ANTICIPAZIONE

Il grande scultore realizzò il "Compianto sul Cristo morto" a Bologna
Un unicum per intensità e drammaticità, che verrà ripensato da Donatello e Mantegna e aprirà la strada ai Sacri Monti

Il pianto delle pie donne nel complesso di Niccolò dell'Arca: in primo piano il grido della Maddalena / Alinari

Il "grido" della fede di Niccolò dell'Arca

TIMOTHY VERDON

Di un virtuosismo formale pressoché unico, il *Compianto sul Cristo Morto* di Niccolò d'Antonio dell'Apulia detto Niccolò dell'Arca, è tra i capolavori assoluti della plastica di tutti i tempi. Queste «Marie sterminatamente piangenti» (come le chiamò nel Seicento lo scrittore d'arte bolognese Carlo Cesare Malvasia) furono modellate in creta per la chiesa ospedaliera di Santa Maria della Vita, governata sin dal Duecento da una confraternita di "battuti" o flagellanti, e rimangono fino a tutt'oggi una delle attrazioni irrinunciabili di Bologna. È discussa la datazione, che le fonti collocano negli anni 60 del Quattrocento, mentre le testimonianze stilistiche parlano piuttosto degli anni 80, ma tra gli ammiratori quattrocenteschi ci fu certamente Michelangelo, presente negli anni 90 nel capoluogo emiliano, dove ultimò un'altra opera di Niccolò, l'"arca" che aveva dato il soprannome all'artista meridionale, cioè la cimasa del monumento funebre di san Domenico nell'omonima basilica bolognese.

Le sette figure di Santa Maria della Vita, di grandezza appena più del naturale e originalmente policrome, colpiscono soprattutto – come ha ben capito il Malvasia – per l'intensità emotiva del dolore che sei di esse esternano davanti al Cristo morto, deposto dalla croce e steso a terra. Il *Compianto* di Santa Maria della Vita è infatti l'espressione più estrema di quel verismo patetico tardomedievale ripensato da Donatello e Mantegna in chiave umanistica, che prepara l'arte teatrale dei Sacri Monti. L'evidente quadro di riferimento è infatti il teatro, e i personaggi di Niccolò sembrano gli interpreti della scena culminante dei Misteri della Passione dell'epoca, la *conclamatio*, in cui con fine analisi psicologica venivano distinte le diverse qualità di dolore nella madre e nell'amico, nelle pie donne che avevano accompagnato Cristo e nel ricco simpatizzante Nicodemo.

Anche il pubblico doveva esternare il proprio dolore, come insistono molti copioni del tempo. Nel Prologo di un "mistero" della fine del Quattrocento, per esempio, troviamo una frase straordinaria, pronunciata da un attore che, dopo aver accennato alle scene della Passione che verrebbero in seguito, si rivolge al pubblico, o meglio, a ogni singolo spettatore, e dice: «Sì tu non piangi quando questo vedi, non so se a Yesu Cristo vero credi». Tra esortazione e minaccia, l'ammonimento viene ribadito poco dopo, alla conclusione del prologo: «Quando el vedrete poi levar di croce, ciascuno divotamente alzi le mani rendendo grande addio cola sua voce». Più tardi nello stesso testo, la Madonna ripete l'invito: durante la *conclamatio* al piede della croce, in mezzo al lamento corale dei personaggi che descrivono le loro reazioni alla morte di Gesù, Maria dice agli astanti: «Homini e donne, voi non siate lenti alo gran pianto, hor me accompagniate [...] essendo qui in croce morto il vostro creatore, ciascum pianga e strida con dolore». In un altro copione si trova l'esortazione: «Pianga ciascuno che giusto si trova, sicché ciascuno allagrimar si mova».

