

Le Deposizioni di Cipriano Valorsa

Autor(en): **Bott, Gian Casper**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **59 (1990)**

Heft 2

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-46256>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le Deposizioni di Cipriano Valorsa

Cipriano Valorsa è un pittore di Grosio che visse nel Cinquecento e che ha lasciato numerose opere in Valtellina. Gian Casper Bott lo studia nella sua tesi di laurea intitolata **Cipriano Valorsa** (Lizentiatsarbeit am Kunswissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich bei Prof. Dr. Rudolf Preimesberger, Zürich 1987, pp. 97 più illustrazioni). Da questa tesi l'autore ha tradotto il presente saggio dedicato ai dipinti che hanno come tema la Deposizione di Cristo. L'articolo è di particolare interesse in quanto inquadra l'opera del pittore grosino nel suo tempo, ne indaga le ascendenze vicine e remote nel campo della pittura e della grafica italiana e d'Oltralpe, ne analizza e valuta le peculiarità iconografiche e stilistiche. Non solo ci fa conoscere un artista interessante, per quanto venga definito minore, ma ci dà anche un'idea dell'attività artistica in Valtellina nel secolo in cui questa valle entrò a far parte dello Stato delle Tre Leghe.

Da una schiera di pittori che ancora attendono una valutazione critica più precisa si è scelto Cipriano Valorsa, un caso esemplare di un artista minore, vale a dire di un pittore che operò fuori dalle grandi correnti del suo tempo.

Uno degli ostacoli maggiori nello studio dei pittori di provincia è la difficoltà di stabilire gli influssi, perché questi non seguono una via diretta, bensì una via che partendo da un prototipo, attraverso varie stazioni intermedie giunge infine al pittore. Così spesso si assiste ad una semplificazione, una riduzione ai lati pratici e necessari: è ovvio che ciò implica una perdita di qualità. In pochi casi eccezionali il fenomeno citato può anche

essere valutato in modo positivo: nel caso cioè in cui detta riduzione corrisponde ad una intensificazione, ad una limitazione all'essenziale.

Dalla contemporaneità stilistica di tutta la produzione pittorica di Valorsa, dalla minima evoluzione nella sua opera, nella quale il progresso è solo un fenomeno cronologico e non pittorico, si può dedurre una coscienza storica alquanto indeterminata di Valorsa e della maggior parte dei suoi contemporanei in Valtellina. La misura del tempo era data dal susseguirsi delle stagioni, dei raccolti e delle generazioni umane. Sarebbe comunque errato definire questa staticità come «calma solenne»¹: i fatti che si possono leggere nei

¹ C. RICCI, *North Italian Painting of the Cinquecento*, New York 1976, p. 36 (Ed. it. Firenze, 1928).

libri di storia, le invasioni di soldatesche straniere, la peste, inondazioni e frane come anche fatti dimenticati lasciavano delle tracce profonde, incidevano nel placido scorrere del tempo.

È lecito supporre che Valorsa dipingendo non pensasse mai alla fama postuma. Dopo aver terminato un dipinto, e dopo esser stato pagato — in certi casi ciò poteva durare anche diversi anni — l'affare per lui era terminato. La sua firma, che talvolta si riscontra, fa comunque supporre una certa ambizione anche se si trattasse solo di un marchio d'officina.

Con il suo nome emerge da una schiera di pittori anonimi, la cui importanza per la divulgazione di certe idee pittoriche nell'Italia Settentrionale non è da sottovalutare.

Pure la scarsa capacità inventiva di Valorsa è da considerare in connessione con la suddetta staticità temporale e locale. Per le sue opere aveva un punto di riferimento fisso, che gli appariva davanti all'occhio della mente, e riproduceva un concetto fisso, che gli doveva sembrare invariabile e codificato dalla tradizione.

Così si spiega il fatto che nella sua opera fedele alla convenzione difficilmente si trovano delle invenzioni autentiche.

L'uomo della fine del Novecento che generalmente identifica la vita con movimento sfrenato, lontano dalla «stabilitas loci» postulata in tempi remoti, in fin dei conti non riesce a capire la staticità sia nella pittura che nella vita di Valorsa. Questa staticità gli apparirà sempre come un fenomeno estraneo.

È ormai risaputo che chi scrive di quadri spesso non fa che descriverli. La descrizione può essere intesa come il tentativo della ragione di raccontarsi un dipinto ovvero come una specie di traduzione da un linguaggio pittorico ad un linguaggio verbale; si tratta dunque di un atto riproduttivo. Come ogni traduzione anch'essa è una riduzione, siccome tutto ciò che non è esprimibile in parole è taciuto.

D'altra parte descrivere significa anche chiarire, spiegare, portare in luce i significati reconditi. Comunque molto rimane accessibile solo all'intuizione e si nasconde all'intelletto.

Nell'opera pittorica di Cipriano Valorsa si incontrano con una certa frequenza scene della passione di Cristo. Invano si cercherebbe la rappresentazione di una scena natalizia. Il tema predominante della sua pittura è l'uomo sofferente: sia esso aggredito fisicamente, torturato, ammalato, sia esso offeso nella sua psiche, afflitto da un lutto, testimone di un grande dolore.

A questo tema è data forma in diversi modi.

Prevale la rappresentazione di martiri, santi più o meno noti che hanno sofferto per la loro fede. Di raro sono mostrati nel momento del loro martirio. In genere posano in pacata armonia e solamente una fronda di palma oppure il loro specifico attributo è testimone dello strazio passato. Invece di essere narrata una storia è dipinta una figura-simbolo, che sta a rappresentare in sintesi tutta la vita del santo in questione.



Pseudo - Valorsa, *Deposizione*, Grosotto, S. Eusebio, tavola del 1549

Fanno eccezione tutta una serie di episodi della passione di Cristo, come ad esempio la Deposizione, che Valorsa dipinse spesso². Il dipinto a cui principalmente si ispirò è la *Deposizione* in S. Eusebio a Grosotto, che per questo motivo gli è stata attribuita a più riprese³. La paternità di questo quadro non va cercata nell'ambito del pittore grosino: troppe sono le qualità, anche artistiche, che nelle opere certe di Valorsa non sono reperibili, o comunque in scala assai minore. Il pittore ricercato sarà piuttosto da identificare con uno di quei tre o quattro Pseudo-Valorsa a cui la critica più recente si è dedicata con maggiore interesse⁴. Essendo questa pala una delle più insigni opere del secondo quarto del Cinquecento in Valtellina, sarà bene dedicarvi un po' d'attenzione.

