

San Fedele Arte

Il Mistero della Passione

San Fedele Arte

Il Mistero della Passione

San Fedele Arte
Via Hoepli, 3a
20121 Milano

La mostra è stata realizzata con il contributo di:

TREC - edizioni pregiate
CREDITO ARTIGIANO

7 marzo - 14 aprile 2001

7 marzo - 14 aprile 2001

Il Mistero della Passione
Arte antica e contemporanea a confronto.
G.B. Crespi, detto il Cerano e William Xerra

mostra a cura di
Andrea Dall'Asta S.I., Ede Palmieri e Francesco Tedeschi

San Fedele Arte
Via Hoepli, 3a
20121 Milano
tel 02 86352233

La mostra è stata realizzata con il contributo di:

trec
edizioni pregiate

 CREDITO
ARTIGIANO

Arte antica e contemporanea a confronto

Un quadro antico, raffigurante un mistero della Passione di Cristo, appartenente alla grande tradizione del Seicento lombardo e proveniente dalla storica Chiesa di S. Fedele a Milano. Un quadro contemporaneo, dello stesso soggetto, commissionato per questa mostra a un noto artista emiliano, William Xerra. Due mondi completamente diversi. Due linguaggi che apparentemente non conoscono punti di contatto. Perché la scelta di porli l'uno accanto all'altro? Semplice incontro occasionale o piuttosto desiderio di due opere d'arte di dialogare tra loro, per comunicarci un misterioso segreto o un insolito messaggio, per parlarci del senso profondo dell'espressione artistica?

Si tratta di due rappresentazioni sullo stesso tema. Attraverso un'immagine, viene colto il momento in cui il Cristo, sul Golgota, è inchiodato, per essere innalzato sulla Croce. Momento drammatico, tragico, se la morte del Figlio dell'Uomo non si aprisse alla Resurrezione. Momento in cui l'abbandono del Figlio di Dio parla il linguaggio dell'amore, che è lo stesso linguaggio della Bellezza, dice von Balthasar.

Tuttavia, qual è il senso del *rappresentare*? Certo, si potrebbe facilmente dire che il raffigurare soggetti religiosi o profani ha sempre avuto una funzione fondamentale d'insegnamento e d'educazione. L'arte avrebbe in questo modo uno scopo pedagogico. E' sufficiente pensare alle diverse teorie sull'arte durante il periodo della Riforma Cattolica nel tardo Cinquecento. Certo, questo termine, *rappresentare*, ha assunto una decisa connotazione negativa lungo il percorso della storia dell'Occidente. Non era forse Baudelaire nella seconda metà dell'Ottocento a criticare il mondo della rappresentazione, interpretandolo come registrazione passiva di un avvenimento o come semplice imitazione di una realtà fenomenica? Rappresentazione come puro e meccanico registrare una realtà tridimensionale su di una superficie a due dimensioni? Espressione di un mondo ormai dissolto nelle pieghe delle proprie illusioni di verità?

Il significato di *rappresentare* non può ridursi a queste considerazioni. Infatti, quando interpretiamo il mondo nel quale abitiamo, *rappresentandolo*, non arrestiamo semplicemente un fatto della vita. Non fissiamo solo su una tela una realtà che si pone di fronte al nostro sguardo.

Rappresentare significa "portare" alla presenza una parte del mondo o un fatto della vita, nella verità, nel senso più intimo e autentico.

Parlando della tragedia, Aristotele sosteneva che la *mimesis* "poietica" deve cogliere il senso profondo dei fatti umani, la loro verità intrinseca, la loro connessione unitaria, come in un organismo in cui ogni elemento riceve il suo significato in funzione dell'insieme. In questo senso, la mimesi non può ridursi a una semplice registrazione degli eventi dell'uomo, come nel caso della *historia* che accosta gli avvenimenti gli uni accanto agli altri, limitandosi a riportare delle gesta, senza coglierne l'intima intelligenza, la logica interna. Rappresentare significa allora presentare un fatto nella sua verità, nella sua intima essenza. Rappresentare diventa un interpretare, meglio, un "ri-presentare".

