tre Marie e di san Giovanni in posizione china sul corpo di Cristo (fig. 4). Il suo cadavere occupa tutto il primo piano ed è quasi ribaltato verso lo spettatore. Mentre la Vergine lo sostiene tra le sue membra abbracciandolo e il giovane



Fig. 4 “Maestri di cantiere”, Giotto e altri, *Compianto su Cristo Morto*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, particolare della testa di san Giovanni

⁴³ A. Monciatti, *Scheda critica del Compianto*, in *Mirabilia Italiae, La Basilica di San Francesco ad Assisi*, voll. 4, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2002, pp. 506-508, p. 507.

⁴⁴ L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Abscondita, Milano, 2015, p. 91.

discepolo contiene con delicatezza la sua mano sinistra, Maria Maddalena gli bacia il piede sinistro lacerato e Maria di Cleofa nel gesto della dolente, assiste alla scena. In disparte, una delle pie donne allarga le braccia in un gesto disperato.

Sul piano retrostante, bipartito e definito nella sua profondità dal fianco di un monte, vi sono ulteriori figure: due donne, una velata e una con aureola sulla sinistra ed altre due al centro del riquadro, mentre sulla destra due personaggi nimbat, verosimilmente Nicodemo e san Giuseppe d'Arimatea. Il cielo è occupato da quattro angeli in volo.

L'affresco è assai rovinato dall'aggressione dell'umidità. La caduta di alcune parti d'intonaco lo privano di alcuni dettagli fondamentali: sono totalmente perdute la testa del Cristo e quelle delle due figure di destra. Tre dei quattro angeli sono presenti in frammenti e solo di uno si percepisce il gesto. Inoltre, la scarsa consistenza dello strato pittorico rende non indagabili i volti della Vergine e della Maddalena nonché insondabile la trattazione emotiva tra la madre e il figlio. Pur con questi notevoli ammanchi «si riescono ad apprezzare le dinamiche gestuali, l'intreccio significativo degli sguardi»⁴⁵, e la maestria nell'elaborazione delle figure, nella descrizione delle loro relazioni e nella definizione dello spazio dove esse sono inserite.

3.3 *La funzione, nel contesto del ciclo affrescato della Basilica Superiore*

Nell'affrontare il contesto in cui è inserita la scena oggetto della nostra analisi, consideriamo che per ciò che riguarda il significato di 'rappresentare', nell'ambito della liturgia, si fa riferimento

al concetto di *imago* nel Medioevo [...] e alla sua capacità di rendere «presente l'invisibile nel visibile» [...] ripetendo così a suo modo «il mistero dell'incarnazione, cioè dando presenza, identità, materia e corpo a ciò che è trascendente e inaccessibile». Questa capacità riattutiva dell'immagine pone in questione tanto il principio memorativo - proprio di una «religione del ricordo» quale è il cristianesimo, quanto quello mimetico, rimandando cioè ai concetti di imitazione e somiglianza⁴⁶.

A questo scopo le pareti delle chiese erano occupate da scene dipinte e la navata della Basilica Superiore è il contenitore di un ciclo pittorico complesso. Esso comprende scene dell'Antico e del Nuovo Testamento e ventinove episodi della vita di san Francesco

⁴⁵ Monciatti, *Scheda critica del Compianto*, p. 507.

⁴⁶ Bino, *Dal trionfo al pianto*, pp. 12-13.

ispirati alla *Legenda Maior* di san Bonaventura. In quanto basilica papale, la tradizione consigliava che le fonti di ispirazione fossero i cicli già presenti nelle basiliche romane di San Pietro e San Paolo Fuori le Mura. Questa sorta di accreditamento per raggiungere lo *status* di basilica papale era già cominciata con gli affreschi di Cimabue nel transetto nord e si intendeva proseguisse con la stesura dei cicli successivi previsti funzionali a questo scopo. Ma non era solo interesse dei frati ricevere l'*endorsement* papale in quanto era Roma stessa che ricercava questa unione in un preciso momento storico in cui il favore verso gli ordini mendicanti dava l'immagine di una Chiesa più vicina alla gente.