La Deposizione, uno dei grandi temi della pittura d'occidente, nel 1549, anno in cui fu datato il dipinto di Grosotto, già da molto tempo era codificata in un definito canone iconografico. L'importanza del tema non consentiva una rappresentazione qualsiasi: il

committente ed anche il pittore avevano certe idee iconografiche a cui bisognava attenersi. La possibilità di una formulazione «ex novo» non veniva considerata, troppo forte era la convenzione. Inoltre la Valtellina certamente non era il luogo dove avrebbero potuto essere ampliate, sviluppate o addirittura negate certe norme formali: per fare ciò ci sarebbe voluto un continuo contatto e paragone con un centro di cultura.

L'influsso di Albrecht Dürer sulla pittura europea si riscontra dai primi del Cinquecento. In un processo di divulgazione internazionale di certi schemi compositivi ed idee pittoriche, la grafica, grazie alla sua riproducibilità, svolse un ruolo di importanza molto maggiore rispetto alla pittura formata da pezzi unici (poco o niente mobili). Così la grafica d'Oltralpe conobbe presto una grande diffusione nelle varie regioni d'Italia e in breve tempo comparvero le prime copie o falsificazioni. Il bolognese Marcantonio Raimondi fu il più sistematico e noto dei plagiatori di stampe dureriane⁵. Negli ultimi

² Deposizioni di Cipriano Valorsa si trovano nelle seguenti località:

Vione, Sant'Abbondio, 1564 (?) (per la questione della datazione vedi S. COPPA in AA.VV., *La Chiesa di San Giorgio a Grosio*, Sondrio 1985, p. 181, n. 50)

Grosio, Androne fra la chiesa di San Giorgio e l'oratorio dei Disciplini (sic), 1565 (quasi completamente distrutto. COPPA 1985, p. 50)

Somtiolo, Santa Lucia, 1587

Chiuro, Portico dei Disciplini, 1591

L'isolamento delle varie deposizioni dal loro contesto più ampio (infatti la maggior parte di esse fa parte di un intero ciclo di affreschi) è sembrato opportuno, per questioni di metodo e perché l'unico nesso all'interno di ognuno di questi cicli sembra essere quello tematico; manca infatti un'unitaria concezione di spazio e luce.

³ R. TOGNI, *Pittura a fresco in Valtellina nei secoli XIV-XV-XVI*, Sondrio 1974, p. 146: «L'attribuzione di quest'opera a Valorsa è voluta dalla tradizione, ma non è sicura».

⁴ G. ROMANO, in AA.VV., *Zenale e Leonardo*, Milano 1982, p. 62; P. VENTUROLI, «Giovanni Angelo del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)» in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, Atti del convegno, Piacenza, 10 dic. 1983, Parma 1985, p. 147, nota 28 (a lui risale la definizione «Pseudo-Valorsa»), e soprattutto COPPA 1985, pp. 148-150 (Coppa suddivide «Pseudo-Valorsa» in tre, eventualmente quattro personaggi distinti).

⁵ Si veda il capitolo sulla vita di Marcantonio Bolognese nelle *Vite* di VASARI. Sulla questione di copia, falsificazione, replica, riproduzione ecc. in generale si veda S. WAETZOLD in AA.VV., *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen*, Symposium in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München-Nymphenburg, 4.-5. April 1979, München 1979, pp. 17-33.

anni si è chiarito sempre di più con quale frequenza i pittori, in special modo nell'arco Alpino, attingevano le loro idee da opere grafiche⁶.

Anche la pala di Grosotto in alcuni elementi cita composizioni di Dürer, particolarmente la xilografia del *Compianto di Cristo* tratta dalla Grande Passione, del 1499 ca.



Albrecht Dürer, *Compianto di Cristo*, xilografia dalla Grande Passione, ca. 1499

Le figure di Cristo e della madre chinata su di esso ripetono il prototipo in maniera pressappoco identica. Il cadavere è copiato dalla posizione della testa, delle braccia e delle gambe, nell'angolazione delle mani e dei piedi fino alla disposizione delle dita. Nel modello il corpo esanime di Gesù posa in terra mentre a Grosotto sta in un precario equilibrio sul lato anteriore del sarcofago, come a rappresentare un immaginario attimo fra compianto e deposizione nel sepolcro. Meno evidente è l'eco düreriana nelle figure dell'altra Maria con le mani giunte e la testa chinata sulla spalla sinistra e di Giuseppe d'Arimatea (nel modello Giovanni) che sostiene il torso di Cristo⁷.

Più di quanto farebbe pensare la ovvia somiglianza formale con l'opera di Dürer, la tavola di Grosotto può essere collocata in tutta una serie di deposizioni di pittori dell'Italia Settentrionale, ché la tonalità di base, il clima pittorico sono lombardi.

