

FRANCESCO MOLES, **Tra religione ed Estetismo: il**
Compianto di Niccolò Dell'Arca con gli occhi di
D'Annunzio

1.

Con l'espressione *Compianto sul Cristo Morto* si suole indicare un tema iconografico dell'arte cristiana che ha trovato larga diffusione in età umanistico-rinascimentale, sia in ambito scultoreo che in ambito pittorico. Il soggetto prevede la raffigurazione della deposizione di Gesù nel sepolcro, mentre alcuni personaggi ne piangono la morte. Nella sua forma completa, questo gruppo di persone comprende: l'apostolo Giovanni, il discepolo prediletto di Gesù; Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, che si occupano materialmente della sepoltura; le donne al seguito di Gesù, ovvero Maria la Madonna, Maria di Cleofa, Maria Salome e Maria Maddalena, tutte in preda al dolore.

I personaggi coinvolti sono solo in parte quelli di cui si parla nei quattro *Vangeli* canonici, che, per di più, presentano anche alcune, seppur lievi, discrepanze. In *Mt.* 27, 57-61 leggiamo che Giuseppe di Arimatea, indicato come un discepolo di Gesù, si fece dare da Pilato il corpo di quest'ultimo e lo seppellì in un sepolcro che aveva fatto scavare per sé; c'erano lì presenti, davanti alla tomba, Maria Maddalena e «l'altra Maria», generalmente identificata con Maria di Cleofa; le stesse due donne si recheranno a far visita al sepolcro la domenica e saranno le prime ad essere informate della resurrezione (28, 1-10). In *Mc.* 15, 42-

47 il racconto è quasi del tutto identico, con l'unica differenza che le due donne sono identificate come Maria Maddalena e Maria di Giuseppe, ovvero, appunto, Maria di Cleofa. Pressoché uguale anche il racconto di *Lc.* 23, 50-56, in cui tuttavia si parla genericamente di donne che avevano seguito Gesù dalla Galilea, senza specificarne i nomi. Significativamente diverso è, invece, il racconto di *Gv.* 19, 38-42, in cui Giuseppe di Arimatea seppellisce Gesù in un sepolcro che si trovava vicino al luogo della crocifissione (i versetti 41-42 insistono sulla scelta di comodo della locazione, quasi in polemica con i *Vangeli* sinottici) ed è aiutato da Nicodemo, mentre non si fa alcun cenno alla presenza di donne.

L'unica costante nei quattro racconti è, dunque, la presenza di Giuseppe di Arimatea, solo in Giovanni coadiuvato da Nicodemo. Quanto alle donne, la presenza di Maria Maddalena e di Maria di Cleofa al momento della sepoltura è avallata dai *Vangeli* sinottici; nessuno dei quattro evangelisti canonici, tuttavia, fa riferimento alla presenza di Maria madre di Gesù e di Maria Salome. Queste ultime, come anche Giovanni, potrebbero essere state aggiunte al complesso iconografico sulla base di brani immediatamente precedenti o seguenti la scena della sepoltura: *Mt.* 27, 56 fa riferimento alla presenza di Maria Salome ai piedi della croce, analogamente a *Mc.* 15, 40-41; inoltre, secondo *Mc.* 16, 1-8 e *Lc.* 24, 1-10 la stessa Maria Salome (da Luca chiamata Giovanna), insieme a Maria Maddalena e Maria di Cleofa, si reca al sepolcro di Gesù e, trovatolo vuoto, riceve l'annuncio della risurrezione da un angelo; in *Gv.* 19, 25-27 si fa invece cenno alla presenza ai piedi della croce, con Maria Maddalena e Maria di Cleofa, della Madonna e del discepolo che Gesù amava (ovvero l'evangelista stesso), cui Gesù affida sua madre, mentre non è proprio menzionata Maria Salome.

L'origine della scena rappresentata nel *Compianto*, dunque, sarà certamente da ricondurre ai *Vangeli*, ma non limitatamente ai passi paralleli in cui si descrive la sepoltura di Gesù.