Sappiamo che nelle chiese romaniche, i cicli pittorici vetero e neotestamentari che occupavano le pareti delle navate centrali erano molto articolati e si componevano di numerose scene svolgenti il ruolo di racconto visuale, utilizzate dai predicatori per dare risonanza e supporto pedagogico alla catechesi durante le omelie. Non conosciamo con precisione il ciclo pittorico completo di San Pietro e San Paolo, ma sappiamo che nella prima vi erano quarantasei scene, e nella seconda quarantadue per il Vecchio Testamento e ventuno per il Nuovo: troppo materiale per trovare posto nelle navate di una chiesa gotica con ampie vetrate. La forma architettonica della nuova basilica porta quindi all'inevitabile riduzione dei cicli con quello del Vecchio Testamento composto di sedici scene e quello del Nuovo a diciotto⁴⁷. Nell'operare la scelta, secondo Cooper e Robson, ad Assisi i frati opportunamente tengono in considerazione ciò che verrà trattato nel ciclo sul loro fondatore occupante il registro inferiore. Se appaiono 'neutre' le scene della Genesi e dell'infanzia di Gesù del primo registro, non lo sono quelle del registro intermedio. Le vicende dei Patriarchi della parete nord sono una prefigurazione del Cristo, nuovo Adamo, da cui inizia la redenzione del mondo presentato nella parete sud e che trova esemplificazione nella vita di san Francesco della *Legenda Maior*.

Risulta di particolare interesse, ai fini della nostra argomentazione, che le scelte per ciò che riguarda il ciclo passionista, ricadano sulla scena del *Compianto su Cristo Morto* che non stupisce nel contesto di un edificio francescano, ma che non trova precedenti di rilievo, per quanto ne sappiamo, nei luoghi di culto di tale rilevanza.

⁴⁷ D. Cooper, J. Robson, *The making of Assisi, The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, Londra, Yale University Press, 2013. pp. 91, 105-108.

Già si descriveva come il *Christus patiens* di provenienza bizantina non fosse in uso in Italia prima del XIII secolo e come la sua importazione abbia avviato dei cambiamenti sulle scene di deposizione diffuse nel centro Italia dalla tradizione della statuaria lignea. Si è altresì detto come l'opera degli ordini mendicanti abbia favorito la diffusione del tema di Lamentazione e una conferma a tale affermazione può risiedere nel fatto che un precedente in cui le scene della Passione dialogavano nella creazione di un mistico parallelismo con la vita esemplare del Santo, era proprio ad Assisi. Nella Basilica Inferiore, infatti, i due cicli, molto più brevi in quanto composti da solo cinque scene ognuno, erano stati riprodotti dal Maestro di San Francesco intorno al 1265. Quattro su cinque delle rappresentazioni della vita di Cristo erano di passione con una raffigurazione di deposizione e una di compianto, in questa sede non confuse tra loro, probabilmente a motivo dell'esperta committenza interessata particolarmente ad una iconografia di immedesimazione.

Ma ciò che avvenne in Basilica Superiore circa venticinque anni più tardi fu un fatto nuovo, e si apprezza nettamente l'evoluzione e la sedimentazione del pensiero francescano nella strutturazione e definizione della figura del suo fondatore come *alter Christi* con la pubblicazione *Legenda Maior* nel 1265. I frati non ebbero la necessità di guardare a nessun altro programma iconografico per la sua ideazione. Dal 1285, il Sacro Convento si posizionava nel panorama religioso come *Studium* e in questo contesto i frati potevano compiere i loro studi approfonditi contribuendo ad elevare il livello culturale e lo spessore delle conoscenze che in esso venivano dibattute ed elaborate. La produzione di sermoni ed esegesi bibliche erano momenti fondamentali per la formazione dei frati stessi ma anche dei laici, ed erano strutturati come cicli pittorici, su episodi della vita del Santo. Possiamo verosimilmente immaginare la declamazione nella Basilica Superiore di omelie con specifici riferimenti alle scene dipinte con il materializzarsi, nell'atmosfera della navata, della funzione per la quale erano stati ideati.

Venendo alla scena oggetto della nostra attenzione, Cooper e Robson individuano una particolarità decisamente innovativa. Nella navata, la lettura dei cicli biblici procede dall'altare verso la controfacciata. Dopo la *Crocifissione*, la sequenza propone il *Compianto su Cristo Morto*, posizionato sul lato destro della quarta campata. La lettura invece

della *Legenda Maior*, partendo dall'altare verso la controfacciata lungo la parete nord, si completa tornando alla partenza percorrendo in senso inverso rispetto al ciclo biblico la parete sud. In questo modo, le due storie entrano in relazione con sequenze inverse, con *Le Stigmatate* giusto sotto il *Compianto su Cristo Morto* e la *Morte di San Francesco* sotto la *Crocifissione*. Se consideriamo queste quattro scene come un tutt'uno, ci troviamo di fronte ad uno dei passaggi più interessanti della narrazione che si sviluppa all'interno

