



NI CULTURALI
OGNA

NIC

NICCOLÒ DELL'ARCA

SEMINARIO DI STUDI

Rapporti
Nuova Alfa Editoriale

RAPPORTI

della Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici
per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna

Il seminario di studi sul *Compianto* di Niccolò dell'Arca si è tenuto a Bologna nella Pinacoteca Nazionale il 26 e 27 maggio 1986. Pubblichiamo in questo volume i testi così come allora furono presentati dagli autori.

Le fotografie pubblicate a corredo dell'*Introduzione* ripropongono la molteplicità dei punti di vista delle singole sculture del *Compianto*. Un'analisi delle possibili variazioni nella disposizione delle figure all'interno del gruppo fu consentita, nella mostra del 1985, da un programma predisposto su Personal Computer M24 della Olivetti dalla ditta STYLO grazie alla collaborazione di Mauro Broggi e al Contributo della Direzione delle Relazioni culturali della Olivetti.



© 1989
Nuova Alfa Editoriale
15, via Marsili - I 40124 Bologna
ISBN 88-7779-114-4

NICCOLÒ DELL'ARCA

SEMINARIO DI STUDI

Atti del Convegno
26-27 maggio 1987

a cura di

GRAZIA AGOSTINI e LUISA CIAMMITTI

introduzione di

ANDREA EMILIANI

NUOVA ALFA EDITORIALE



DAL REALISMO QUATTROCENTESCO
ALLO STILE PATETICO E «ALL'ANTICA»

Il colloquio bolognese, guidato dalla mano sapiente di Irving Lavin, ha in sostanza, e per molti versi, verificato e asseverato il buon lavoro condotto su questo difficilissimo problema da Luisa Ciammitti e da Grazia Agostini. Davanti alle figure del *Compianto* è stata messa a prova anche la moderna maturazione della figura stilistica dell'artista, che finalmente è stato collocato a fianco degli uomini della rinascenza piena e tratto fuori dai limiti quasi dialettali imposti dal ritratto burbero e bisbetico ove la malalingua del priore dei Domenicani, Girolamo Borselli, l'aveva confinato in articulo mortis. La Ciammitti ha mostrato anche il suo stretto rapporto con gli uomini del *milieu* più avanzato in Italia, da Mantegna a Melozzo, dal Marcanova al Feliciano; ne ha poi definito i rapporti scontrosi con i pittori e soprattutto con i miniatori ferraresi operanti, assai presto negli anni, in Bologna, e alla scoperta delle *litterae antiquae*; ne ha perfino immaginato la bottega a fianco di quelle numerose aperte fra San Petronio e l'Ospedale della Morte, in quei pochi metri quadrati sui quali, d'altronde, si muove l'arte bolognese dalla fine del secolo XV fino al XVIII.

Ma poi ha soprattutto messo in crisi la datazione, divenuta ormai corrente, al *Compianto*, rimettendo in gioco, e positivamente, la liceità dell'informazione documentaria del 1463. Il problema era stato affrontato e diversamente definito, nel senso più alto della cultura di quegli anni, da Cesare Gnudi nel lungo saggio già ricordato del 1942, nonché in altri interventi successivi. Egli argomentava essere, quella data, troppo precoce se traguadata nel quadro generale della seconda metà del secolo e specialmente entro l'ottica critico-storica di una scuola, quella ferrarese, alla quale, dal '34 in poi — e cioè dall'*Officina* del Longhi — non possono suggerirsi troppo sostanziali diversificazioni così nel progresso cronologico che in quello più generale dello stile. Pur sollecitando al massimo proprio la singolare, mirabile eterogeneità culturale di Nicolò, come pure la discontinuità degli episodi legati alla sua personalità stilistica, non si poteva andare contro la verità assai forte del «paragone»: specie quando il paragone acceso era quello che Gnudi proponeva proprio con Ercole Roberti, l'Ercole ferrarese che in Bologna, sulle

mura della distrutta cappella Garganelli, accendeva quella specie di libido dello stile che ferocemente trionfava fra le donne della *Deposizione dalla croce*.