2.

Tra le varie espressioni di questo soggetto iconografico, di particolare interesse è quella dello scultore Niccolò Dell'Arca, conservata nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna e realizzata nella seconda metà del Quattrocento per un committente ignoto.



Si tratta di un gruppo scultoreo con sette figure in terracotta e a grandezza naturale: al centro vi è il Cristo morto, disteso e circondato dalle quattro donne, da Giovanni e da un'altra figura maschile, sulla cui identificazione – tra Giuseppe di Arimatea e Nicodemo – non c'è accordo tra gli studiosi, sebbene sembri preferibile pensare al primo per via della sua funzione importante nei racconti della sepoltura. Le figure sono caratterizzate da un *pathos* molto accentuato e senza pari nella scultura italiana dell'epoca, il che ha fatto pensare a influenze del

gotico d'oltralpe (probabilmente il Dell'Arca ebbe contatti con le opere dello scultore fiammingo Claus Sluter, a inizio 400 autore del complesso intitolato *Les Pleurants* per la tomba di Filippo l'Ardito), dell'ultimo Donatello (autore di una *Maddalena penitente* tra 1455 e 1456) e del pittore ferrarese Ercole de' Roberti (autore dei perduti affreschi della Cappella Garganelli, di cui ci resta solo un frammento raffigurante la *Maddalena piangente*), caratterizzati da intensità espressiva e scabro realismo¹.

Non sorprende che un'opera simile non abbia riscosso troppa ammirazione in età umanistico-rinascimentale, quando la ripresa del classicismo mirava a forme artistiche improntate alla sobrietà, alla ricerca dell'armonia e dell'ordine estetico: all'imponente forza drammatica del Dell'Arca furono ben presto preferiti i toni più pacati e moderati dei fortunati *Compianti* realizzati dal contemporaneo Guido Mazzoni².

3.

A distanza di quattro secoli, tuttavia, il *Compianto* di Niccolò Dell'Arca attirò l'attenzione di Gabriele D'Annunzio, il quale ebbe modo di vedere il complesso scultoreo durante una visita alla chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna che dovette certamente lasciare il segno in lui. Lo scrittore abruzzese, infatti, racconta per la prima volta di questa visita nei *Taccuini* alla data del 19 settembre 1906³; la stessa narrazione è poi ripresa in forma parzialmente rielaborata nel paragrafo *Peccantem me quotidie* del *Secondo amante di Lucrezia Buti*⁴, tratto dalle *Faville del maglio* (1927) e in *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele*

¹ Sul *Compianto* di Niccolò Dell'Arca, vd. Campanini (2016). Sulla figura dello scultore e sulle sue influenze, vd. Gnudi 1942.

² Sulla questione, Corrain (2008).

³ Per i *Taccuini*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti-Forcella 1965.

⁴ Per *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti 1950.

D'Annunzio tentato di morire (1935)⁵, nei quali si dice, tuttavia, che l'episodio ebbe luogo nell'ottobre del 1878. Sono stati avanzati dei dubbi sulla veridicità di questa datazione, dal momento che in quel periodo il complesso era probabilmente in restauro; considerato il contesto in cui l'episodio è inserito in queste ultime due opere, è possibile pensare a una sorta di trasposizione mitografica da parte di D'Annunzio. Nei brani in questione, infatti, l'autore descrive in tono solenne la sua estatica iniziazione alla musica, che tanta parte ebbe nella sua vita e nella sua produzione, mediante il *Peccantem me quotidie* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, che iniziò a risuonare dall'organo della chiesa e a pervadere il suo corpo⁶.