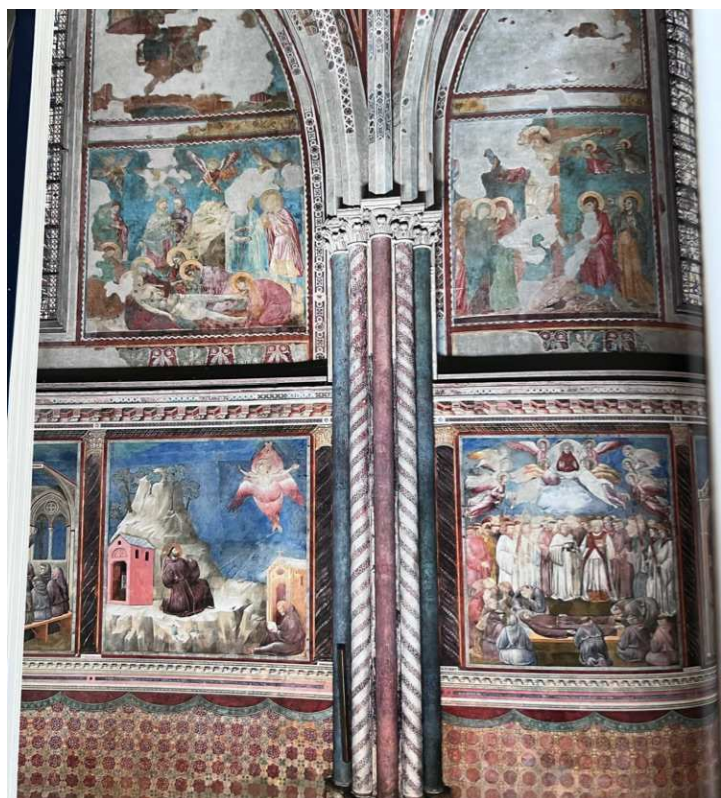


Fig. 5 Relazione tra *Storie del Nuovo Testamento* e *Storia di San Francesco*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco (da Cooper, Robson, *The Making of Assisi*, p. 132)

dell'intera Basilica con il tema della *sequela Christi* basato sull'iconografia passionista.

La loro relazione si sviluppa in modo crociato: san Francesco guarda al Cristo serafino con le braccia aperte che richiamano quelle inchiodate sulla vera croce della *Crocifissione* poste sulla loro diagonale, mentre sulla diagonale opposta, sono collegate il *Compianto su Cristo Morto* e la *Morte di San Francesco*, che si compone come una vera e propria scena di Lamentazione (fig. 5).

Francis's corpse is surrounded by the hunched figures of his stricken companions who touch his hands and feet, in a composition that echoes the *Lamentation* over the dead Christ" "This section of the south wall offers a quartet of scenes that is so tightly bound that it can be read across the heavy cluster of columns that divides the two bays, allowing meaningful links, to be made both vertically and diagonally⁴⁸.

Le due diagonali inoltre formano un'ulteriore croce, che rende ulteriormente connessi i corpi sofferenti e feriti di Cristo e Francesco. Ecco che il fedele, sia chierico o

⁴⁸ Cooper, Robson, *The making of Assisi*, p. 133.

laico, che assiste alla celebrazione dei riti, può visualizzare e vivere il percorso di redenzione che passa dall'immedesimarsi nel Cristo, che attraverso l'umana sofferenza vissuta anche dal Santo di Assisi, è uscito dal sepolcro vincitore.

A quanto argomentato, si aggiunga che fino al 1622 il crocifisso di Giunta Pisano del 1236, commissionato da Elia Cortona, dominò la navata sostenuto dalla trave rimossa nel XVII secolo come Giotto riproduce nella *Verifica delle Stimmate*. Notiamo i resti della trave stessa nelle porzioni superiori di *Omaggio a un Uomo Semplice* e di *Liberazione di Pietro di Alife*. Nella campagna che Giovanni Battista Cavalcaselle realizzò nel 1870 proponendo una ricostruzione della sua posizione dagli anni seguenti alla sua realizzazione (fig. 6), quest'ultimo e la trave di sostegno costituivano il 'quarto lato' del corale programma iconografico della navata che già dal 1280 poteva contare anche del contributo delle vetrate, che proprio in tale anno risultavano completate⁴⁹.



Fig. 6 G.B. Cavalcaselle e l'ipotesi di ricostruzione della navata di fine Ottocento

⁴⁹ *Ivi*, p. 66.



Fig. 7 “Maestri di cantiere”, Giotto e altri, *Compianto su Cristo Morto*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

4. La *Pietà di San Remigio*

4.1 *Il dipinto: analisi materiale e iconografica.*

La *Pietà di San Remigio* è un dipinto a tempera su tavola con fondo oro, eseguito tra il 1360 ed il 1365 da Tommaso di Stefano detto Giotto (1324 ca. – post 1368) conservato dal 1851 nella Galleria degli Uffizi di Firenze e proveniente dalla chiesa di San Remigio della stessa città (fig. 11).