Sul tema incrociavano flussi iconografici e anche sentimentali che, già nella mostra, erano stati posti in saggia evidenza. Occorre sottolineare, ancora, almeno la formidabile profondità storica del realismo naturalistico della scena che vede la donna gettarsi scompostamente sul corpo dell'uomo e piangerne carnalmente le spoglie: una profondità che sospinge la mente figurativa fra i bassorilievi ellenistici, e che la farà esplodere nuovamente negli anni del manierismo, dal Rosso di Volterra al Daniele della Trinità dei Monti, e poi più ancora nel fiammeggiante lirismo del Barocci nella *Deposizione* della Cattedrale di Perugia e nel Tintoretto; per poi vagare senza sosta e quasi senza pace nella tradizione poetica tassiana, per mano, fra gli altri, del Guercino.

Sembrava, a chi scrive, che l'occasione fosse opportuna anche per ripercorrere la perfetta definizione del tema offerta, nel 1914, da Aby Warburg: «...il nuovo stile patetico all'antica non subentrò affatto come semplice risultato finale della nuova civiltà classica, bensì soltanto dopo un difficile periodo di assestamento con la pittura realistica del Quattrocento». Infatti, quest'ultima «ancora nella battaglia di Costantino di Piero della Francesca, sembrava opporre un'invincibile resistenza all'irruzione dello stile patetico». Ci sono più modi, evidentemente, per leggere queste affermazioni. Quella che più mi convince oggi ancora, è l'osservare come il naturalismo di Niccolò preceda in genere la nascita e l'organizzazione di un umanesimo esemplato e modellato sul nuovo, maturo stile dell'antico. Il naturalismo di Niccolò mantiené, nella propria aspra qualità, la potenza della mimesis tardo medioevale, il suo indimenticabile senso della realtà: e verso questa direzione si indirizzano, nei tempi diversi, opere altrettanto diverse. Mai immerse o soltanto sedimentate, placate nel senso dell'antico che è destinato a ricomporre nell'umanesimo e nella sua sperimentazione intellettuale, profonde e incarnate quotidianità, sintomi rabbrividenti del corporeo e del fisiologico: fino a decidersi anch'essa, avrebbe detto Warburg, a conferire agli dei e agli eroi pagani «quel nuovo stile antico della mobilità intensificata all'antica». Ecco, le due donne che si avventano e così scoprono «le formule del pathos antico del linguaggio mimico» sembrano farlo ripercorrendo la forma più adulta, forse più densamente organica al mondo prospettico e alle sue potenti proliferazioni: quelle di Ercole nel palinsesto della cappella Garganelli.

Per questo, cercai di scrivere — per spiegarmi meglio, e un po'

corsivamente — «umano, troppo umano: ma anche troppo umanistico». Ma era chiaro a chiunque, e specialmente ai bravissimi collaboratori che venivano riproponendo un grande problema, che la vastità di quest'ultimo esorbitava immediatamente in una proposta di vera e propria rifondazione metodologica. Tutta l'opera di scavo minuzioso, generoso e non cavilloso, partecipava cioè di un processo tale da approdare ad una rinnovata lettura delle scarse, scarsissime fonti archivistiche o documentarie attraverso le strade aperte da una opportuna meditazione iconografica. Proprio a questo fine, ampiamente indiziario, il restauro, con tutte le connessioni riaperte, denudate ed evidenziate sia per il problema dell'antica collocazione, che del primo cromatismo ed insomma della globale forma prospettico-volumetrica originaria del *Compianto* di Nicolò dell'Arca, finiva per rimettere in movimento — quasi di necessità — la difficoltosa mobilità della datazione più verisimile (nonché dunque dei mezzi, dei metodi per approdarvi): quella stessa alla quale Gnudi aveva per mezzo secolo ormai fornito, da par suo, l'avallo di un accertamento prevalentemente stilistico.