* * *

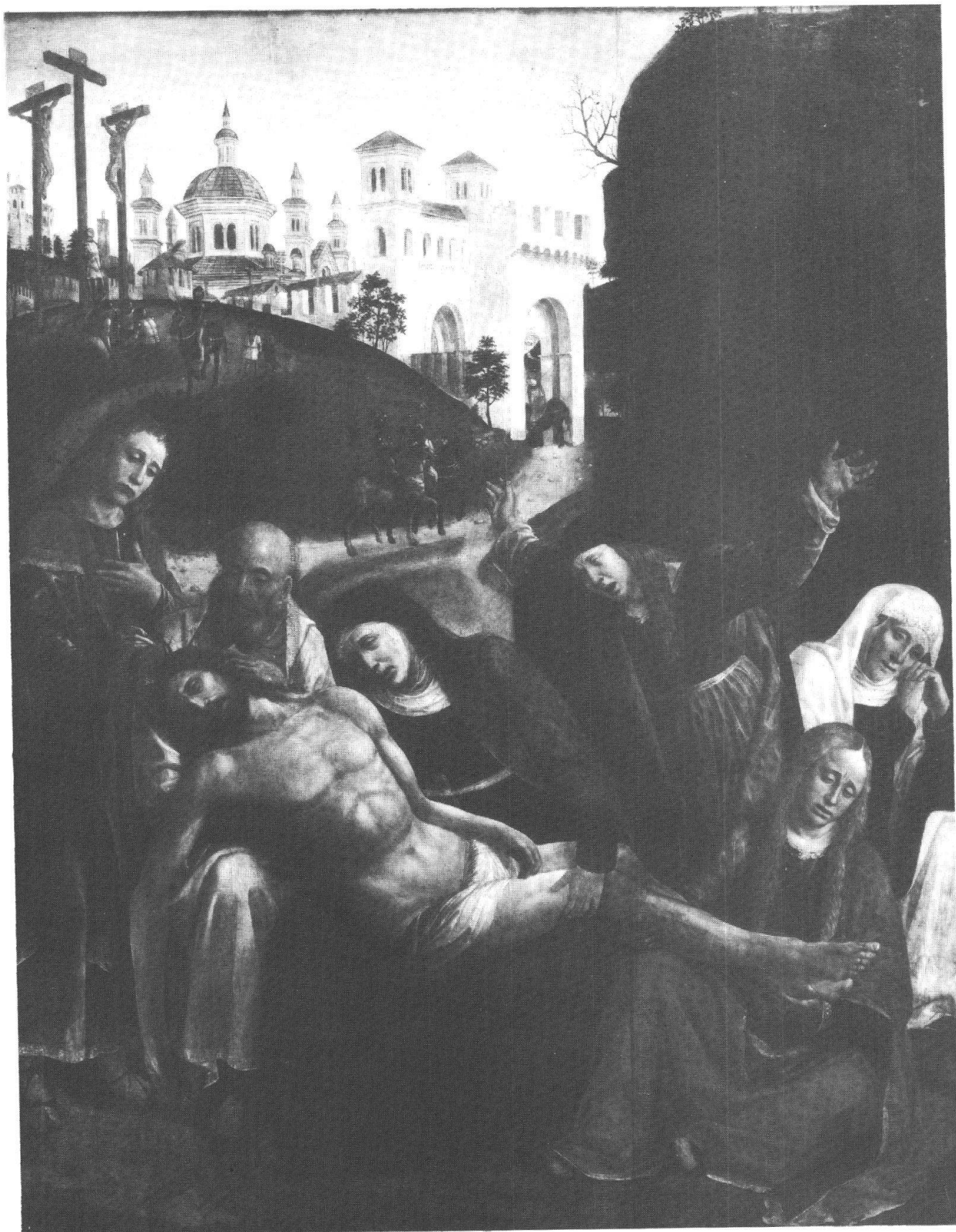
È necessario a questo punto soffermarsi su alcune deposizioni lombarde. Solo così sarà possibile apprezzare la pala pseudo-valorsiana di Grosotto.

La Deposizione dalla croce, il Compianto e la Deposizione di Cristo nel sepolcro sono talmente collegati nella loro formulazione pittorica, che sembra essere poco utile distinguerli nettamente nella loro iconografia.

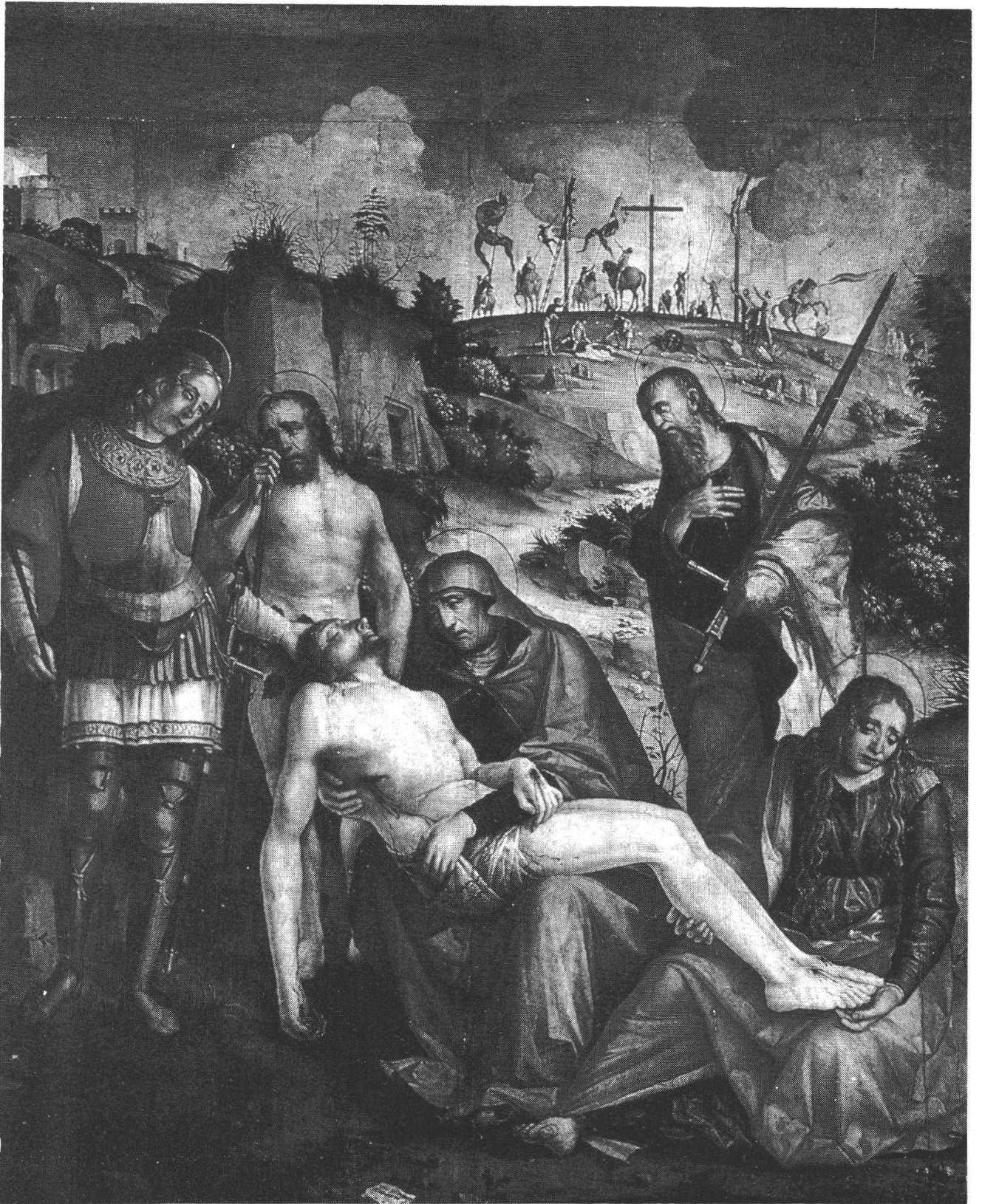
⁶ Per esempio a Teglio in Palazzo Besta. Si veda M. L. GATTI PERER, *Precisazioni su Palazzo Besta*, Arte Lombarda, 67, Milano 1983/84.