"Rappresentare" si collega ancora strettamente al significato ebraico di memoria. Certo, rappresentare attraverso la liturgia il passaggio del Mar Rosso è un ricordare, un riportare alla memoria, ma come se questo avvenimento potesse verificarsi di nuovo, nel tempo presente. Rappresentare è allora un attua-

lizzare, meglio, un essere ripresentati all'evento che si colloca all'origine della creazione di un popolo e che in questo modo diventa un *qui e ora* per ogni uomo. Ciascuno di noi è chiamato a sentirsi presente in *quella* notte. Accanto ai nostri Padri, noi stessi siamo presenti. Non si tratta certo di un pallido ed evanescente ricordo se Israele, attraverso questa meravigliosa liturgia, può rivivere un avvenimento situato nei tempi e negli spazi originari della sua storia. In questo straordinario ricordare, l'uomo viene coinvolto in tutta la persona, in tutte le sue emozioni e sensazioni. Il ricordare diventa così un rivivere, un rinascere, in tutto il suo essere.

Il ri-cordare non porta forse con sé il marchio indelebile di un pensare col... cuore? Non è forse vero che quando riportiamo alla memoria fatti che hanno coinvolto le dimensioni più profonde della vita, il passato si presenta con la stessa forza ed evidenza di un tempo, come se quell'avvenimento fosse a noi presente in tutta la sua straordinaria intensità? E il ricordo non può essere separato dalla visione, se Ignazio di Loyola raccomanda negli *Esercizi Spirituali* di ricostruire con l'immaginazione, nei silenzi della preghiera, i fatti della vita di Cristo, perché il fedele possa riviverli in tutta la sua affettività e intelligenza, in quanto chiamato a partecipare direttamente a quegli stessi avvenimenti che sta contemplando. Il ricordare è allora un rappresentare, meglio, un "partecipare" a ciò che accade nella scena immaginata. Vedere non è un semplice assistere, ma un lasciarsi coinvolgere, un essere presenti... Il rappresentare si fa allora esperienza vissuta in cui siamo chiamati a comprendere la nostra esistenza.

Attraverso questa chiave di lettura sul senso della rappresentazione, l'accostare un quadro antico e un altro contemporaneo emerge in tutto il suo senso. Quale interpretazione è stata data del momento in cui il Cristo è stato inchiodato alla Croce? Quali gli accenti del mondo figurativo del 600 o del linguaggio contemporaneo? Quali le differenze o i punti di contatto? Questa la sfida. E non si tratta certamente di un compito di poco conto se in questo "rappresentare" gli antichi greci ravvisavano il portare all'espressione un ordine, una logica intima, una verità umana e allo stesso tempo cosmica, nominata come danza delle stelle. Compito non facile, se i racconti biblici insegnano che quelle gesta alle origini della storia ebraica si stanno realizzando qui e oggi, come il passaggio del Mar Rosso, che si ripete ogni anno, al cuore della vita di un popolo.

Grazie a questa rappresentazione che si svolge negli spazi cristallini del cielo o nell'incommensurabile intensità di una liturgia, il senso dei gesti umani può affiorare in tutta la sua verità e bellezza. Attraverso una rappresentazione. E' forse uno spirito divino a guidare e a dirigere la verità delle nostre azioni e a colmarle di una pienezza di senso, muovendo quella danza che si svolge nel firmamento celeste o negli spazi di una liturgia? Momento d'amore. Momento d'estrema bellezza, come un atto di abbandono. Nella profondità abissale di un gesto di due pittori. Di quattro secoli fa, il primo. D'oggi, il secondo.

Andrea Dall'Asta S.I.
direttore della Galleria San Fedele

Una preghiera che si fa visione

La produzione artistica di Giovan Battista Crespi detto il Cerano è profondamente influenzata dallo spirito della Riforma Cattolica, in stretto legame con l'etica dell'arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo. Il ritorno della Chiesa allo spirito delle origini costituisce un tratto fondamentale della Riforma milanese, secondo criteri d'esigenza normativa inseparabili da un ordine morale e religioso, contro ogni ideale di astratta perfezione del Rinascimento e della pittura estetizzante del Manierismo tardivo.