Come ho scritto e ripetuto, l'intera indagine ha rimosso incrostazioni inveterate, ed ha soprattutto ricollocato il difficile Nicolò entro il quadro completo e aggiornato dei grandi uomini dell'umanesimo. Colloquiare con Mantegna, con Marcanova e con un altro «difficile» temperamento, Melozzo da Forlì, vuol dire entrare negli Elisi cui di certo Nicolò ha desiderato accedere per tutta la vita. Oggi, le opinioni assai informate che si sono susseguite nel colloquio del 1986 e che vedono la luce nella stampa degli atti, sembrano di preferenza a dare credito all'antica data documentaria del 1463, proponendo di fatto, nell'antica *querelle* fra pittura e scultura, un primato da assegnare a quest'ultima; e tale poi da scuotere l'assetto cronologico e anche le consolidate procedure di successione stilistica che regolano i grandi pittori ferraresi: a far data dal 1463, si noti, e dunque paragonando una forma molto perfezionata, elaborata, organica al corpo vivo e vitale addirittura di Cosmé Tura: e accanto alla giovinezza di Francesco del Cossa, e comunque prima degli affreschi di Schifanoia; per non dire vent'anni avanti l'invenzione di Ercole nella distrutta cappella Garganelli.

Ce n'è abbastanza per far durare a lungo una discussione, e non soltanto sul caso specifico — che pure è grande — di Nicolò, ma anche più vastamente sulle capacità ermeneutiche della critica d'arte di fondazione stilistica. È vero, abbiamo accumulato pagine di virtù palatali e degustative, di soluzioni e dissoluzioni efrastiche, narrative, aggettivali. Ma dovremo pur tornare, con diversa serietà,

a discutere sull'occhio: «*l'occhio umano, paziente, fedelissimo organo ... agente più libero e più intelligente degli altri perché vive più aderente alla memoria*», come diceva alla perfezione Giacomo Leopardi nel 1828. Abbiamo dibattuto, credo seriamente, a Bergamo nel 1987 e nell'occasione delle celebrazioni di Giovanni Morelli, attorno alla scientificità della critica d'arte e del conoscitore, suo profeta; ma, già in quell'occasione, l'artigianato di Giovanni Battista Cavacaselle si è ben qualificato di fronte a quella improbabile scienza esatta, spostando o addirittura riportando di preferenza l'impulso conoscitivo verso l'enorme territorio ermeneutico, ove la sensorialità percorre sentieri abbondantemente empirici, segmenti e tracciati sperimentali, concomitanze materiali o materiche: e insomma intride tutta la vastità dell'organizzazione del visibile, la quale, nata dall'emergere dell'occhio già nell'antropologia cinquecentesca, assume di fatto ogni priorità nel Settecento. Così funziona l'associazione limpida che Leopardi opera fra occhio e memoria, come se fosse ancora Luigi Lanzi a scrivere di queste cose a due passi dalla sua Recanati; così funziona anche l'associazione più scientifica che, cinquant'anni avanti, Winckelmann aveva proposto fra occhio e medicina.

È evidente che, su questa strada, non si finirebbe più di riflettere: come del resto Luisa Ciammitti e Grazia Agostini hanno fatto nel caso di Nicolò, e anche Franca Varignana nel caso, non facile anch'esso, della vetrata del Cossa-Costa. Perché non associare alle virtù della conoscenza strumentale, della navigazione indiziaria, anche il sapere davvero pragmatico e non scritto, ma solo tramandato per plagi e impossessamenti, che l'identificazione attributiva di valore stilistico ha finito per raccogliere dal passato e che nel nostro secolo, per opera di Berenson prima, ma poi di Hermann Voss e di Roberto Longhi poi, ha dato un contributo così profondo e sistematico alla storia dell'arte; e prima ancora alla nozione stessa di arte? Quest'ultima approda fra noi carica e addirittura satura di tali successive vicende e consequenziali tensioni, per cui non può immaginarsi davvero che ciò che emerge alla nostra vista non sia di prevalenza vissuta e subita posterità, piuttosto che originale e verginale autenticità della prima ora.