L'artista, per il quale il Vasari denota un particolare interesse, il cui padre, Stefano, era oltre che discepolo di Giotto, anche suo nipote diretto in quanto nato da Caterina e dal pittore Ricco di Lapo, è documentato solo a partire dal XV secolo, anche se di lui troviamo tracce in documenti trecenteschi del 1368 e 1369⁵⁰. Titolare di una vicenda critica complessa che parte dallo stesso Vasari che in alcune attribuzioni lo riunisce alle figure di Stefano e di Maso di Banco, occorre arrivare a R. Longhi per trovare una soluzione alla diatriba circa l'autore della *Pietà*. Lo studioso, dagli anni Venti del Novecento, chiarificando dal punto di vista stilistico le tre personalità, trova affinità estetica tra Giovanni da Milano e Giotto con cui egli collaborò a Roma, individuando segnali delle relazioni tra la Toscana e la Lombardia che aggiunsero sensibilità cromatica nell'ambito della scuola giottesca⁵¹.

La scena raccontata dall'artista, che occupa una tavola di grandi dimensioni (cm 195 per 134), riproduce l'iconografia del Compianto su Cristo, sovrastato da una grande croce, che sembra adattarsi alle forme della cornice a gradini con cuspide centrale ad arco inflesso, sormontata dall'imponente cartiglio rosso riportante l'iscrizione "Y.N.R.I.". La croce vuota, porta i resti del martirio mostrando i buchi dei chiodi ancora grondanti di sangue, e si staglia sul pregiato sfondo che annullando lo spazio, lo rende spirituale.

Attorno al corpo del Cristo, irrigidito e depresso su un lenzuolo bianco, sono rappresentati la Vergine Maria che lo abbraccia teneramente accarezzandogli il viso, un giovane apostolo che gli bacia teneramente la mano destra trafitta e una pia donna, di spalle che sostiene e bacia il braccio sinistro. In disparte, con sguardo oppresso, Maria Maddalena medita sui fatti, mentre a sinistra, forse un'altra pia donna, rivestita da un elegante

⁵⁰ C. De Benedictis, *Giotto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1995, VI, pp. 646-649.

⁵¹ *Ibidem*.

abito grigio azzurro e un manto giallo con sfumature rosacee, innalza preghiere prostrata ai suoi piedi. In secondo piano, in piedi, san Giovanni dolente e in preghiera (fig. 8),



Fig. 8 Giotto, Pietà di San Remigio, particolare di san Giovanni dolente

guarda dall'alto la scena, mentre alla sua sinistra Giuseppe d'Arimatea «mostra ad un corrucciato Nicodemo, il vaso d'unguento e i chiodi»⁵².

Inedita è la rappresentazione, sulla porzione sinistra della tavola, delle committenti, in scala leggermente ridotta rispetto agli altri personaggi, nelle vesti di una suora benedettina e di una giovane nobildonna riccamente vestita. Alle loro spalle, i santi patroni riconoscibili in san Benedetto da Norcia per la religiosa, e san Remigio di Reims in abiti vescovili che tiene in mano un sontuoso pastorale, per la giovane.

Dalla *Pietà di San Remigio* traspare un'acuta attenzione naturalistica, con le diversificate espressioni dei dolenti, e uno splendente tessuto cromatico di rara intensità luminosa⁵³.

4.2 *Inquadramento stilistico*

Per le sue caratteristiche di pregio, già il Vasari si era lasciato andare in inconsuete manifestazioni di entusiasmo critico:

un Cristo morto con le Marie intorno e Nicodemo accompagnati da altre figure con amaritudine et atti dolcissimi et affettuosi piangono quella morte, torcendosi con diversi gesti le mani e battendosi di maniera che nell'aria de' visi si dimostra assai chiaramente l'aspro dolore del costar tanto li peccati nostri [...] laonde è quest'opera sommamente degna di lode non tanto per lo soggetto e per l'invenzione, quanto per avere in essa mostrato l'artefice in alcune teste che piangono, che ancora che il lineamento si storca nelle ciglia, negli occhi, nel naso e nelle

⁵² G. Fossi, *The Uffizi Gallery, Art History Collections*, Firenze, Giunti, 2009, p. 64.

⁵³ De Benedictis, *Giotto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, pp. 646-649.

braccia di chi piange, non guasta né altera una certa bellezza, che suole molto patire nel pianto quando altri non sa bene volersi de buon modi dell'arte⁵⁴.