L'opera del Cerano va ancora contestualizzata nel panorama più ampio contrassegnato dal dibattito sulle immagini del Concilio di Trento, momento decisivo per l'arte del XVII secolo, in cui si stabilisce il principio che l'opera d'arte deve rispondere a un'esigenza di carattere devozionale. A questa norma di carattere prescrittivo, una preoccupazione di semplicità formale e iconografica è, in seguito, fortemente raccomandata. Contro alcune tendenze esoteriche della Maniera, l'arte deve essenzialmente persuadere, commuovere e insegnare le verità della fede, come d'altronde viene ben esplicitato da Carlo Borromeo, nel *De pictura sacra*, in cui l'immagine è esplicitamente dichiarata *exprimere affectus*, ed *excitare in humano pectore motus*.

Il Cristo inchiodato costituiva probabilmente un paliotto o una predella dell'altare della *Visione di S. Ignazio*, posto nella Chiesa di San Fedele a Milano. Committenza gesuitica, dunque, profondamente influenzata dagli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola, testo fondamentale per comprendere il ruolo dell'immagine sacra. Nel solco tracciato dalla *Devotio Moderna*, gli *Esercizi* propongono un metodo di preghiera in cui il fedele, facendo appello all'immaginazione e alla volontà, è chiamato a rappresentare se stesso all'interno della scena evangelica, a contemplare i protagonisti, seguendone i gesti e ascoltandone le parole, verificando insieme i suoi sentimenti. Tutto il corpo è invitato a partecipare a questa rappresentazione "teatrale", a questa successione d'immagini, come in una sequenza narrativa. Infatti, la "composizione di luogo", come Ignazio stesso la definisce, comprende anche gli odori, le sensazioni e i suoni perché ogni elemento possa essere valorizzato nella sua carica evocativa, concorrendo all'obiettivo di aiutare il contemplante a sentire e a gustare interiormente. Le rappresentazioni, le allegorie, i misteri descritti dai Vangeli, costituiscono in questo modo le unità fondamentali della meditazione ignaziana. Una sorta di Vangelo in immagini, dunque, perché tutti, anche gli illetterati, possano *pregare* e, grazie all'immaginazione, ascoltare i suoni del luogo, dialogare con i personaggi...

Che il *Cristo inchiodato* costituisca una di queste unità, lo dimostra ampiamente il *Liber imaginum* del Nadal. Per aiutare l'esercitante alla "composizione di luogo", il gesuita spagnolo inserisce nel suo testo numerose scene tratte dalla vita di Cristo. Tra queste, il momento in cui il Cristo viene inchiodato alla Croce, scena a cui il quadro del Cerano fa esplicito riferimento, riprendendone la struttura compositiva. Se la funzione dell'immagine è soprattutto in relazione alla preghiera, alla *conversio animi* del fedele, comprendiamo immediatamente come il problema verta sul modo con cui l'avvenimento viene rappresentato. Inoltre, la scena del Cristo inchiodato non è descritta dai Vangeli. Come dunque rappresentarla?

Lo spirito della controversia, tipico del Tardo Cinquecento e dell'età barocca, ci porterebbe in un ambito di riflessione che travalica i limiti di questa ricerca. Numerosi sono i problemi dibattuti in quel tempo

ai quali il nostro quadro fa esplicito riferimento. Quali le circostanze del supplizio? Il Cristo era stato crocifisso sulla Croce o disteso a terra, per poi essere innalzato in un secondo momento, secondo l'iconografia di Rubens ad Anversa? Quanti carnefici l'avevano poi crocifisso? Quattro, perché quattro erano i chiodi utilizzati, secondo numerose iconografie, tra le quali quella rappresentata nel testo del Nadal? D'altronde, il cardinale Bellarmino, non aveva forse affermato di avere visto in un antico evangelario come il Cristo fosse stato crocifisso con quattro chiodi? Oppure, era forse stato crocifisso con tre chiodi, essendo i piedi accavallati l'uno sull'altro? Il Cristo fu ancora crocifisso completamente nudo o con un perizoma, con la corona di spine o senza? La ferita del costato era collocata sul lato destro o sinistro?