Ad esempio e per tornare al tema, ho sempre pensato che una miglior conoscenza della finalità, dell'uso liturgico, del calendario preminente d'uso, della funzione "pubblica" di questi *Compianti* — dalla Linguadoca all'Emilia — sia indispensabile davvero per comprenderne meglio certe tortuose divaricazioni che la sola, piatta memoria documentaria non riesce davvero a sceverare. Così, ancora

ad esempio — e senza scomodare come fa Ferretti un umorismo di sasso pari a quello di Gino Bartali — vorrei sapere davvero dove si trovava il *Compianto* nell'Ospedale della Morte, quale fosse la sua quotidiana apparizione, in che modo venisse apparecchiato — e in quali diverse stagioni liturgiche, e modalità — quel teatro spietato. Vorrei saperlo proprio come desiderava Huizinga davanti al *Pozzo di Mosé* di Claus Sluter a Champmol, anch'esso privilegiato da un'indulgenza nel 1418, già scompaginato e distrutto prima della Rivoluzione, ricco di una policromia di Giovanni Maelweel ancora vivida nel secolo scorso, pieno di dorature, colmo di iniziali in oro, di stemmi araldici, di soli raggianti. Il complesso dei *pleurants*, e dei profeti attorno al Calvario, era una tradizione in Borgogna e tuttavia la più realistica delle figurazioni procede dall'interno di una così pomposa manifestazione di potere che perfino alle braccia dorate della croce appendeva, in forma di capitello, gli stemmi esibiti di Fiandra e di Borgogna.

Qual era dunque l'assetto del *Compianto* della Morte, alle sue origini? Certo non prospettico, nel senso che solo più tardi si darà al termine: affogare le rappresentazioni dei "sepolcri" entro un vano oscuro, nascosto e identificabile solo dalla personale e dolente ricerca, guidata probabilmente da fiaccole e da candele, è di sicuro ciò che resta di una rappresentazione, una sacra rappresentazione appunto, nel cuore della quale molte varianti possono essere intervenute, come pure artigianali arrangiamenti, diversificazioni, in ordine a rinnovati allestimenti, a ulteriori occasioni liturgiche. Il fatto è che non tutto il complesso risponde ad un'ispirazione unitaria. Chi scrive ha voluto dettagliarne eccessivamente e didatticamente i momenti di risposta stilistica: via libera, dunque, all'immagine del *Compianto* come laboratorio di un artista molto grande che è, insieme, un lirico contaminatore di rinascimenti diversi, dalmata e adriatico all'origine, con tutte le seduzioni dell'antico meridionale esaltato nell'Arco di Porta Capuana; poi immerso entro un donatellismo ricciuto, nervoso, scattante che si placa entro una lunga passionalità borgognona e sluteriana; di qui, in avanti, ferrarese e cossesco fino a congiungersi in una disperata filologia della forma, in uno scavo drammatico dell'eros dionisiaco, con quello che ci appare il punto più elevato del rinascimento bolognese, la Cappella Garganelli di Ercole. Ci sembrano almeno due, sinceramente, le età del *Compianto*, e anche abbastanza lontane fra di loro. La seconda, quella delle due Maddalene che si avventano, appartiene ad un concepimento volumetricamente più colto, raffinato e quasi avvelenato da una esplosiva coltivazione del dolore espresso, esplicito, avvinghiante.

Questo si esalta addirittura, nel confronto con l'ipotetico primo tempo, che per lo più comprime in una sorda violenza un senso monumentale, esemplare del dolore. A leggere Francastel, verrebbe da pensare necessaria quella sua affermazione che chiarisce come le liturgie pubbliche (il «Mistero» è fra queste) e arte abbiamo un'evoluzione parallela, manifestazioni simultanee di una stessa condizione spirituale, e alla fine incomprensibili anch'esse se non si fa riferimento agli altri sistemi di espressione dell'epoca. «*Arte e teatro* — concludeva — *sono tra i modi di espressione più durevoli, ma li comprenderemo entrambi solo se avremo saputo ricollocarli nella più ampia realtà del passato*». L'efficacia di un grande restauro guidato con la collaborazione continua di Luisa Ciammitti, di Grazia Agostini e — per la parte cosseca — da Franca Varignana, si è spinta così fin dentro le viscere di un problema che oggi si ripropone molto generosamente. È l'intero scenario dell'arte a Bologna nella seconda metà del '400 che si muove e invoca forse diverse condizioni, almeno fino al ritorno di Ercole di là dal Reno, se non fino alla morte di Nicolò; riproponendo ruolo e qualità del giovane Marco Zoppo, in ogni caso degno di diversa considerazione. Più di tutto ciò, restauro e colloquio non potevano certo ambire. Le pagine acutamente interpreti, mai eccedenti lo specifico artistico, di Cesare Gnudi, sono state lette e studiate da tutti coloro che lo hanno avuto collega ed amico. Questo era il nostro compito, il mio in modo del tutto particolare.