Il contesto dei tre brani, chiaramente interdipendenti tra loro e pressoché sovrapponibili, è differente e ciò determina anche alcune lievi differenze stilistiche: nei *Taccuini* l'autore registra in maniera spontanea e in forma di appunti le impressioni suscitate dalla visione del gruppo scultoreo, come dimostra uno stile descrittivo relativamente più asciutto e meno narrativo; nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, l'episodio è rievocato per analogia con la stessa commistione di esaltazione e spavento provata dall'amico Frontino, alle prese con l'imminente prima esperienza sessuale, dunque tutta la narrazione assume un fine parenetico («per tutto sapere è necessario tutto avventurare») che giustifica il tono quasi estatico (D'Annunzio parla di «leggero delirio»); nel *Libro segreto*, infine, l'episodio si carica di toni più cupi, poiché la descrizione della scultura è intervallata, secondo movenze vicine a quelle di un flusso di coscienza, da ricordi di adolescenza dell'autore, che rammenta un periodo in cui arrivò a desiderare la morte a causa dei suoi tormenti (riflessi, appunto, nel *Compianto* del

⁵ Per il *Libro Segreto*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti 1950.

⁶ Sulle visite di D'Annunzio al *Compianto* e sul rapporto con la musica di Palestrina, vd. Oliva (2016, in particolare pp. 14-15).

Dell'Arca) e racconta dell'iniziazione alla musica come di un momento di vera e propria palingenesi, con l'accettazione di sé e della propria interiorità.

Questo determina anche alcune differenze tra i brani, all'interno dei quali alcune parti sono talora spostate per motivi di coerenza logico-narrativa; nel *Libro segreto*, poi, manca totalmente la parte dedicata a Giovanni e Giuseppe di Arimatea, figure più sobrie nell'espressione del loro dolore, dunque probabilmente meno funzionali all'intento dello scrittore in quel contesto.

La descrizione del gruppo scultoreo, che si trova in quello che è raffigurato come un antro nella penombra in preda al più totale degrado ambientale, tra polvere, sporcizia e fetore, parte con la visione complessiva di «un'agitazione impetuosa di dolore» che genera emozioni forti e altrettanto impetuose nell'osservatore. La prima figura su cui si posa lo sguardo dell'autore è, inevitabilmente, il Cristo, descritto nella sua posizione distesa, nel suo *rigor mortis*, nella degradazione materiale dovuta al tempo e all'incuria. D'Annunzio sottolinea la carnalità della figura, di cui non è in grado di distinguere se sia di «terra» o di «carne e ossa».

In seguito, l'attenzione si sposta sulle Marie, che l'autore definisce «dementate dal dolore», come ben evidenziano le vivide espressioni facciali e il corrugamento del corpo. In particolare, D'Annunzio è colpito dalla sconvolgente figura della Maddalena, il vero capolavoro di questo gruppo scultoreo: essa sembra giungere di corsa come su una preda da divorare, quasi in preda ad un furore bacchico; si tratta in realtà di un immenso dolore, che si esprime in un «urlo pietrificato»⁷ e descritto mediante l'accostamento di immagini tratte dal

⁷ La descrizione della Maddalena – nonché, nel *Libro segreto*, il «grido strozzato» del poeta che si riconosce nel dolore della figura scolpita – mostra suggestivi richiami alla sintomatologia fisica della passione amorosa delineata da Saffo nel celebre fr. 31 Voigt (vv. 6-16, «Non appena ti guardo un solo istante, / non trovo più parole, ma la lingua / mi si è spezzata, / una fiamma sottile per le membra / rapidamente scorre ed ecco gli occhi / sono pieni di nebbia, ecco le orecchie / ronzano forte, / gronda sopra di me freddo il sudore / e un tremito mi afferra tutta, sono / verde