Il tentativo di commentare i testi evangelici e di colmare le eventuali lacune portano all'elaborazione di una fitta rete d'interpretazioni, in cui molteplici *Rivelazioni* mistiche si accompagnano a dottissime disquisizioni teologiche. Riflessioni che possono oggi sorprendere, ma che hanno una loro legittimità, nel momento in cui tutto è finalizzato al desiderio di ricostruire con la maggiore esattezza possibile le diverse scene, per accompagnare l'orante nei sentieri della sua meditazione. Tutto deve essere *Ad maiorem Dei Gloriam*. Tutto deve consentire la verosimiglianza dell'apparizione (non si può dimenticare in questo caso le suggestioni della *Poetica* di Aristotele sulla mimesi poetica), perché i gesti dei personaggi, gli oggetti, gli sguardi, sollecitino il credente a uno stato interiore di grazia, a una conversione, a una decisione di fede, a un esercizio che, in fondo, come già nella tradizione spirituale medievale, non ha altro fine che sollecitare la *imitatio Christi*.

Che il nostro quadro sia partecipe di questo mondo, lo cogliamo immediatamente, nel momento in cui ne esaminiamo i diversi elementi. Una restrizione del campo visivo invita lo spettatore a introdursi violentemente nella scena. Un impasto libero e corsivo dà un senso di forte immediatezza e di coinvolgimento affettivo. Tutti i sensi, soprattutto quello della vista, sembrano chiamati a partecipare alla scena, in modo da trasformare questa contemplazione del mistero della vita di Cristo in una partecipazione alla sua stessa esistenza. Incoerenze prospettiche, improbabili differenze di colore negli incarnati dei personaggi, proporzioni che non rispettano le leggi della prospettiva, tutto sembra concorrere non tanto a una ricerca formale di tipo realistico, quanto alla comunicazione di un messaggio che il fedele è sollecitato a comprendere e a vivere.

La composizione è caratterizzata dalla presenza in diagonale del Cristo. Presenza centrale, la cui importanza è sottolineata, oltre che dalla posizione in primo piano, dall'incarnato livido che si contrappone ai colori terrosi, scuri, rossastri del fondo. Tutta la composizione sembra seguire il ritmo e la direzione disegnati da questo corpo. I soldati sulla sinistra, gli aguzzini al centro, il gruppo delle pie donne si dispongono quasi a raggiera. Tutto si concentra attorno alla figura di Cristo che diventa in questo modo il fulcro dell'intera composizione. La sua centralità è enfatizzata dalla leggera torsione del corpo che imprime movimento all'intera scena. Il suo sguardo invita a una relazione intersoggettiva, a una conversazione interiore. La sua bellezza è elegante e dolce, secondo le suggestioni dei mistici. Bellezza che neppure le sofferenze e le torture possono contaminare. Bellezza, che è sinonimo d'irradiazione del divino, di manifestazione della sua infinita bontà, come suggeriscono numerosi trattati dell'epoca. Splendore e dolcezza si rivelano ai sensi, in opposizione al carattere brutale e volgare degli aguzzini. I

soldati alla sinistra presentano invece un carattere insolito, con un volto di adolescenti. La loro presenza stupisce e sconcerta. Anche lo sguardo smarrito di due di loro, mentre interpellano l'osservatore, sembra interrogare su quanto sta accadendo sulla scena.

Questo corpo che attraversa la scena è anche centro teologico. Infatti, oltre a costituire il punto di convergenza ideale dei diversi personaggi, il corpo è illuminato in modo tale da assumere un rilievo particolare rispetto al fondo oscuro e indefinito da cui emerge. Una sola eccezione. Le donne sul lato sinistro del quadro presentano lo stesso carattere luministico-visionario, la stessa luce lattescente e un po' livida. Nella notte dell'umanità, in cui il sole si oscura (*fit eclipsis Solis universalis*, dice il testo del Nadal - il Cerano dipinge solo uno stretto lembo di cielo rossastro), colui che è luce del mondo, si manifesta come tale perché coloro che sanno riconoscerlo e seguirlo, possano essere illuminati, come le pie donne. Luce riconciliatrice della Passione. Chi al contrario non lo riconosce, come il gruppo dei soldati o degli aguzzini, resta nelle tenebre. Poco importa l'illuminazione di torce alla sinistra. Solo guizzi o schegge di luce rossastre, bagliori sinistri...

Il Cristo guarda all'esterno della scena, nella direzione dello spettatore, per creare quella comunione e partecipazione affettiva che invitano all'incontro e al dialogo, punto centrale nella dinamica degli *Esercizi* di Ignazio. L'incontro di sguardi diventa relazione. Il desiderio trasforma l'immagine in presenza. In questo modo il fedele può parlare col Cristo, dialogare con lui, confidargli le proprie angosce... La preghiera si fa visione, apparizione interiore.