Ed ora, una doverosa conclusione a riguardo della pagina di Gabriele D'Annunzio, che per molti versi si sovrappone sorprendentemente — come mi ricorda l'amico Ugo Berti Arnoaldi — all'immagine del *Compianto*. Essa è frutto di una memoria adolescente, e d'una data precisa, il 14 novembre 1878, giorno di una breve sosta in Bologna. Proprio in quelle ore, il giovane poeta attraversava intero il Pavaglione per entrare nella libreria di Nicola Zanichelli ed acquistare, come è probabile, le *Odi Barbare* di Giosué Carducci. Acquisto fondamentale, si dirà più tardi, per la sua vocazione; attraversamento singolare, aggiungiamo ora, che lo portò a sconfinare dal Pavaglione fin dentro il mercato, e di qui nella chiesa di Santa Maria della Vita, per discendere dall'interno di certe scalette nella via delle Pescherie e qui, trovarsi, all'improvviso, di fronte al "mortorio".

Fin qui l'aneddotica biografica: ma l'aderenza — magari granguignolesca — e tuttavia per molti aspetti fedelmente fenomenologica allo stile della "cosa" paratasi sotto i suoi occhi, ci invitano a insistere un poco. Non si può immaginare diversamente aggressiva

e cruenta l'apparizione delle statue, collocate dietro una ferriata davanti al pubblico mercato: probabilmente a quel tempo più pronunciate nel superstite cromatismo, e per di più ingrommate d'ogni sorta di rifiuti e di immondizie. L'anno dopo, le sculture risaliranno le scalette della chiesa della Vita, riacquistando così quel tetto che avevano perso nel 1779, quando un intervento molto pressante di un Accademico Clementino (di «*minacce agli operai*» si tramanda) aveva creato un fronte contro la distruzione del *Compianto* e consigliato il suo trasferimento altrove, guidato da Gaetano Gandolfi. Nel 1882, un po' sventatamente, Corrado Ricci ne prendeva ancora sottogamba la bellezza. Ma non poteva sapere, lui carducciano di ferro, che proprio l'aspirante al ruolo di vate della nuova Italia, ne stava in qualche modo preparando la resurrezione.

Si tratta ora di capire dove il poeta andasse ad afferrare il bando dell'ecfrasi così particolare, il ritmo stesso così fisiologico e precristiano della densa pagina che fu distesa più tardi. Esso non ha commenti alle spalle: dalla sua esibita astuzia tutti si sono poi tenuti alla larga, a cominciare proprio da Roberto Longhi, il quale — come d'altronde quasi tutti fino a Gnudi, ed oltre — evitò in sostanza di parlare dello scultore. Sembra quasi che temesse l'arringa dannunziana oppure l'innegabile seduzione del suo atletismo di vocabolario. A dire il vero, c'era stato, prima del divino Gabriele, un altro e molto diverso immaginifico, e piuttosto immaginoso critico e storico, quel Carlo Cesare Malvasia che a vedere prima, e a trasmettere poi, al pubblico della sua Guida di Bologna la sinestesia balenante delle «*Marie sterminatamente piangenti*», rifilò alle cautele della chiesa di controriforma un colpo basso indimenticabile: via libera, anche per lui, al problema dell'uomo; e così come al problema sottilmente, ineluttabilmente umanistico, scaturito da quei grovigli dove l'idea di rinascimento, agitata da cantieri diversi e da province periferiche (la Dalmazia, le Marche, la Puglia e poi la stessa Bologna ispidamente medioevale) si intriga in sperimentazioni, seduzioni, innamoramenti, senza divenire mai organismo definito e maturo.