Vi sono mirabile ingegno nell'indagine dei sentimenti e altrettanta maestria nella loro trattazione con il pennello, quindi, per il biografo aretino, è sulla strada aperta dal suo illustre avo.

Secondo il Bellosi, che vede nella *Pietà di San Remigio* un anticipo della tavola unificata rinascimentale, il suo autore potrebbe figurarsi come il più grande pittore dopo Giotto nell'arco del Trecento fiorentino ma la cui storia ci è raccontata soltanto da due manufatti che possiamo attribuirgli con sicurezza⁵⁵.

La solennità di un'opera del genere ha la sua origine dal dominio imposto sulla scena della grande croce vuota sullo sfondo oro, che preclude ad una qualsiasi allusione di paesaggio, costruendola con assoluta orizzontalità. Senza riferimenti prospettici, sono le figure stesse tra loro accostate, a formare l'architettura del dipinto. Apparendo tra loro separate, quasi isolate, danno così risonanza ai gesti messi in atto, aumentandone la gravità e la pacatezza. Si tratta della solenne contemplazione di un dramma, non della sua messa in scena.

Il grande equilibrio della composizione è favorito dalla posizione della Madonna e della Maddalena ai lati della testa del Cristo (fig. 9), mentre al di qua e al di là del corpo



Fig. 9 Giotto, *Pietà di San Remigio*, particolare

disteso, due pie donne sono rapite dal desiderio di baciare le sante mani. Chiude questo femminile abbraccio, la terza pia donna che piange inginocchiata davanti a lui. Le cinque figure in piedi non sono disposte in modo

⁵⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, 1568, p. 163

⁵⁵ L. Bellosi, *Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in «Prospettiva», gennaio 2001, n.101, pp. 19-40, p. 19.

simmetrico, che potrebbe risultare meccanico, ma secondo uno schema vario e senza ripetizioni. Il rischio di una possibile simmetria, dato dalle due donne piegate sulle mani, viene risolto dal pittore presentandole di profilo. Mentre l'angolo in basso a destra è occupato dalla Maddalena piangente, l'opposto è vuoto. La successione delle tre teste di Maria, di Cristo e della Maddalena, ha un andamento obliquo, mentre il capo delle pie donne a sinistra e delle due committenti, hanno una disposizione orizzontale. Il san Benedetto all'estrema sinistra è collocato più in basso di san Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo sulla destra, mentre san Giovanni, il cui capo è inclinato verso il centro del dramma, interrompe la possibile linearità delle teste dei santi.

Alle continue variazioni dello schema compositivo, «corrisponde una continua rotazione dei punti di vista delle figure e delle espressioni e un uso molto particolare del modellato, che evidenzia le differenze di consistenze e di pigmentazione delle varie superfici»⁵⁶.

A partire dalla giovane committente descritta nella sua innocenza e compunzione devota, vestita nel suo abito da festa con decorazioni minuziosamente riprodotte, e passando per il san Remigio che le tiene la mano sul capo, siamo di fronte a una delicatezza di carni, una sontuosità di paramenti, ad una eleganza di tratti, da sostenere alla pari il confronto col *Sant'Ambrogio in meditazione* di Simone Martini nella Cappella di San Martino di Assisi⁵⁷. Spicca l'uso del modellato nella Maddalena, che con le guance rosse da un interminabile pianto, è seduta a terra mentre la Madonna perfino paonazza per lo stesso motivo, è irrigidita nel suo chinarsi sul corpo del Figlio. Il verace rossore dei dolenti che non risparmia neanche il volto di san Giovanni e quello del lontano san Benedetto, contrasta in modo mirabile se messo a confronto con l'incarnato pallido del corpo del Cristo. Sono soprattutto questi particolari, che secondo il Bellosi, fanno la modernità dell'arte di Giotto.

⁵⁶ *Ivi*, p. 21.

⁵⁷ *Ibidem*.

Ma anche l'arditezza con cui viene trattata la pia donna in basso. È così composta nel suo mantello decorato (fig. 10), che in un ridottissimo profilo del volto, viene descritta con naturalezza nella sua commozione sincera.

«È un apice di maestria disegnativa e di accuratezza nel cogliere il reale che non trova riscontro nella pittura del Trecento.»⁵⁸.



Fig. 10 Giotto, *Pietà di San Remigio*, particolare

4.3 *La funzione, nel contesto spaziale della chiesa e in relazione ai committenti.*

Con il contributo di Andrea De Marchi, ripreso da Maria Bandini, si accredita l'ipotesi che l'opera di Giotto si collocasse alla fine del Trecento al centro del tramezzo della Chiesa di San Remigio, in funzione di *crux de medio ecclesia*⁵⁹ ⁶⁰. Questo, sempre secondo De Marchi, in onore alla tradizione che ha contemplato non solo l'utilizzo di croci dipinte in composizione triadica, ma anche quella di gruppi trionfali del Calvario. Un tale utilizzo, in questo contesto, appare un'eccezione, se si considera che la moda delle tavole issate sul tramezzo sembra esaurirsi verso il 1320-30. Tale eccezionalità, che è caratterizzata anche dalla sua insolita tipologia, potrebbe meglio spiegarsi se si trattasse del frutto estremo di una tradizione ormai morente⁶¹.