Cfr. inoltre A. REINLE, *Die Rolle von Kopie und Vorlage, Aufgezeigt an Beispielen aus der Luzernischen Kunstlandschaft*, Unsere Kunstdenkmäler, Bern, 1, 1986, pp. 29-35, L. MESZAROS, *Italien sieht Dürer, zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jhdts.*, Erlangen 1983 (Deposizioni su modello di Dürer pp. 236, 244, 258) e L. BENETTI, «Albrecht Dürer in Valtellina?», *Quaderni Valtellinesi*, 4, Sondrio 1982 (si parla dell'ancona di Cepina che sugli sportelli ha la rappresentazione dell'adorazione dei Magi tratta dal «Marienleben» di Dürer).

⁷ Per ciò che riguarda la tipologia della messa in scena e la collocazione delle figure nello spazio del dipinto anche la stampa di Dürer ha precedenti. Per rendersene conto basta dare un'occhiata a una *Deposizione* di Geertgen tot Sint Jans (Vienna, Kunsthistorisches Museum) oppure all'incisione di tema analogo di Andrea Mantegna, del 1460 ca.



Vincenzo Foppa, *Compianto di Cristo*, già Berlino, Staatliche Museen, tavola, ca. 1490



Vincenzo Civerchio, *Compianto di Cristo*, Brescia, S. Alessandro, tavola del 1504

L'opera che servì da modello e punto di riferimento a tutto un gruppo di dipinti lombardi è il *Compianto di Cristo* che Vincenzo Foppa aveva dipinto per San Pietro in Gesate a Milano intorno al 1490⁸.

Foppa aveva composto lo spazio nel quadro in modo seguente: in primo piano erano rappresentati i personaggi principali in un gruppo compatto, in secondo piano a destra un paesaggio di rocce con il sepolcro aperto, più in lontananza, sulla sinistra, il calvario con i due ladroni ancora in croce, con soldati e spettatori in atto di tornare a Gerusalemme rappresentata sullo sfondo. Questo schema compositivo di base come anche i due personaggi a cavallo disposti uno dietro l'altro si ritrovano pure a Grosotto⁹. Nella pala foppesca il gruppo degli addolorati era organizzato in modo differente: si trattava piuttosto di una pietà che, come un relitto di un antecedente concetto figurativo, era circondata da figure di assistenza, le quali, più o meno coinvolte, partecipavano all'azione. Giovanni stava in primo piano sulla sinistra e aveva l'aria di essere appena uscito dalla nicchia di un'ancona¹⁰.

Il dipinto che almeno in parte riprende con maggior esattezza il canone formale e compositivo di Foppa è il *Compianto di Cristo* di Vincenzo Civerchio in Sant'Alessandro a Brescia del 1504¹¹.

Non è una pittura che racconta una storia e pur essendo sulla via di diventarlo, si tratta di una pietà con santi, che non hanno partecipato al fatto narrato nei vangeli e che hanno il sembiante di statue devozionali che si conoscono da ancone a più compartimenti. In una roccia situata fra il gruppo in primo piano e il Golgota sullo sfondo si nota l'ingresso aperto della tomba con la pietra accanto. Lo sfondo vuole essere inteso come attributivo e non come reale ambiente in cui si svolge la scena. Così possiede un altro grado di realtà o finzione: una specie di meditazione sull'accaduto.

Poco tempo dopo questo quadro è stata dipinta la *Deposizione* di Bernardo Zenale in San Giovanni Evangelista, pure a Brescia. Quest'opera molto più progredita della precedente si trova ancora collocata nella sua cornice originale dell'architetto e scultore bresciano Stefano Lamberti¹².

⁸ Così si data il dipinto in L. MRAVIK, *North Italian fifteenth century paintings*, Budapest 1978, p. 45.

Questa tavola, già nel Kaiser Friedrich Museum a Berlino, fu distrutta nella seconda guerra mondiale.

⁹ Si confronti pure l'*Adorazione dei Re Magi* di Vincenzo Foppa nella National Gallery a Londra.

¹⁰ Il gesto di dolore con le braccia aperte volte in alto è un motivo iconografico che è riscontrabile fino dall'undicesimo secolo nell'ambito bizantino e slavo. Da lì è entrato nella pittura italiana (Cfr. E. LUCCHESI PALLI, «Beweinung Christi», in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. KIRSCHBAUM, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, pp. 278-280). Foppa, con ogni probabilità, aveva ripreso questo motivo formale dalla già ricordata incisione di Mantegna, che fino ad un certo punto gli servì anche da modello per lo schema compositivo.

¹¹ M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio, Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 96-99. I santi raffigurati sulla pala sono la Maddalena, S. Alessandro (santo titolare della chiesa per cui la chiesa fu dipinta), Adamo e San Paolo. La presenza degli ultimi due santi menzionati si spiega con PAOLO, *Lettera ai Romani*, 5.18: «Come dunque con un sol fallo la condanna si è estesa a tutti gli uomini, così, con un solo atto di giustizia la giustificazione che dà vita, s'è estesa a tutti gli uomini». Paolo vede in Cristo il nuovo Adamo.

¹² M. NATALE, in *Zenale e Leonardo*, 1982, pp. 178-180, con bibliografia. Per la datazione vedi pure MARUBBI 1986, p. 98. Ulteriori informazioni su Stefano Lamberti (1482-1538) in A. BAYER, *La «Soasa» a Brescia: le cornici della prima metà del cinquecento*, in AA.VV., Alessandro Bonvicino il Moretto, catalogo della mostra bresciana, Bologna 1988, pp. 247-252.



Bernardo Zenale, *Deposizione*, Brescia, S. Giovanni Evangelista, tavola, ca. 1505

Anche qui traspare la composizione Foppesca.

Nel leonardesco paesaggio roccioso — che non rappresenta uno sfondo a mo' di scena ma è l'ambiente delle figure inseparabile da queste e con lo stesso grado di realtà — sono nascosti dei motivi antropomorfi e zoomorfi. «Anzi la natura medesima pare si diletta di dipingere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbate e crinate»¹³.

Mentre Leon Battista Alberti, dal cui «De Pictura» si cita questo passo, intende simili motivi come nati da un ilare gioco della natura stanti a dimostrare il carattere dilettevole della pittura e la sua dignità di essere praticata, Zenale (che non deve aver pensato al fiorentino) trasforma questi motivi in terrificanti elementi, talora quasi macabri, ri-

specchianti lo stato d'animo e gli affetti dei personaggi.