Questi testi, che suggeriscono l'impatto della disperata forza emotiva del *Compianto* di Niccolò, non nascono dalla sola "religiosità popolare". Oltre a echi bernardiani e francescani, l'idea base – che la fede dev'essere esternata con fortissime reazioni emotive – riprende certi temi del razionalismo scolastico. Con Aristotele, gli scolastici ritenevano che la volontà umana ricevesse e si nutrisse di "informazioni" fornite dai sensi, e che la libertà dell'uomo e la sua nobiltà come creatura fossero legate all'uso che consciamente egli fa dell'esperienza sensoria. Così san Tommaso, nella sua analisi della contrizione, elabora il concetto aristotelico di due livelli di razionalità: la *ratio superior* e quella *inferior*, che insieme determinano il carattere del dolore sperimentato dal peccatore penitente. «In contritione est duplex dolor», dice: nella contrizione c'è un doppio dolore. Una parte è nella volontà, e questa è la contrizione nella sua essenza, il dispiacere che proviamo per i peccati che abbiamo commesso. Ma c'è un altro dolore, quello dei sentimenti («in parte sensitiva»), che può scaturire o dalla riflessione sui peccati, che porta a una reazione spontanea («ex necessitate naturae»), o da una libera scelta per cui l'uomo che "fa penitenza" eccita il dolore in se stesso, affinché possa sentirlo emotivamente («vel ex electione, secundum quod homo poenitens, in se ipso hunc dolorem excitat, ut de peccatis doleat», *Summa Theologiae, supplementum* V, pars III, q. III).

Questa affermazione, che verrà divulgata da altri scrittori domenicani come il Passavanti (il quale la riassume dicendo che «il dolore procede nella mente e nella sensualitade»), ha un'importanza fondamentale sia per la storia della spiritualità che per quella dell'arte. Significa che la ragione, la *ratio superior* per cui prendiamo le decisioni che definiscono la nostra libertà, può e deve servirsi delle emozioni, eccitando nei sensi una predisposizione a compiere ciò che è percepito come dovere morale. La forte espressività dell'arte tardogotica riflette questo principio, e ne sentiamo l'impatto forse anche nel libro *Della Pittura*, quando Leon Battista Alberti insiste sull'uso coerente, da parte dell'artista che fa una "istoria", di tutta l'esperienza fisica (ottica, spaziale, anatomica), emotiva (il gaudio, il dolore) ed esistenziale (giovinezza, vecchiaia) dello spettatore. Le "opere" in cui questa voluta eccitazione dei sentimenti ebbe il maggior sviluppo furono gli esercizi penitenziali, e soprattutto i riti di quelle compagnie e confraternite laiche fondate sotto la direzione dei predicatori mendicanti appunto per aiutare i fedeli a sentire in modo tangibile e personale la penitenza «vera, frequens, nuda et lacrimabilis» di cui parlano i manuali popolari, come lo *Specchio de' Peccati* di fra Domenico Cavalca.

Comandare alle reazioni fisiche ed emotive, applicando al corpo la disciplina e alle emozioni la frusta della colpevolezza, era un'espressione molto concreta delle idee di san Tommaso. Il *Compianto* di Niccolò dell'Arca apparteneva a questo ambiente: il gruppo fu commissionato da una compagnia flagellante per cui l'eccitamento di stati d'animo autosuggestionati era un'esperienza prevista e necessaria. Non si trattava di stati di esaltazione "bacchica", però, ma di atti rituali solenni in cui i diversi fili di volontà, meditazione e memoria s'intrecciavano con il dolore fisico e la "displicentia" affettiva, al servizio di una fede razionale.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

LUOGHI

La Passione fra immagini e storie

La Passione di Cristo è uno dei soggetti più rappresentati dagli artisti, dai musicisti, da poeti e scrittori. Senza dimenticare lo straordinario racconto collettivo costituito dalle processioni che, soprattutto in Italia meridionale, durante la Settimana Santa trasformano le città in un gigantesco teatro sacro. Il nuovo numero di "Luoghi dell'Infinito", mensile di arte e cultura di "Avvenire", in edicola da martedì 5 marzo, è dedicato ai grandi racconti della Passione. L'editoriale di Gianfranco Ravasi ripercorre fra storia e immaginario i «tre giorni che hanno cambiato la storia». Il biblista Ermes Ronchi e la scrittrice Marina Marcolini raccontano il tempo trascorso da Gesù prima della morte in croce. Franco Cardini affronta i simboli e l'iconografia della Passione. Mentre Antonio Paolucci ricostruisce le tappe della Passione attraverso 5 dipinti. Timothy Verdon – di cui anticipiamo il testo – analizza il Compianto di Niccolò dell'Arca. Roberto Mussapi presenta un'antologia dei poeti sotto la croce. Altri approfondimenti di A. Beltrami, R. Copello, M. Roncalli, L. Leonelli.