Del tramezzo, si riscontrano tracce evidenti nei pilastri tra la seconda e la terza campata e nelle pareti corrispondenti dove uno spazio, coerente con l'ingombro della struttura, è rispettato dalla disposizione delle decorazioni trecentesche delle pareti, venute alla luce dopo la rimozione degli altari laterali in occasione dei restauri del 1967, e che

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ A. De Marchi, "Cum dictum opus sit magnum". *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, 23-28 settembre 2008) a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009, pp. 603-621.

⁶⁰ M. Bandini, *Vestigia dell'antico tramezzo nella chiesa di San Remigio a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54 Bd., H2, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze 2010-2012, pp. 211-230.

⁶¹ De Marchi, "Cum dictum opus sit magnum". *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, pp. 603-621, p. 615.

fanno supporre a una decorazione pittorica che tra il XIV e il XV secolo coinvolgeva tutta la chiesa, volte e cappelle comprese. Altri indizi della presenza della barriera, sempre nelle colonne, ci mostrano i punti precisi dove doveva essere inserita la trave che attraversava tutta la navata centrale e che sosteneva la struttura, come altri, sempre nelle colonne, corrispondono alla sagoma delle volte, visto che ai tramezzi quasi sempre si appoggiavano delle cappelle.

Il recente lavoro di G. Trotta e L. Bertani fa sparire, sembra in via definitiva, le ombre sulle caratteristiche del tramezzo e sulla effettiva posizione della pala di Giotto. Riconosce alla famiglia Bellacci il patronato del tramezzo e del coro⁶², e probabilmente la committenza della *Pietà di San Remigio*, ma afferma come ipotesi più plausibile, sostenuta anche dalla tradizione, che sopra la barriera che aveva circa lo spessore di un metro e mezzo, in corrispondenza della nave mediana, fosse posta la consueta trave (*trabs lignea depicta*) con il grande crocifisso ligneo (159 cm per 159 circa) e che sotto di esso⁶³, quindi sopra il ponte, fosse posta in origine la *Pietà*⁶⁴. Da qui sarebbe poi andata sul loro altare a sinistra del tramezzo e quindi sopra la porta laterale destra della chiesa, dove è rinvenuta dalla visita pastorale del 1576 e dal Vasari «a man destra». Nel *Sepoltuario fiorentino* di Stefano Rosselli del 1567 è ancora rammentata nella stessa posizione e potevano ancora essere riscontrati, nella base della cornice originaria, i resti dello stemma dei Bellacci corrispondente a tre rose rosse⁶⁵.

La nostra tavola, quindi, partecipava alla funzione del tramezzo che nelle chiese italiane non si poneva come una vera e propria barriera come lo erano le iconostasi da cui derivavano, ma erano ‘elementi architettonici’ di pausa nello svolgimento longitudinale della chiesa, senza realizzare una totale cesura o un’assoluta separazione⁶⁶. Come notato da De Marchi, citato da Trotta «i tramezzi delle chiese centro-italiane [...] vennero qualificati come una sorta di facciata interna, con la medesima organizzazione dogmatica e strutturale»⁶⁷, e a cui dava il proprio contributo l’opera di Giotto.

⁶² G. Trotta, L. Bertani, *San Remigio a Firenze: la chiesa ed il suo popolo, Dalle origini alla fine del Trecento*, 2 voll., Firenze, Tassinari, 2020. p. 263.

⁶³ Il Crocifisso tardo trecentesco, molto venerato, è ancora esistente nel chiostro, anche se in cattive condizioni.

⁶⁴ Trotta, Bertani, *San Remigio a Firenze*, p. 264.

⁶⁵ *Ivi*, p. 263.

⁶⁶ *Ivi*, p. 265.

⁶⁷ *Ibidem*.

Risulta ulteriormente suggestiva l'ipotesi che avesse la stessa posizione, ma sulla porzione della navata sinistra, anche l'*Annunciazione* di Andrea Orcagna, riportante la firma dello stesso e datata 1346, giustificabile con la sua insolita composizione al contrario dello schema canonico. La tavola potrebbe essere così nata in ragione della sua collocazione proprio a sinistra, con l'angelo annunciante proveniente da destra, quindi dal centro della chiesa dove sono l'altare e la croce, punto privilegiato dell'edificio.