La dinamica penitenziale della rappresentazione è evidente. In questa dialettica luce-tenebra, bellezza-bruttezza, dolcezza-volgarità, violenza-sofferenza, lo spettatore è chiamato a una decisione di fede, perché il momento di dialogo tra uomo e Cristo si trasformi in quello della grazia, della comunicazione di Dio all'umanità. In questa unità di senso che scaturisce dal misterioso legame tra l'abbandono silenzioso del Cristo alla morte di Croce e l'abbandono dell'orante alla partecipazione del mistero centrale della vita di Cristo, risiede la Bellezza di questo quadro inedito di Cerano. In fondo, il linguaggio dell'amore è il linguaggio stesso della bellezza.

Bertagna Guido S. I.

Dall'Asta Andrea S. I.

G.B. Crespi, detto Cerano (Cerano, Novara c.1568-Milano 1633)

Cristo inchiodato alla croce, olio su tela, 78 x 166

Il dipinto, inedito, si trova attualmente nella casa dei Gesuiti di San Fedele, a Milano¹. Fino al 1955, anno in cui la chiesa di San Fedele a Milano è stata sottoposta ai restauri postbellici, era collocato nella prima cappella a destra della chiesa, dove fungeva da predella alla pala del Cerano *La Visione di sant'Ignazio alla Storta*². Purtroppo, le fonti antiche, molte delle quali segnalano e descrivono dettagliatamente la pala di sant'Ignazio, non fanno invece alcuna menzione del dipinto, lasciando pertanto aperto il dibattito se appartenesse alla cappella e, in caso affermativo, quale funzione avesse, se predella o paliotto³. Per quel che riguarda l'attribuzione invece, sia per motivi stilistici che per caratteristiche d'impianto, il dipinto sembra sicuramente riconducibile alla mano del Cerano. Appare quindi plausibile ipotizzare, considerato anche il formato, inusuale per altre destinazioni, l'appartenenza del dipinto alla cappella, per la quale il Cerano, tra il secondo e il terzo decennio del '600, realizza la pala⁴. Esiste infatti un nesso tra i due temi iconografici: tra quello di Ignazio che, alla visione del Cristo caricato della croce, ha la premonizione della gravosità del suo compito nell'ambito della Chiesa e quello del Cristo che a quella croce viene inchiodato.

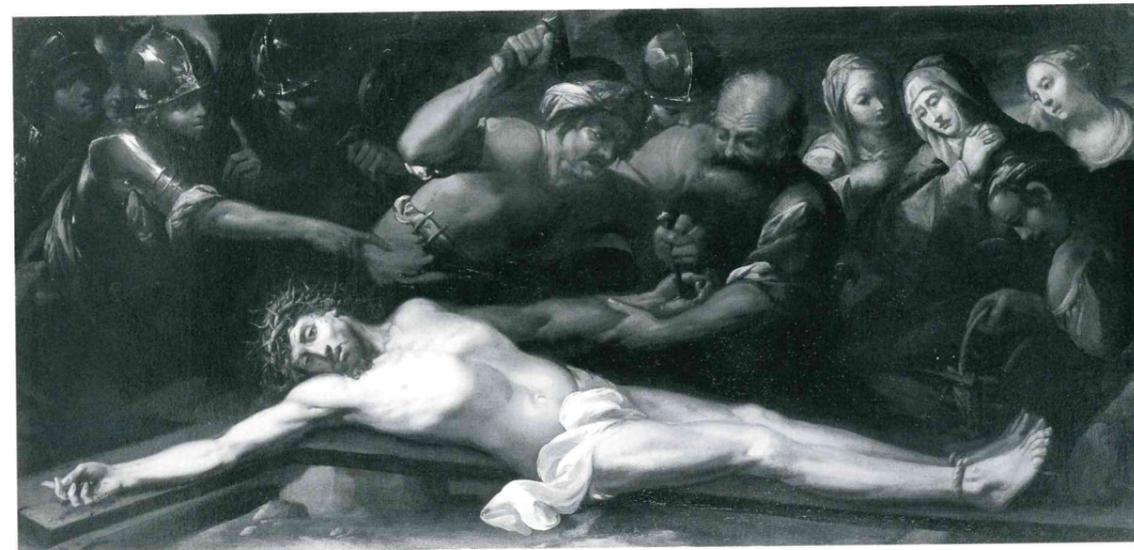
Particolarmente importanti, in questo contesto espositivo, risultano la scelta e lo sviluppo del tema iconografico del dipinto, tanto più che l'iconografia del Cristo inchiodato sulla croce a terra non è comune in Italia, dove è invece più diffuso il motivo più trionfalistico dell'innalzamento della croce.