Sul dipinto vi sono nove figure. Nel suo «Dialogo di Pittura» Paolo Pino scrive che Varrone non voleva vedere adunate più di nove persone ad un convito, essendo un gruppo di più persone da considerare piuttosto una «confusione» anziché una «composizione»¹⁴.

Il lembo svolazzante del mantello della donna appena accorsa con le braccia alzate in un gesto di dolore — questo gesto in seguito sarà talvolta combinato con il motivo dello sguardo volto al cielo¹⁵ — prolunga l'attimo di ciò che accade nel dipinto.

Sia infine ricordato un altro punto essenziale. Con «dilettevol varietà» si distinguono le figure come pure i loro sentimenti¹⁶. Grazie alla resa in modo monumentale delle «mo-

¹³ L. B. ALBERTI, *De Pictura* (1436), II, 28, Bari 1975, p. 50.

¹⁴ P. PINO, *Dialogo di pittura* (1548), Milano 1954, p. 45: «E perch' anco vogliano minor numero di personaggi che puono. Onde Varrone non comportava che ne' convivj publicj vi si adunasse più di nove persone, perch' in vero tante figure anzi si può dir confusione che composizione...». Cfr. L. B. ALBERTI, *De Pictura*, MS. Ottob. Lat. 1424, fol. 18r: «Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam IX. aut X. homines non possint indigne agere; ut illud Varronis huc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans non plusquam novem accubantes admittebat». Citato da M. BAXANDALL, *Giotto and the orators*, Oxford 1971, p. 132. Nella sua traduzione italiana Alberti tralascia questo passo.

¹⁵ Il motivo dello sguardo volto al cielo si trova per esempio nella *Deposizione Baglioni* di Raffaello del 1507 dalla chiesa di San Francesco al Prato a Perugia ora nella Pinacoteca della Galleria Borghese a Roma (chiusa ormai da anni), nell'affollato *Compianto di Cristo* di Bernardino Luini nel museo di Budapest e nella *Deposizione* di Callisto Piazza nella parrocchiale di Esine, datata 1527. Combinato con il gesto di mestizia con le braccia alzate si trova nel *Compianto di Cristo* di Altobello Melone del 1521-24 nel Palazzo Arcivescovile di Milano e nella tavola di anonimo della prima metà del Cinquecento nella pinacoteca di Varallo Sesia. Questo dipinto mostra con quale noncuranza pittori minori a volte potevano usare certi elementi tolti dal loro contesto di origine. Il sarcofago in cui è posto Cristo porta l'iscrizione «S.P.Q.R.»...

¹⁶ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584, in *Scritti sulle arti*, Vol. II, a.c. di R. P. CIARDI, Firenze 1974, p. 146: «Di qui nasce che ne gli afflitti et addolorati con dilettevol varietà si veggono ritiramenti di membra, abandonar di braccia, inarcamenti di ciglia, travolgimenti, chiuder d'occhi, stringer et aprir di bocca, tremori, gridi, agitazioni, infiammazioni, paure, sudori, gemiti, non solamente per dolore di tormento proprio, ma anco d'altrui, come per dolore della morte di un figliuolo, d'un fratello, o d'altre persone amate e care. Fa anco il dolore svenire, gridare, smarrirsi, piangere, aprir le braccia, disperarsi, chiuder le mani e simili effetti,...». (Un bell'esempio di varietà letteraria).

In questo contesto cfr. ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 103 ss: «si vis me flere dolendum est primum ipsi

zioni» specchianti le «emozioni», della posa dei corpi, della imponente gestualità e mimica dei personaggi in lutto, a questo dipinto spetta un posto di primaria importanza nell'ambito delle deposizioni lombarde del Rinascimento.

Sembra trattarsi di una specie di teorema dipinto, che riflette alcune delle principali considerazioni che la coeva teoria artistica aveva da fare sulla pittura di storie¹⁷. Quest'opera sa consolare un po' della perdita del trattato di pittura di Bernardo Zenale¹⁸.

* * *

Dopo questa parentesi che ha voluto dare una visione panoramica dell'ampio ambito culturale in cui è da situare la pala di Grosot-

to, si passa alle Deposizioni certe di Cipriano Valorsa. Con «certe» si intende opere che sono o firmate oppure che grazie a delle fonti primarie o in base ad evidenti identità stilistiche sono di sicuro attribuibili al pittore di Grosio.

A parte le differenze specifiche dovute alla diversa tecnica pittorica, la *Deposizione* nel ciclo affrescato della passione di Cristo nell'oratorio di S. Abbondio a Vione del 1564(?)¹⁹ è una copia abbastanza fedele della pala grosottina; ciò che si è scritto di questa vale in gran parte anche per quella. Non è stato ripreso lo stile pittorico relativamente alto — almeno in alcune zone del dipinto —, uno dei principali pregi del modello. Valorsa ha copiato un dipinto del paese vicino, la cui popolarità non poteva essergli sfuggita; forse lo conosceva da

tibi, tunc tua me infortunia ledent», ove si parla del «permovere», vale a dire dell'emozione che l'azione oratoria deve (ri)produrre in chi ascolta.

LOMAZZO, ed. cit., II, p. 128: «La pietà fa gli occhi lagrimosi e macilenti e riduce i corpi per certa imitazione alle medesime passioni di chi è afflitto. Sì che il pietoso viene a concepire i medesimi affetti e compatire col povero e dolente... Ma fra quanti furon mai, esempio chiarissimo di pietà è stato Cristo verso il genere umano, e verso lui le Marie, Giovanni e la Madre d'esso Redentore».

LOMAZZO, ed. cit., II, p. 318: «E colui che partecipa più del pianto sempre ha da essere posto più vicino alla cagione del dolore che gli altri, come, per esempio, la dolente Madre di Cristo... E così di grado in grado bisogna andar distribuendo il dolore, sinché arrivato a quelli che non partecipano del caso, non gli si attribuisca atto di dolore, se non per modo d'imitazione; perciocché sono dal corpo più lontani e stanno ivi solamente a guardare e poi si partono».

ALBERTI, ed. cit., II, 42: «E piacemi sia nella storia chi... te inviti a piangere con loro insieme o a ridere. ...