Credo che il lettore che volesse saperne di più a riguardo dell'ingranaggio metrico e narrativo della pagina di diario, connessa alla stesura del *Secondo amante di Lucrezia Buti*, potrebbe ripassare l'interpretazione che, nel 1908, Adolfo Venturi, dedicava a Nicolò dell'Arca nel sesto volume della sua più che diffusa *Storia dell'Arte*. Ascoltate qualche frase a piacere: «*Nell'oscura cappella, dove le pie donne si disperano attorno alla salma di Cristo, par di sentire le loro strida, vederle barcollare, piombare sul rigido cadavere... L'altra don-*

na a sinistra punta le mani artigliate sulle ginocchia, guardando la compagna che sembra portata dal turbine; ella ha la gonna radicata alle membra, la benda aggirata e il manto come vela sbattuta dal vento ... Le lagrime si agghiacciano sulle gote delle donne, le lingue tremolano fra le labbra di quelle ossesse». La stesura del *Secondo amante* inizia proprio nel 1907, per concludersi assai più tardi. Più che al Bode, più che allo Schubring, D'Annunzio deve essersi affidato dunque alla buona fama del Venturi: il quale, del resto, aveva già pubblicato nel 1899, sulla sua rivista di successo, e cioè *L'Arte*, una serie fotografica documentata e assai incoraggiante. Il commentatore, Luigi Aldrovandi, non aveva mancato di prendere, anch'egli, la strada della realtà come *vissuto*, ed aveva fatto notare alla società umbertina come i ragni lavorassero alacramente fra braccia e gambe delle strutture, e come una patina grigiasta di sudiciume e di colore — alta in certi punti parecchi millimetri — meno che sulla faccia del Cristo che appariva lavata dal bacio dei fedeli — sostituisse i primitivi freschi toni...

Il piede espressionista e padano del Venturi, unito alla cronaca fotografica dell'Aldrovandi, sembra aver colpito il nucleo di memoria del poeta, che ora se ne appropria per portare la narrazione ad un diapason di agghindata, ma anche impressionante potenza. Lo scopo narrativo è quello di far vibrare e squassare il corpo dell'adolescente sia tramite la violenza visiva del Compianto nella sua nicchia cruenta, sia, quasi contemporaneamente, tramite l'emozione acustica del mottetto del Palestrina (*Peccantem me quotidie*) che l'organo della chiesa esplose sul suo capo. Tutto il ricordo è inscritto in una descrizione certo incalzante, nella quale le suggestioni della pagina d'arte si mescolano alle visioni giovanili che ancora trattengono gli ori e i sinistri accenti dell'ibrido realismo delle *Novelle della Pescara*, dipinto con la macchia falsamente gemente, e tuttavia rorida di qualche pittoresca virtù, di Francesco Michetti.

A Bologna, in un vespro d'ottobre, con mio padre entrai nella chiesa di Santa Maria della Vita, ch'era tutta parata di damasco rosso, per la musica sacra. Mio padre sedette su una panca, e io mi misi a vagare sotto le due cupole. Tutti i ceri non erano ancora accesi, e l'ombra mi esaltava e mi spaventava. Di sotto all'organo scorsi una scala cupa che discendeva a un cancello chiuso verso la via. Te l'ho detto: per tutto sapere è necessario tutto avventurare. Vinsi il mio brivido, e discesi, pensando che laggiù in una nicchia fonda potesse trovarsi la grande Deposizione di terracotta che la mia zia Maria bizzoca m'aveva mostrata in una stampa. C'era. Intravidi, nell'ombra d'una specie di