mondo classico. Infatti, D'Annunzio paragona l'arrivo della Maddalena all'irruzione di un'Erinni nella tragedia cristiana, con l'inserzione dunque di una spaventosa divinità pagana, fonte di follia, in un contesto cristiano, ben esprimendo così la dimensione quasi altera ed extra-umana di questo dolore tremendo⁸. Subito dopo, lo scrittore paragona la Maddalena anche ad una «Nike mostruosa»⁹ per lo slancio con cui sembra «precipitarsi come su una preda agognata» e per il vento che sembra muovere la sua veste leggera, il cui panneggio è stato curato dallo scultore nei minimi dettagli, all'insegna del realismo: verosimilmente, D'Annunzio ha in mente la Nike di Samotracia d'età ellenistica, solo qualche decennio prima ritrovata e ricostruita e che esercitò su di lui un certo fascino, tanto che vi fece riferimento in numerose altre opere e se ne fece installare una copia anche nel Vittoriale¹⁰. Interessante è il legame colto dallo scrittore tra l'arte ellenistica, improntata al realismo e alla tensione patetica, e il forte impatto espressivo del *Compianto* del Dell'Arca, elemento che certamente determinò la sfortuna dell'opera in età umanistico-rinascimentale, ma che comprensibilmente catturò l'attenzione dell'esteta D'Annunzio.

anche più dell'erba e quasi morta / sembro a me stessa.» trad. a cura di Cinti in Neri-Cinti 2017) e ripresa da Catullo nel carne 51. Difficile, tuttavia, stabilire se si tratti di una voluta rifunzionalizzazione di un illustre *topos* elegiaco di matrice classica, di semplici reminiscenze oppure di una coincidenza casuale.

⁸ Sulle Erinni e la loro caratterizzazione nella tradizione letteraria e iconografica, vd. Ferrari 2015², 308, *s.v.* *Eumenidi*. La figura dell'Erinni ritorna a più riprese nella produzione dannunziana a simboleggiare l'origine dell'insania mentale che colpisce l'uomo, secondo l'archetipo eschileo ed euripideo di Oreste, perseguitato e reso folle dalle dee vendicatrici; , in particolare, il componimento *Ancóra sopra l' "Erotik"* nel *Poema Paradisiaco* (1892): «Erinni! È questo il tragico tuo nome. / Ancóra è viva in te l'antica possa. / L'immensa notte, o Furia, s'è commossa / tutta al fremito sol de le tue chiome. / Se appari tu su la mia soglia come / una fiamma fiammando ne la rossa / veste, mi corre un brivido per l'ossa / l'anima grida il tragico tuo nome. / [...] E tu rinnova in me la disperata / demenza che faceva insonne Oreste.» (edizione a cura di Bianchetti 1964⁴).

⁹ Sulla figura mitologica della Nike e sulla sua tradizione iconografica e letteraria, vd. Ferrari 2015, 498, *s.v.* *Nike*.

¹⁰ L'immagine descritta da D'Annunzio nel dodicesimo dei *Sonnets cisalpini* (1896): «Je vois soudain jaillir ton essor véhément, / Ô Victoire, je vois ton marbre où le sang coule / Prendre soudain, du socle, un vol qui se déroule / Comme l'orbe d'un astre au sein du firmament.» (edizione a cura di Tosi 1946).

Un simile dolore sembra ripercuotersi sulle figure circostanti, fino ad animare anche la Madonna e Maria di Cleofa, la quale sembra all'autore nell'atto di «partorire il dolore», una nuova immagine di alta intensità espressiva.

Alla veemenza delle donne, D'Annunzio contrappone poi la pacatezza delle due figure maschili, la cui descrizione è palesemente meno sentita dall'autore, che nei *Taccuini* vi aveva dedicato solo qualche frase, poi arricchita nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, e la omette del tutto nel *Libro segreto*. Di Giovanni sono evidenziati il «raccolgimento composto» e la giovinezza non sconvolta dal *pathos* circostante; si tratta, tuttavia, di una figura che non piace particolarmente all'autore, al pari di Giuseppe d'Arimatea, descritto in maniera piuttosto piatta e neutra.

In seguito a questa «visione sublime e truce» inizia a risuonare roboante come un tuono il mottetto del Palestrina, non immediatamente riconosciuto da D'Annunzio, in preda allo sconvolgimento, tanto che nel *Libro segreto* così scrive: «Vacillando e ansimando cercai un precipizio scuro come una fossa vuota per gettarmi giù [...] Morii. Morii senza morire»¹¹.