Réau la segnala nel *Salterio greco Barberini* (sec XI), da cui, tramite forse il codice senese di Jeanne d'Evreux, sarebbe passata in Borgogna, dove si ritrova nei due codici miniati delle *Petites Heures* e delle *Grandes Heures del duca di Berry*, e quindi in ambiente ispano-fiammingo con Nicolas Francès, negli affreschi del chiostro di Leon, e nelle tavole di Gerard David (ora alla National Gallery di Londra) e di Juan de Flandes (ora al Kunsthistorisches di Vienna). Dürer la inserisce tra le tavole della sua *Piccola Passione* (Norimberga 1511), ripresa dalla bottega con varianti in una tavoletta del grande *Polittico dei Sette Dolori* di Wittenberg (ora a Dresda).

Nell'ambito della Compagnia di Gesù il tema ha particolare successo, forse perché strettamente legato alle meditazioni suggerite da Ignazio negli *Esercizi Spirituali*, particolarmente diffusi a Milano nel clima post-tridentino borromeo (il card. Federico Borromeo scrive *Del modo di dare gli esercitii a persone capaci*). Dalla Spagna e dalle Fiandre, il tema passa nel repertorio iconografico controriformistico lombardo: contribuisce largamente alla diffusione il *Liber Imaginum*, edito ad Anversa nel 1593 dal gesuita padre Gerolamo Nadal. Nella predisposizione dei disegni per i pannelli intagliati dei confessionali della chiesa di San Fedele, gli ebanisti Taurino, Rizzardo e soprattutto i suoi figli Giovanni, gesuita a Milano, e Giacomo, hanno sicuramente guardato a questa raccolta d'incisioni, vero repertorio iconografico. In particolare, la scena dell'inchiodatura a terra, presente nel confessionale attualmente nel vano antisacrestia, risulta desunta direttamente dal testo del Nadal: Cerano l'ha sicuramente vista, essendo l'esecuzione dei pannelli dei confessionali collocabile al più tardi al 1596.

Inoltre Cerano, durante il suo soggiorno romano tra il 1617 e il 1621, avrà presumibilmente visto anche la nuova *Cappella della Pietà* nella chiesa del Gesù, dove da circa un ventennio erano state collocate le tele del padre gesuita Valeriano, architetto e pittore spagnolo morto nel 1596, una delle quali era, appunto, il *Cristo inchiodato alla croce*: una croce a terra (Zeri 1955).

E che Cerano si attenesse a temi iconografici graditi e diffusi nella Compagnia di Gesù, lo conferma anche l'impaginazione della stessa pala della *Visione*, desunta probabilmente dalla incisione contenuta nella *Vita Beati Patris Ignatii* (König-Nordhoff 1982), sviluppata nel dipinto di Abraham Bloemart, ora



G.B. Crespi, detto Cerano, *Cristo inchiodato alla croce*
olio su tela, cm 78 x 166

perduto ma largamente diffuso attraverso le incisione del figlio Cornelis II, tanto da essere riutilizzato da altri artisti (Claude Vignon, 1628, Orléans) o anche per altre visioni di altri santi.

Analogamente al diffusissimo schema iconografico del Cristo morto, Gesù giace in primo piano, disteso sulla croce atterrata e poggiante su un masso; il braccio destro è già bloccato dal chiodo conficcato nel palmo, il sinistro è tenuto in posizione sul legno dai due aguzzini intenti al lavoro. Il corpo è livido, diafano, lunare. Sotto la pelle trasparente appare il torace ossuto, dilatato nello spasmo del diaframma; il ventre è contratto, le braccia e le gambe sottili, affusolate, ben tornite. La testa è riversa sulla spalla, come nella *Messa al sepolcro* di Novara. Il volto inerte, emaciato, sofferente, è simile a quello del *Crocifisso* di Mortara. La bocca semiaperta, il Cristo fissa lo sguardo sullo spettatore, per cercare quella comunicazione emotiva, quell'effetto di "compassione", nel senso etimologico di comunanza di sofferenza, secondo le indicazioni fornite dal Concilio di Trento sulle finalità delle immagini sacre.