ROMA

Parres, la pittura in equilibrio fra rosso e nero

ALFREDO ROBINIA
Roma

«Ho voluto immergermi nella diagonale che divide il rosso e il nero. La diagonale non è che un punto di contatto di un vortice allo specchio» spiega Alberto Parres, illustrando le ragioni della sua pittura recente. Oggi, alle ore 12, sarà possibile toccare con mano la realizzazione di questa idea nella mostra che Parres inaugura a Cerveteri (Roma). Intitolata «Il nero e il rosso. Follia, gioie e dolori di Eliogabalo, l'anarchico incoronato di Antonin Artaud», l'esposizione, curata da Romina Guidelli e Raffaele Soligo e allestita presso le sale di Palazzo Ruspoli in Piazza Santa Maria a Cerveteri, presenta un'ampia selezione tra dipinti, anche di grandi dimensioni, carte e installazioni. Le installazioni, che accompagnano le grandi tavole dipinte, sono concepite da Alberto Parres come prolungamento dell'opera pittorica, per questo motivo l'artista non le definisce sculture ma "parti" dei suoi quadri e sempre le dispone in prossimità di questi affinché l'accostamento generi il senso di tensione e magnetismo desiderato. La pittura è l'unicum di cui le installazioni sono la tridimensionale interpretazione di arti e viscere, ideale estensione del corpo bidimensionale del quadro che attraverso di esse acquisisce uno spazio fisico all'interno dell'ambiente-mostra.

La tecnica pittorica di Alberto Parres evolve negli anni da un astrattismo di natura informale a un astrattismo lirico più rigoroso, ma sempre denso di materia pittorica. Il rosso e il nero, colori protagonisti di questa nuova ricerca, non escono da una stratificazione delle cromie ma "accadono" purissimi sulla tela, contaminati da gesti, su superfici monocrome interrotte da esplosioni di materia, lievi segni, parziali incontri di colori (al di là dell'amalgama), fino a trovare un equilibrio formale. Quello delle forze avverse e complementari, generato dal continuo e costante accostamento di vigorosi rossi a totalizzanti neri, rivela l'intenzione primaria di Parres: considerare l'opera come contenitore di energia. Come si evince fin dal titolo, Parres dedica questa mostra al "folle" e geniale Antonin Artaud.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Un dipinto di Alberto Parres del 2018

A Cerveteri una personale dell'artista affronta il tema delle energie segrete del colore e la loro tensione conflittuale che culmina in un'armonia delle forze

Immagine e divino a Bologna

Per la prossima primavera la Raccolta Lercaro di Bologna propone il ciclo di conferenze: «L'immagine, rivelazione del Divino». La rassegna inaugura martedì 12 marzo, ore 20,45, con la conferenza di Francesca Passerini «I segni della Pasqua nei mosaici di Ravenna». Seguiranno: il 20 marzo Andrea Dall'Asta, su «La teofania della luce nell'arte bizantina»; il 2 aprile ancora Dall'Asta, su «La rivelazione di Dio nell'arte barocca, tra finito e infinito»; il 10 aprile Franco Faranda, su «Incoronazione della Vergine di Simone dei Crocifissi: storia e significati di un'opera ritrovata»; il 14 aprile Vera Fortunati, su «La Maddalena, icona dell'Amore mistico nell'arte tra Riforma e Controriforma»; il 21 maggio Elena Pontiggia, su «Un volto, un'anima: il ritratto di un Contadino di Giovanni Fattori alla Raccolta Lercaro»; infine, il 28 maggio, Claudio Calari chiuderà il ciclo parlando parlando di «Arte e Jazz». Info: 051 6566210.