Altro particolare che lega dal punto di vista funzionale le due tavole è la loro stessa forma caratteristica. La terminazione a gradini dell'opera di Andrea di Cione, seppure incompleta nella parte superiore, richiama quella della *Pietà*, e potrebbe aver avuto una cuspide al di sopra della doppia gradinatura, con una continuità tra le due opere, corroborando l'ipotesi che le opere siano state pensate per il tramezzo e che la *Pietà di San Remigio*, di maggiori dimensioni, fosse stata in origine fatta sistemare dai Bellacci sulla cimasa del loro tramezzo, al di sotto della trave lignea con il Crocifisso, vera *Crux de medio ecclesiae*, con la quale era in continuazione dottrinale, sintesi topica del passaggio dalla crocifissione alla deposizione dalla croce. Il richiamo tra le sagome delle cornici, sembra sia più verosimilmente essere un adeguamento di Giotto alle forme della tavola più piccola dell'Orcagna, già nella sua posizione da quasi una quindicina d'anni⁶⁸.

⁶⁸ Trotta, Bertani, *San Remigio a Firenze*, p. 627.



Fig. 11 Giotto, *Pietà di San Remigio*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Conclusioni

L'incontro con tre opere così diverse per il *medium* utilizzato nella loro realizzazione, ma così vicine per il loro linguaggio, ha permesso un approfondimento che ha rivelato nel suo svolgersi aspetti che pur chiari in fase di progettazione, si sono mostrati in tutta la loro pregnanza con il procedere del lavoro.

Il primo e il principale aspetto è la più matura consapevolezza che nessuno dei tre capolavori può essere compreso se non si tiene contemporaneamente conto che sono sculture e immagini in strettissima relazione con i riti a cui erano preposte e connesse al significato che esse avevano per i loro fruitori, devoti e non devoti.

Un approccio che intenda considerarle esclusivamente nella loro plasticità o nel loro equilibrio formale, ci priverebbe della possibilità di immaginarle strumento di meditazione nei riti del Venerdì Santo, oppure utilizzate nelle meditazioni delle celebrazioni del più importante capitolo dell'Ordine Franciscano, in un acuirsi celebrativo comprendente suoni, canti, luci, odori ed estasi comunitaria. Possiamo arrivare ad un tale livello di immedesimazione e provare la stessa empatia dei coevi fruitori? È sicuramente difficile da fare, ma dobbiamo provarci e fare questo tentativo per avvicinare la nostra conoscenza e la nostra comprensione delle opere prodotte in tempi così lontani.

Questo è stato il tentativo messo in atto durante lo svolgersi del lavoro e al raggiungimento di una tale consapevolezza, ha contribuito il fondamentale lavoro di C. Bino. Passo dopo passo, è stato un compagno che ha dispiegato la storia del pensiero religioso e del personale rapporto del cristiano con il Cristo doloroso fino al rivoluzionario inserimento della figura di Maria accanto al suo Figlio che ha permesso l'affermarsi straordinario dell'iconografia del *Compianto su Cristo Morto*.

Il tentativo di proiettarsi all'interno del corpo martoriato di Gesù non era sufficiente per arrivare alla giusta empatizzazione. Occorreva che il cristiano provasse a rivivere il dolore di Maria di fronte allo strazio della sua stessa carne perché venissero modificati i canoni di rappresentazione, creando quel sentire comune, quel grado di comunione che a mio modo di vedere coinvolgeva e rendeva partecipi anche gli artisti, facilitandoli nella loro opera di traduzione.

Tra le cose che ho imparato in questi anni di studio, vi è che l'arte nelle sue forme e attraverso i suoi protagonisti, è un artificio che ci riporta il pensiero, la vita, le tradizioni, i gusti, le emozioni, le sofferenze del tempo che vede realizzarsi i suoi prodotti. Solo se li vediamo con questo approccio, essi ci possono apparire nella loro essenza e rivelarci, la loro grandiosità. Proprio il soffermarci su questi dettagli migliora la loro comprensione.

La *Deposizione di Volterra*, per la sua alta datazione è a ragione da considerare, insieme ad altre simili, uno dei primi nuovi modelli di raffigurazione della passione di Cristo, precedentemente rappresentata dal crocifisso ligneo. Possiamo così provare ad immaginare lo stupore, l'emozione e l'ammirazione suscitata dalla sua prima vista dentro la cappella a lei dedicata nella cattedrale volterrana. Sentimenti e devozione popolare certamente accesi dalle grandi aspettative che si erano create grazie alla campagna promozionale attivata dal Vescovo Pangao. Ci diverte immaginare che tra le popolazioni gravanti sulla città si vivesse questa aspettativa nelle loro relazioni, nei momenti di festa, nei giorni di mercato, e che questo tessuto abbia potuto influenzare l'artista o gli artisti che stavano realizzando l'opera.