grotta, non so che agitazione impetuosa di dolore. Ascoltami. Piuttosto che intravedere, mi sembrò esser percosso da un vento di dolore, da un nembo di sciagura, da uno schianto di passione selvaggia. Ascoltami. Non dimenticherò mai quel Cristo. Era di terra? era di carne incorrotta? Non sapevo di che sostanza fosse. Stava supino, rigido, coi piedi eretti, incrostati di grumi risecchi, che dovean essere le grossezze del mastice messo lì a restaurare la rottura, nerastri, trafitti dal chiodo che aveva lasciato non il foro ma quasi uno squarcio aspro. Ascoltami. Teneva distese le braccia e le mani conserte su l'anguinaia. Annerata era la faccia ma la barba era ingrommata di non so che bianchiccio. Infuriate dal dolore, dementate dal dolore erano le Marie. Una, presso il capezzale, tendeva la mano aperta come per non vedere il volto amato; e il grido e il singulto le contraevano la bocca, le corrugavano la fronte il mento il collo. Ascoltami. Puoi tu immaginare che cosa sia l'urlo pietrificato? Puoi tu immaginare nel mezzo della tragedia cristiana l'irruzione dell'Erinni? La Maddalena certo giungeva di lungi, dopo un'ora o un millennio d'ambascia, in atto di precipitarsi come su una preda agognata. Il suo amore e il suo dolore sembravano smaniosi di divorare. Un gran vento era nella sua veste: il vento delle cime inaccessibili era nella sua veste, come nei pepli delle Vittorie. Non so. Intendimi. Era una specie di Nike mostruosa, alata di lini. Le bende svolazzanti le facevano alata la testa, i lembi del manto impigliati ai gomiti le sbattevano indietro come vanni. La bocca era dilatata dall'ululo, rappresi erano gli occhi dal pianto, distorte le dita. E, come il tuono di rupe in rupe, il suo lutto si ripercoteva tra la Madre e Maria di Cleofa, si ripercoteva e quasi direi s'imbestiava in quella che, battendosi l'anca, battendosi la coscia, pareva sforzarsi di partorire il dolore, sforzarsi di cacciarlo come si caccia l'infante dalla matrice sanguinosa. Ascoltami, ascoltami. Non t'ho detto tutto l'orrore. C'era là l'urlo impietrato; e c'era un altro urlo, lacerante, quello che simula il clamore delle partorienti! Ascolta. La visione sublime e tremenda era a contatto del vicolo lurido, a contatto dell'ignominia plebea. Di fronte, nel vicolo, c'era una beccheria rossa. Il beccaio, quando aveva in bottega carne infetta da vendere e voleva frodare i gabellieri, la nascondeva ai piedi del Deposto, gettava nella nicchia della Pietà i quarti di bove graveolenti, le viscere putride. E là, per la porta socchiusa di legno verdaastro come la cancrena secca, accorrevano tutti i gatti del vicinato e imperversavano, sotto la lampada fioca della mocolaia che putiva nel fetore; strisciavano lungo i muri umidicci, su per la scala grassa; s'arroncigliavano urlando all'urlo impietrato. Intendi? Questo vidi, questo patii. La carne rossa, la carne da macello e da frode, era là contro la

terracotta grigia per la tanta polvere che vi si accumulava e vi s'incrostava in secoli d'incuria. Pensa: la Pietà pannosa di ragnateli! La Maddalena ne aveva dietro la benda, Maria di Cleofa ne aveva tra dito e dito. E alla veemenza e alla demenza delle Marie contrastava il raccoglimento composto di Giovanni, pacato in ginocchio, con la mano sinistra nascosta entro la veste, con la destra alla gota. Perché tanto m'è esoso lo Zazzerino di Patmo? Faceva da fiore dogliente! Tutto riccioluto, tutto riccioli che il nembo della passione furiale e divina non avea sconvolti, l'ispirato capo sembrava sbocciare da una corolla, uscendo su dalle dita chiuse che celavano il mento intiero. Lo vedi? Men mi spiaceva il discepolo occulto, Giuseppe d'Arimatea, saldo, robusto, col suo robone a pieghe, con la sua berretta a gronde, con la sua tanaglia alla cintola, col martello nella man dritta, co' tre chiodi nella manca, simile a un mastro collegiato, simile a un consolo di una delle ventun'Arti. Ma pensa: non è singolare che Giuseppe d'Arimatea porti le tre iniziali del mio nome? Pertanto, ahimé, Matteo lo chiama uomo ricco, Marco lo chiama consigliere onorato, Luca lo chiama dabbene. E, se lieve è il suo pannolino funebre, troppo è pesante quella gran pietra ch'egli rotola in su l'apertura del monumento nuovo tagliato nella roccia. E pensa quest'altro riscontro, stàdico di Andria. Pugliese, intendi?, pugliese come te e come il reliquiare del sangue di san Pantaleone, era il pollice strapotente e invasato che dalla pietà senza figura, che dalla passione senza figura e non dalla creta informe avea tratto quell'opera di vita per destino assegnata a Santa Maria della Vita ed esposta all'obbrobrio del macello pubblico. Nicolò dell'Arca è di tua gente. Ascoltami. Il tuono dell'organo rintonnò sul mio capo, improvviso come lo scoppio del temporale, e l'atrio ne tremò come se il nembo del dolore si rinforzasse a scrollarlo. Risalì la scala; rientrai nella chiesa; cercai mio padre, che si sbigottì rivedendomi così pallido e anelante.