La Fondazione Balducci e lo sport

Si tiene venerdì 15 marzo all'Auditorium Scuole Pie di Firenze (Via Cavour, 94) a cura della Fondazione Balducci, il convegno «Lo sport come educazione alla diversità». Con inizio alle ore 15.00, interverranno Andrea Cecconi, il sindaco Dario Nardella, Fabio Lucidi, Stefania Saccardi. Si parlerà anche di una «Carta etica dello sport». Modera il convegno il giornalista Andrea Fagioli. Venerdì 5 aprile, a palazzo Bastogi a Firenze, verrà proiettato il docufilm «Un amico di padre Balducci. Luigi Santucci: la scrittura come vita». Partecipano Giorgio Tabanelli (curatore del docufilm) e i figli dello scrittore, Agnese e Raimondo Santucci. Massimo Tarducci leggerà alcuni brani di Santucci. Info: 055.599147.

Architettura, un dizionario per la liturgia

LEONARDO SERVADIO

L'architettura liturgica è chiamata a «elaborare un sistema progettuale dove la forte determinazione delle singole parti, anche strutturali, sorga all'interno di una totalità in progress, poiché rimane sempre costitutiva in essa un'assenza, un non-detto che si sottrae alla dimostrazione dialettica e didattica e invia, invece, alla verità dell'abitare sulla terra e sotto il cielo». Così scrive Tino Grisi nel volume *Architettura liturgica un dizionario essenziale* (LetteraVentidue, pagine 120, euro 10,00) alla voce "Materiale", quello con cui si erigono i muri e si finiscono pareti e soffitti. Ma il termine "dizionario" è fuorviante: lascia supporre che vi siano definizioni atte a esplorare fino in fondo, con piglio manualistico il significato delle parole. Si ha piuttosto l'impressione che l'Autore intenda aprire e stimolare un discorso: non chiuderlo entro confini univoci. Parlando di architettura liturgica egli affronta un tema complesso e delicato, forse quello più complesso e delicato con cui si confronti l'arte del progettare. Perché se l'afflato poetico, l'ispiratore volo di un'estetica capace di muove i cuori e sollecitare le menti, sarebbe sempre auspicabile per qualsiasi edificio, nell'ambito della progettazione di chiese è sentito come necessario. Il contributo di Grisi alla saggistica che già tanto ha prodotto su questa tematica, si muove snocciolando su un percorso alfabetico termini che richiamano luoghi ed elementi architettonici, ma soprattutto condizioni e suggestioni: per dire come sempre ci si trovi di fronte a qualcosa che rimanda ad altro in un discorso che non potrà esaurirsi, dove ciò che è materiale e quel che è immateriale, gli spazi e le dinamiche, oggetti e luoghi, si compongono in universi aperti. Ecco dunque che il primo termine è "Altezza", per significare che lo spazio della chiesa richiede gratuità: se la funzionalità impone soffitti bassi per facilitare il condizionamento interno e ridurre le spese di gestione, la ricerca di significato spinge verso volumi alti, che dicano del rapporto col cielo, oltre la consueta dimensione orizzontale. Si procede con "Attraverso", parola che rimanda al superamento delle soglie nell'approssimarsi all'altare: a sua volta non semplice oggetto, ma attivo centro di relazioni. Compare quindi "Circostanti" che rimanda alla vasta problematica delle disposizioni assembleari atte a favorire la "partecipazione attiva" ai riti. L'Autore si misura anche con concetti rilevanti e poco praticati, come "Distanziamento", per dire del potere evocativo degli intervalli: necessari per attivare i movimenti quanto per esaltare le differenze gerarchiche tra i poli liturgici. E introduce parole come "Illocazione" per dar conto dell'esserci e del non esserci dei luoghi, ovvero del loro ospitare e quindi anche rappresentare azioni che comunque sempre li superano. Parla poi anche del "Pavimento": la cui rilevanza è ben chiara nelle antiche basiliche dove si presenta con policrome tarsie a volte dense di significato (si pensi per esempio ai labirinti medievali disposti vicini all'ingresso), ma che nelle architetture contemporanee è spesso ignorato, quasi che non avesse più rilevanza nell'economia spaziale odierna. Nel volume si trova l'anelito al recupero dell'autenticità nel progettare per la chiesa, con ispirazione e competenza.

© RIPRODUZIONE RISERVATA