Tutt'altre situazioni e altre parole stanno sicuramente alla base della realizzazione del *Compianto su Cristo Morto* di Assisi. La tecnica utilizzata costituiva il massimo del prestigio per l'epoca e la sua collocazione era all'interno del contesto religioso più importante e significativo per l'epoca. La Chiesa e il papato guardavano ad Assisi per ricostituire spessore e lucentezza al loro potere sempre in pericolo nel conflitto con l'Impero. L'esempio di Francesco aveva profondamente rinnovato il messaggio di cui la Chiesa si faceva promotrice dando la possibilità anche ai più umili di capire e conoscere in termini diversi quanto la sofferenza poteva avvicinarli a Dio. Nella nuova basilica, sulla tomba del santo poverello, gli artisti più importanti del mondo, partecipavano alla sua decorazione e per alcuni anni, il cuore della committenza occidentale non fu Roma ma Assisi. In questo contesto cambiarono i riti, cambiarono i fruitori, tra i quali vi era anche il Papa, e cambiarono anche le immagini. I personaggi della composizione si spostarono, aumentando di numero, e la rappresentazione del dolore diventò *planctus*. La scena diventò parte di uno straordinario e rinnovato ciclo neotestamentario guadagnandosi il posto nelle

pareti delle chiese e diventando strumento mnemotecnico della dottrina più attenta all'uomo che la Chiesa avesse visto fino a quel momento.

Quando Giotto nel 1360 ca. elaborò la sua *Pietà di San Remigio*, si appoggiò su questa iconografia che appariva stabilizzata in considerazione degli illustri precedenti, ma da genio che era la ribaltò muovendo i personaggi e facendo scomparire lo sfondo naturalistico. La presenza di una nobile e di una monaca tra la folla intorno a Gesù, tradisce la committenza privata che chiede la realizzazione dell'opera non in risposta alla devozione popolare afferente alla chiesa fiorentina, ma per servirsene al fine di dare lustro alla famiglia.

Bibliografia

- AA.VV., *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1988.
- AA. VV., *Mirabilia Italiae, La Basilica di San Francesco ad Assisi*, voll. 4, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2002
- G Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *Mirabilia Italiae, La Basilica di San Francesco ad Assisi*, voll. 4, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2002
- M. Bandini, *Vestigia dell'antico tramezzo nella chiesa di San Remigio a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54 Bd., H2, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze 2010-2012, pp. 211-230.
- H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.
- L. Bellosi, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in «Prospettiva», n.101, gennaio 2001, pp.19-40.
- L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Abscondita, Milano, 2015.
- C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008.
- M. Burrese, F. Lessi, *La deposizione del Duomo di Volterra*, Volterra, Gruppo Fotografico '82, 1990.
- M. Burrese, A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001) a cura di M. Burrese, Federico Motta Editore, Pisa, 2000, pp. 24-43.
- C. Bernardi, *La deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001) a cura di M. Burrese, Federico Motta Editore, Pisa, 2000, pp. 15-18.
- C. Bernardi, *Deposizioni e Annunciazioni*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, a cura di F. Flores d'Arcais, Vita e Pensiero, Milano, 2005, pp. 69-85.
- D. Cooper, J. Robson, *The making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, Londra, Yale University Press, 2013.
- C. De Benedictis, *Giottino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1995, VI, pp. 646-649.
- A. De Marchi, “*Cum dictum opus sit magnum*”. *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009, pp. 603-621.
- G. Fossi, *The Uffizi Gallery, Art History Collections*, Firenze, Giunti, 2009.

- C. Frugoni, *Scheda tecnica del Compianto su Cristo Morto*, in B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, pp. 380-382
- A. Monciatti, Scheda critica del Compianto, in in *Mirabilia Italiae, La Basilica di San Francesco ad Assisi*, voll. 4, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2002, p. 506-508.
- Z. Murat, *Editoriale*, in «Arte Cristiana», Fascicolo 935, Marzo-Aprile 2023, Vol. CXI, pp. 82-89.
- S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma, Viella, 2001
- G. Trotta, L. Bertani, *San Remigio a Firenze: la chiesa ed il suo popolo, Dalle origini alla fine del Trecento*, 2 voll., Firenze, Tassinari, 2020.
- G. Vasari, *Le Vite de' più recenti pittori scultori e architettori*, Firenze, 1568
- J. C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2021.
- B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996