4.

Questi elementi rendono quindi evidente che tanto il gruppo scultoreo quanto il mottetto del Palestrina non colpirono D'Annunzio per il loro significato religioso, bensì, in piena coerenza con l'Estetismo dell'autore, per via del sentimento suscitato dalle forme d'arte, veicolato formalmente dalla terracotta policroma o dalle note musicali e successivamente messo per iscritto in forma letteraria dallo scrittore. Le figure del complesso scultoreo si fanno espressione della «pietà senza figura», della «passione senza figura» da cui il Dell'Arca

¹¹ Sulla descrizione del complesso fornita da D'Annunzio, vd. anche Corrain (2008, 3-6).

realizzò la sua opera e, al contempo, dell'«angoscia più profonda» dello scrittore, che diventa sostanza e melodia tragica della musica del Palestrina.

I contenuti religiosi, dunque, pur noti allo scrittore – che cita esplicitamente le definizioni di Giuseppe di Arimatea date nei tre *Vangeli* sinottici – passano in secondo piano rispetto all'interpretazione che di essi può trarre, mediante il filtro estetico, qualunque uomo, anche un non cristiano. D'Annunzio, infatti, ebbe un rapporto molto complesso con la fede: dichiaratosi ateo in gioventù e poi agnostico, subì, in realtà, il fascino di varie culture religiose, dal cristianesimo al paganesimo, dal panteismo all'occultismo. Di qui la sua visione sostanzialmente vitalistica e naturalistica, con l'attribuzione alla religione di significati estetici, più legati all'immanenza dell'uomo che alla trascendenza di un qualsiasi dio¹². È lo stesso autore a dichiararlo esplicitamente nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, quando scrive:

Tanto a dentro mi toccò il mottetto del Palestrina non per il suo tema ecclesiastico ma per una interpretazione novissima che ne fece la mia innocenza.

Francesco Moles
franmoles95@gmail.com

¹² Sulla religiosità di D'Annunzio, si rimanda a Mazza (2015).

Riferimenti bibliografici

Bianchetti 1950

E. Bianchetti (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*. Vol. 2, Milano 1950.

Bianchetti 1964⁴

E. Bianchetti (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Versi d'amore e di gloria*. Vol. 1., Milano 1964⁴.

Bianchetti-Forcella 1965

E. Bianchetti, R. Forcella (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Taccuini*, Milano 1965.

Campanini 2016

G. Campanini, *Niccolo Dell'Arca. Il Compianto*, Bologna 2016.

Corrain 2008

L. Corrain, *Con Greimas e Lotman: per una lettura del pianto rituale, "E/C" (Incidenti e esplosioni. A.-J. Greimas e J. M. Lotman. Atti del convegno tenutosi a Venezia, 6-7 maggio 2008)*, (2008), 1-16.

Ferrari 2015²

A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Novara 2015².

Gnudi 1942

C. Gnudi, *Nicolò dell'Arca*, Torino 1942.

Neri-Cinti 2017

C. Neri, F. Cinti (a cura di) *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Roma 2017.

Mazza 2015

A. Mazza, *La religione di D'Annunzio*, Pescara 2015.

Oliva 2016

G. Oliva, *Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana*, "Archivio D'Annunzio" 2 (2015), 9-20.

Tosi 1946

G. Tosi (ed.), *Gabriele D'Annunzio a Georges Hérold: correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*, Paris 1946.

*In three of his works, D'Annunzio talks about his visit to the *Compianto sul Cristo Morto* by Niccolò Dell'Arca, sculpted in the second part of the 15th century and preserved in Bologna. The aim of this paper is to analyse these passages in order to show how his description of this work of art, whose subject is inspired by the Gospels, combines classical reminiscences and his modern sensibility. Religion and Aestheticism – which finds expression in literature, art and music – coexist in a mystical vision meant to describe the writer's initiation to music.*

Parole-chiave: D'Annunzio; *Compianto*; classicismo; religione; arti.