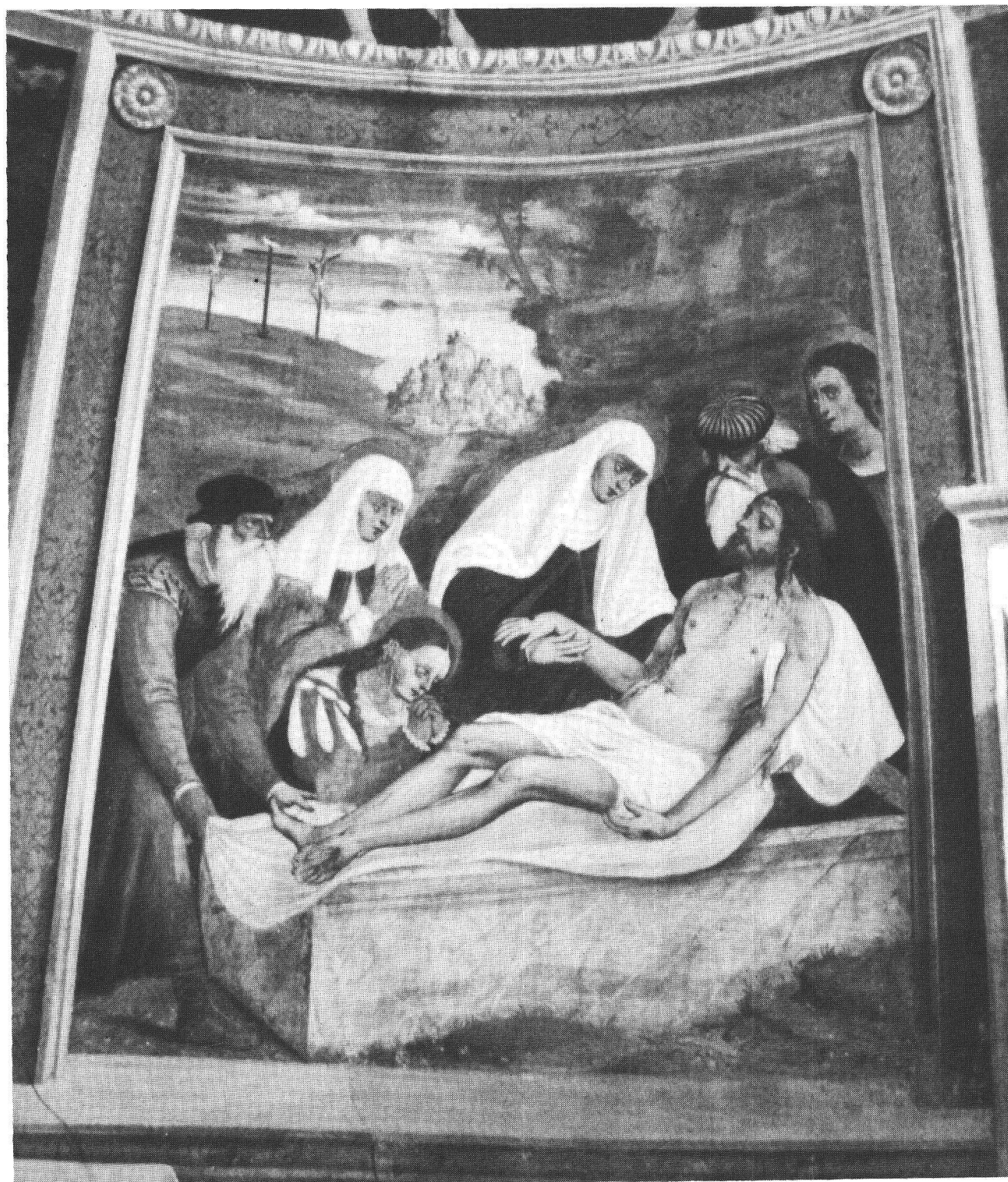
Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, che ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano diversi movimenti e stati».

ALBERTI, ed. cit., II, 43: «Ma noi dipintori, i quali vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo».

¹⁷ Ogni personaggio ha e rappresenta un differente stato d'animo. Cercando provvisoriamente di nominarli si giunge alla seguente partizione: Maria «dolore», Maddalena «pietà», il suo pendant formale che invita «a piagnere con loro insieme» (ALBERTI, II, 42) «compassione», Giovanni «commozione», la seconda matrona «dolore per modo d'imitazione» (Cfr. nota 16), LOMAZZO, ed. cit., II, p. 318), Giovanni d'Arimatea «misericordia», Nicodemo «riflessione» e l'ultima arrivata «mozione = emozione».

¹⁸ Vedi LOMAZZO, ed. cit., II, p. 232 e n., 240 e n. (registro p. 718).

¹⁹ Per la datazione cfr. n. 2).



Cipriano Valorsa, *Deposizione*, Vione, S. Abbondio, affresco del 1564 (?)

quando era stato concepito, magari vi era coinvolto lui stesso in qualità di aiutante o come secondo pittore (i documenti tacciono),

comunque sicuramente non quale «secundus inter pares».

L'affresco di Vione porta le tracce di un



Cipriano Valorsa, *Deposizione*, Somtiolo, S. Lucia, affresco del 1587

restauro ed una fessura si estende verticalmente su tutta la sua superficie.

Giovanni, che come Nicodemo è in parte coperto dalla cornice dipinta, volge lo sguardo fuori dal quadro nello spazio in cui si trova lo spettatore, il quale si sente osservato e invitato a partecipare al costumato dolore

messo in scena dalle figure fittizie al di là del limite del dipinto. Nel frammentario modo di vedere e di mostrare — la cornice copre una parte di alcuni personaggi ed elementi del paesaggio — è riscontrabile un'eco dell'idea che lo sguardo su un quadro sia paragonabile alla vista da una finestra²⁰: il

²⁰ ALBERTI, ed. cit., I, 19: «Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. *Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto,...».

particolare è ricercato quanto l'attimo rappresentato. La vista su una realtà fittizia è limitata a dei punti (pre)stabiliti in modo consapevole dal pittore.

La cornice delimita il dipinto, ma non ne circonda lo spazio e l'azione. La finzione di questi continua oltre la superficie definita. Particolare importanza è data al colore bianco: bianco è il lenzuolo che avvolge in linee fluide il morto, candidi sono i veli di Maria e di una pia donna, bianche sono pure le ovattate barbe valorsiane — che come la manica a strisce di Maddalena sono un marchio dell'officina di questo pittore²¹ — dei due uomini che hanno tolto Gesù dalla croce e che gli stanno rendendo l'ultimo misericordioso servizio. Attraverso tutte queste superfici bianche sono accentuati il pallore del cadavere e le sue ferite sanguinanti.