La diagonale indicata dalle braccia del Cristo apre in profondità, come nel dipinto di Novara, verso il gruppo delle donne. Le pose sono composte, drammaticamente dinamiche, le teste inclinate, come ondeggianti su assi differenti. La Vergine, dal volto affilato e dolente, ha le mani giunte, una donna si asciuga le lacrime. In alto a sinistra emergono dal buio i bagliori lucenti delle corazze e degli elmetti di quattro soldati vestiti alla moderna, ricorrenti nei pittori lombardi dei primi decenni del secolo; la testa di un quinto spunta scorciata oltre le spalle dei due aguzzini. Il gruppo dei soldati e degli aguzzini affiora da un fondo scuro di colori bruni, terrosi, rossastri, bruciati, che contrastano con il livore del corpo del Cristo, con il biancore abbagliante del perizoma dal turgido panneggio e con le cianotiche, bluastre tonalità dei volti e delle vesti delle tre donne, così tipiche della tavolozza visionaria dell'autore. Il contrasto tra la languida eleganza della figura del Cristo, la compostezza del dolore delle donne e invece la popolareggiante rozzezza dei tratti marcati e l'abitudinaria noncuranza dei gesti quotidiani degli aguzzini, accresce la drammaticità della scena. Anche il personaggio inginocchiato presso il cesto di attrezzi ha tonalità scure e bruciate. Appiattita e rozzamente delineata, è la figura più debole della composizione, probabilmente attribuibile a quei contributi di bottega, forse allo stesso Melchiorre Gherardini, genero, allievo e fedele continuatore dei temi e dei modi del Cerano.

Ede Palmieri

(1) Il dipinto è stato sottoposto nel 2000 a intervento conservativo da parte del *Centro di Restauro Zanolini e Ravenna* e ad analisi chimico-fisiche del colore effettuate dalla dott.ssa Antonietta Gallone. In un precedente restauro, probabilmente negli anni '50, era stato rifoderato e reintelaiato. Sono ancora visibili a destra gli esiti di un'antica bruciatura di candela, mentre a sinistra, in alcuni punti, il colore si presenta raggrumato.

(2) Si ringrazia p. Morel S.I. per la comunicazione.

(3) L'ipotesi più ovvia è che anche in origine fungesse da predella: la larghezza del dipinto è la stessa di quella della pala e le misure corrispondono a quelle della specchiatura marmorea che è sopra la mensa dell'altare, in questa come nelle altre tre cappelle della chiesa; osterebbe a ciò il fatto che solo un altare risulterebbe così avere la specchiatura riempita da un dipinto, la cui visione, peraltro, sarebbe stata ostacolata dal tabernacolo. Un'altra ipotesi potrebbe considerare la destinazione del dipinto a paliotto: la non menzione nelle antiche guide potrebbe essere allora spiegata dall'uso solo periodico, in relazione ad alcuni tempi liturgici. Il rifacimento della mensa non permette il confronto delle misure.

(4) Il problema della datazione rimane aperto. La cappella viene, infatti, terminata solo nel terzo decennio del '600, nell'ambito dei lavori realizzati da una parte grazie alla disponibilità economica fornita dal lascito Arluna (Della Torre-Schofield 1994), dall'altra nel clima di entusiasmo creato nella Compagnia dalla contemporanea canonizzazione (1622) di sant'Ignazio e di san Francesco Saverio. Rosci (2000), notando la freschezza compositiva del bozzetto di Pavia, ne riscontra le caratteristiche dello stile del primo decennio, mentre ipotizza il secondo decennio per l'esecuzione della pala, ricordando che, anche se la canonizzazione del fondatore della Compagnia avviene solo nel 1622, già dall'anno della beatificazione (1609) era cominciata la produzione di immagini. Nel terzo decennio viene terminata anche la prima cappella a sinistra, dove viene collocata come pala d'altare una grande *Crocifissione* che Ambrogio Figino aveva realizzato anni prima e in cui Giulio Cesare Procaccini viene chiamato a inserire per l'occasione la figura di san Francesco Saverio, in modo che le prime due cappelle della chiesa risultano dedicate ai due nuovi santi dell'Ordine. Purtroppo, da quando è stato rimosso per far posto alla *Deposizione* di Simone Peterzano (tuttora *in situ*), proveniente (1776) dalla distrutta Santa Maria della Scala, si sono perse le tracce di questo dipinto, di cui si ha notizia solo da antiche guide.