Perché, risalendo su quella scala tetra dopo quello squasso inatteso che pareva quasi voler provare la resistenza delle mie radici inespugnabili, perché la profondità della mia angoscia di creatura incompiuta, perché l'oscuro travaglio delle mie divinazioni e ricordazioni indivise, perché il ratto verso la salvezza eterna preceduto da una specie di stupore e di sopore sensuali, perché infine quella vicenda istantanea di perdimento e di rinascimento, e quella fede istintiva nel dolore che ci crea di sopra a noi medesimi e di là da noi medesimi e sempre più oltre, e tutte quelle apparenze indistinte non ancor disgiunte dai tagliardi rilievi dell'arte magna, perché mi furono così incompiutamente rivelate e significate in quel mottetto del Palestrina, che è lo scorcio di una tragedia riescito con una semplicità ancor più potente di quella del plasticatore ossesso?

A conferma di questa ipotesi, che vede dunque D'Annunzio rafforzare la sua narrazione con elementi derivati dalla pagina di Adolfo Venturi, del 1908, dovremo ripercorrere anche le poche pagine che, nei *Taccuini* del poeta, alla data del 19 settembre 1906, costituiscono il brogliaccio iniziale, collocato a metà fra il ricordo del 1878, e la futura pagina del *Secondo Amante*. Sono in realtà appunti che, associati ad altri, testimoniano di una visita rinnovata a Bologna nel corso della quale l'antica memoria viene rievocata, a cominciare dalla mutata ubicazione («quest'opera era in antico in un atrio d'una scala che saliva alla chiesa») per finire a talune osservazioni, dedicate alla nuova sistemazione del gruppo (anteriore comunque a quella del Rubbiani) e alla "falsità" dell'illuminazione che pioveva da una finestrella in alto: elementi tutti che testimoniano di una minore emotività.

A guardar bene in questa sceneggiatura, si scopre che davvero il nutrimento espressivo si carica dopo la pagina del Venturi, assorbendone la vasta facondia visiva; ricorrendo infine anche al testo dell'Aldrovandi, vecchio solo di qualche anno, ma soprattutto ricco di fotografie ispiratrici. Su queste ultime certamente si esercitò, in anni compresi fra il primo ed il terzo decennio (1927 è la data di pubblicazione del *Secondo amante di Lucrezia Buti*), la ginnastica descrittiva del poeta. Ma qual è il ruolo di D'Annunzio nell'ambito della prosa critica ricreante, dell'«imitazione per verba», che già aveva visto lo storico modenese piegare il vecchio animo positivista sotto la forgia spiritualista della «pagina d'arte»? Erano sufficienti le letture di Wölfflin e di Riegl, e la prima impostazione puro-visibilista, per evitare i territori che appartenevano alla severità della filosofia, e al dominio di Croce? Era possibile, fuori dal gusto dell'età che ormai d'Annunzio rappresentava e comunicava, il recupero di una «lingua degli studi dell'arte»? La vita e l'opera di Longhi si impostavano su questi interrogativi. A noi basti ora ricordare che da qualche anno soltanto, Angelo Conti, nella sua *Beata riva*, che è del 1900, aveva dettato i termini nuovi della critica estetica e della rigenerazione «per verba», e aveva chiesto la testa di Giovanni Battista Cavalcaselle come rappresentante di una (mancata) critica d'arte.