Il velo delle due Marie si riferisce alla loro vedovanza, mentre il vestito alla moda e i capelli sciolti della Maddalena sono da intendere come un segno del suo stato nubile. L'isocefalia dei personaggi parallela allo spigolo del sarcofago messo di sbieco nel dipinto accentua l'unità compatta del gruppo; un'unità però che è formata da personaggi di diverso rango: la differenza gerarchica è evidenziata dalle diverse forme delle aureole.

La riduzione all'essenziale che tralascia gli elementi decorativi e narrativi, come ogni motivo che potrebbe distrarre chi guarda il dipinto, è sicuramente la qualità predominante di questo affresco.

L'affresco della *Deposizione* in S. Lucia a Somtiolo del 1587 è conservato solo in modo

frammentario ed è tuttora minacciato dall'umidità che ha fatto cadere intere zone di colore e d'intonaco. Il dipinto ha una cornice pure essa affrescata. Si tratta dunque di una finta pala d'altare.

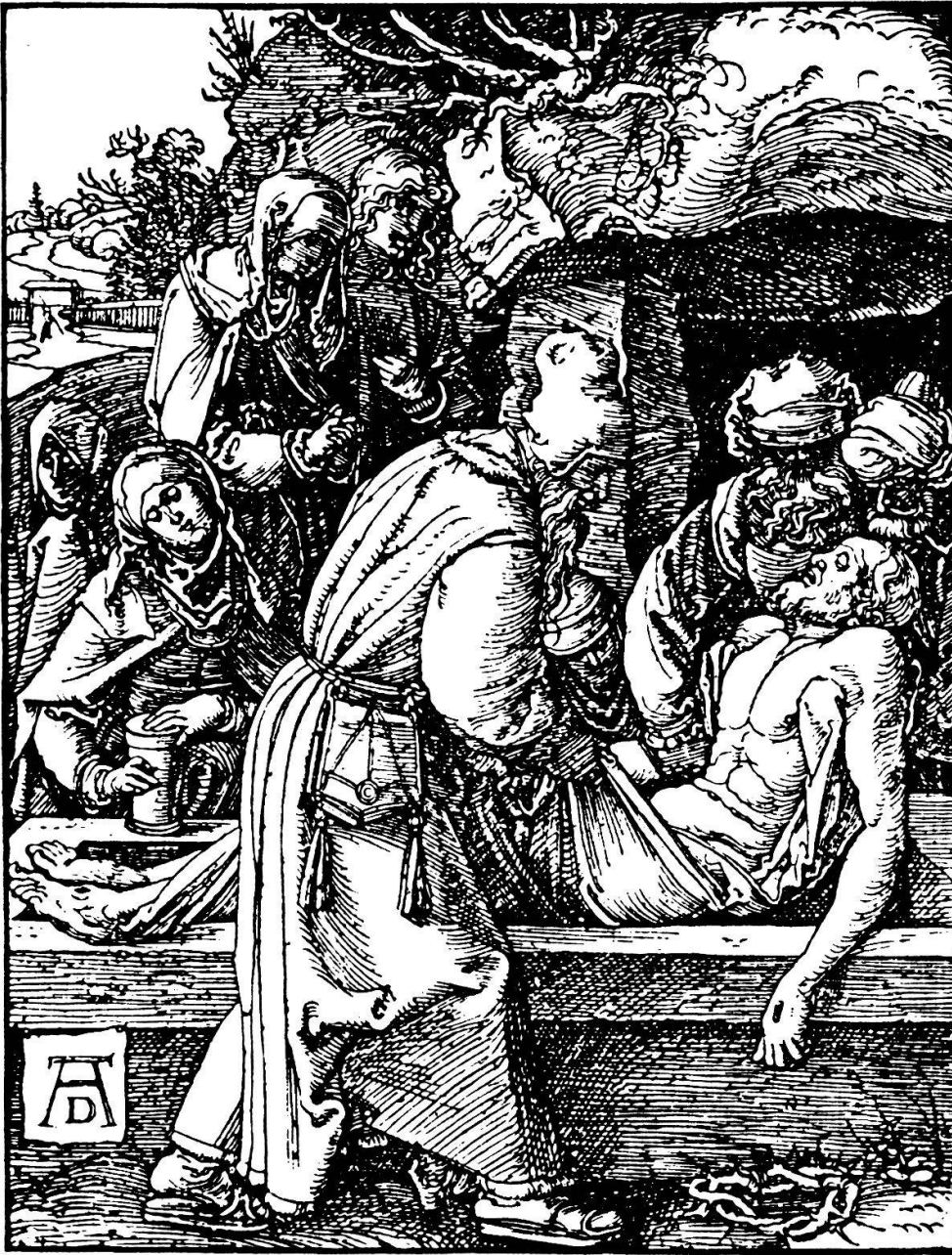
La scena, già quasi di massa, si svolge in un paesaggio dipinto in modo alquanto sommario e frettoloso. La sua struttura spaziale è ormai sufficientemente nota al lettore. Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, i due barbati bianchi che si assomigliano come matrice e copia con i loro copricapi esotici simili a dei turbanti e il loro sguardo che incute rispetto, non vengono dall'oriente bensì... direttamente da una xilografia tratta dalla Piccola Passione di Dürer, stampata nel 1512.

Mentre le teste gemelle del motivo «alla turca» riescono ad accentuare l'effetto e l'interesse del dipinto, l'espressione sempre uguale delle donne ripetuta stancamente non si spiega se non con povertà d'invenzione, giacché pure con lo strumentario stilistico e pittorico di Valorsa sarebbe stato possibile mostrare in altri modi la coesione del gruppo.

In peggior stato di conservazione dell'affresco ora menzionato si trova la *Deposizione* del 1591 affrescata nella lunetta della seconda campata del Portico dei Disciplini a Chiuro. Questo dipinto, parte di un esteso ciclo, dal punto di vista tipologico si trova a metà strada tra la rappresentazione simbolica e la comprensione scenica del compianto di Cristo; due livelli di realtà si incontrano: uno finto reale a cui appartengono Cristo e il gruppo in lutto e uno simbolico, segnato sia dai due angioletti che con le loro candele²² fanno guardia al morto, sia dal

²¹ Uno degli elementi ricorrente con maggior frequenza nell'opera di Valorsa è l'angioletto, sempre rappresentato in gruppo e sempre dello stesso tipo, con la medesima pettinatura, con un ciuffo di capelli in mezzo alla fronte: si tratta quasi di una firma.

²² Le candele accese potrebbero significare la resurrezione = vita. Un motivo sepolcrale romano, ripreso nel Rinascimento è quello di due putti con delle fiaccole capovolte, che stanno per spegnersi = morte.



Albrecht Dürer,
Deposizione,
xilografia dalla
Piccola Passione,
1512

mancare dello sfondo che impedisce un concreto orientamento nello spazio, sia dalla resa prospettica del sarcofago che non tiene conto del punto di vista del riguardante. Sotto la deposizione sono rappresentati due medaglioni con dei ritratti²³. Quello a sinistra è ormai pressappoco illeggibile; quello di

destra mostra il profilo di un uomo che in un gesto di devozione tiene la mano sul petto, sede della «psiche». Non si trova un nesso più stretto fra i due tondi e la pittura soprastante.

Nel paragone con le altre Deposizioni di Valorsa si nota la comparsa di due nuovi

²³ Per l'identificazione dei due personaggi rappresentati cfr. TOGNI 1974, cat. 43.

gesti: quello della santa che si asciuga le lacrime e quello della mano che in un atto misericordioso sorregge la testa del morto²⁴.

* * *

Seguono a questo punto alcune considerazio-

ni sulla *Resurrezione del figlio della vedova di Nain*²⁵. Vicino alla porta della città di Nain Gesù risuscita un giovane morto che sta per essere portato alla tomba fuori della città. Il portico che si intravede sulla sinistra dell'affresco di Chiuro, in qualità di architettura costruita è una specie di formula



Cipriano Valorsa, *Resurrezione del figlio della vedova di Nain*, Chiuro, Portico dei Disciplini, affresco del 1563

²⁴ Un tipo iconografico simile alla Deposizione, quello con Cristo dal torace nudo che viene sorretto nel sarcofago, presentato frontalmente allo spettatore, fu dipinto da Valorsa tre volte in due anni. (Per questo tipo iconografico si veda H. BELTING, *Giovanni Bellini, Pietà, Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main 1985).

Nel 1563 a La Bratta sopra Bianzone come sopraporta, su cui Gesù, sorretto da Maria e Maddalena è presentato come «Imago pietatis»; non come morto bensì con lo sguardo fisso sul devoto che entra in chiesa. A Chiuro (1563), nel Portico dei Disciplini, dove questi venivano seppelliti una volta morti, Cristo è rappresentato morto, sorretto da due angeli, mentre nella lunetta sopra l'ingresso di S. Gregorio a Ravedo (1565) sono nuovamente Maria e Maddalena a sostenere il morto.

²⁵ Il dipinto fa parte della decorazione a fresco del Portico dei Disciplini a Chiuro, che servì da sepolcreto a detta confraternita. Il fatto rappresentato è narrato in LUCA 7, 11-17.

per spazio urbano, per la porta e la città, fuori della quale si sta svolgendo il miracolo. La lunga colonna corinzia segna il confine fra mondo urbano e mondo campagnolo²⁶. Il paesaggio che va ad urtare con la zona occupata dalla città costruita ed ordinata razionalmente, in cui la vita dell'uomo si svolge secondo criteri stabiliti, rappresenta la natura, l'ignoto dal quale scaturisce la vita e a cui si affidano i morti. Questo paesaggio indeterminato, attraversato da un fiume che scorre liberamente, con dei monti nella lontananza sfumata verso un cielo chiaro, leggermente coperto da vaghe nuvolette, è immerso in una quiete non turbata da alcun essere umano.

Il portico, per cui probabilmente sarebbe possibile trovare dei modelli grafici, documenta inoltre come Valorsa non era maestro in prospettiva o come questa non lo interessava se non per la messa in scena di effetti di spazio, che ricordano aspetti della pittura del Trecento.

Il tema voluto probabilmente dai committenti²⁷, non aveva una grande tradizione iconografica. Così è naturale che Valorsa si orientò ad un tema che malgrado tutte le ovvie differenze, ha degli aspetti paralleli, per esempio sotto il punto di vista della situazio-

ne spaziale come lo è la Deposizione di Cristo nel sepolcro; tanto più che questo tema gli era più che familiare.

Il miracolo di Nain è dunque stato dipinto con il modulo della Deposizione; è così che lo spettatore distratto potrà ricordarsi dell'affresco come di una Deposizione anche grazie all'intercambiabilità di diverse figure e dei loro gesti²⁸.

Ciò che rimane però impresso è l'elegante profilo rinascimentale di una donna sulla destra e soprattutto i volti dei due uomini con i loro cappelli a strisce, le loro folte barbe (già viste) e la loro viva espressione che fa pensare a dei ritratti, nonostante la presenza di tratti tanto topici quanto tipici. Questi dettagli sono di una qualità che non si trova né nel resto dell'affresco, né — o solo raramente — nel rimanente dell'opera completa di Valorsa.

La tensione drammatica dell'accaduto è ridotta al minimo, l'azione si svolge in modo lineare e senza alcuna resistenza, più «reactio» che «actio».

I colori dell'affresco vanno dal giallo oca fino alla terra di Siena bruciata e a vari verdi (l'affresco è molto offuscato dalla polvere): nell'Ottocento si sarebbe scritto: i colori dell'autunno valtellinese.

²⁶ Per questo aspetto si veda per esempio l'affresco di Ambrogio Lorenzetti *Effetti del Buon Governo in città e in campagna* del 1337-39 ca. nella Sala della Pace nel Palazzo Pubblico a Siena.

²⁷ Grazie ad una iscrizione sulla cornice della Madonna della Misericordia dipinta sulla parete attigua sono noti i committenti e la data: «VENERABILIS SCHOLA DISCIPLINORVM CLVRII ET D PBR MAFEVS DE TAMO HOC OPVS F FECERVNT DIE 4 MENSIS OCTOBRIS 1563». Per Maffeo del Tamo cfr. COPPA 1985, p. 154 e n. 59 p. 181 con bibl.

²⁸ Cfr. soprattutto la *Deposizione* di Somtiolo.

Riferimenti fotografici

Pseudo-Valorsa: I.C.C.D., Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, E 19661 (fotografia effettuata prima del restauro).

Foppa: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin (da un negativo di prima della guerra. Si ringrazia il dott. Erich Schleier).

Civerchio: Da M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986, p. 97.

Zenale: Da AA.VV., *Zenale e Leonardo*, Milano 1982, p. 180.

Le rimanenti fotografie sono dell'autore. Si ringrazia il Vicariato del Vescovo di Como a Sondrio per il permesso di fotografare le opere di Valorsa.