William Xerra: un'opera per San Fedele

Nell'opera realizzata da William Xerra con riferimento al *Cristo inchiodato alla Croce* del Cerano, non si tratta di valutare a priori la natura sacra o spirituale del procedimento, del risultato e della sua destinazione, pur alla luce dei problemi che le relazioni tra committenza e arte di soggetto "religioso" propongono¹, ma di individuare le sue caratteristiche specifiche, capaci di riaprire in modo concreto quegli stessi problemi.

L'opera di Cerano ha avuto una precisa funzione devozionale, essendo originariamente collocata, come tante opere del passato, in ambiente ecclesiastico, ma è anche implicitamente segno di un forte coinvolgimento in un tema appartenente alle vicende della Passione di Cristo.

L'impegno che Xerra si è preso, nel porsi in rapporto con tale soggetto e con tale riferimento, è in particolare sintonia con il suo modo di incontrare l'arte del passato, uno dei motivi centrali della sua poetica, e costituisce un ulteriore rispecchiamento della sua stessa storia artistica, ma è anche argomento per un confronto con l'emergenza del sacro all'interno dello stesso agire artistico. Con quest'opera Xerra prende ulteriormente coscienza dell'inevitabilità di tali rapporti, presenti nella sua vicenda di autore concettuale e di pittore anche quando sembrava negarne la possibilità, come nell'happening del 26 ottobre 1973, *Verifica del miracolo*, in occasione del quale un ragguardevole numero di persone si radunò e venne fotografato mentre attendeva l'apparizione della Madonna presso un albero a San Damiano di Piacenza, o nelle successive "Apparizioni" di personaggi del mondo culturale, tratteggiate da Xerra nel cielo dello stesso luogo, realizzazioni nelle quali sembrava irridere i percorsi della religiosità. In quegli stessi interventi possiamo ritrovare, però, la rappresentazione del dissidio fra ciò che è e ciò che può essere, o l'affermazione del mistero concernente la natura stessa dell'immagine.

Attraverso l'individuazione di alcuni stereotipi semantici, quali l'adozione del "VIVE", denotazione usata nelle correzioni di bozze per conservare le parti cancellate e divenuto segnale simbolico-metaforico al pari di altre presenze di scrittura e di segni nell'opera, Xerra ha via via ricercato significati secondi rispetto a ciò che appare. Si unisca a questo il procedimento introdotto ancora negli anni Settanta da Xerra, consistente nel recupero di frammenti pittorici del passato, ritrovati presso antiquari o mercati delle pulci, che entrano a far parte del suo lavoro come origine di nuove realizzazioni, nelle quali divengono persistenza parziale di frammenti di memoria, soggette a una rilettura di carattere concettuale, elementi di una possibile pittura lasciata incompiuta o interrotta sul telaio interinale, fissato al supporto in legno da chiodi a vista.

Tali reperti, spesso di soggetto religioso, possono aver contribuito a sollecitare nell'artista la necessità dell'attivazione dei loro significati reconditi, che la sua pittura, nel ricorrere a superfici in cui prevalgono i toni del blu, dell'oro, del nero, riprende secondo aspetti almeno esteriormente mistici.

In tempi recenti il confronto con la tradizione della pittura di soggetto religioso si è riproposto a Xerra secondo caratteri più espliciti, attraverso il recupero integrale e il riuso di dipinti antichi, per dare vita a creazioni che ne indagano e attualizzano il senso e il valore, fino alla *Via Crucis*, reinterpretata nel 1999², o al contemporaneo intervento su una pala raffigurante san Giuseppe.

L'attuale operazione si distingue anche da queste per alcuni caratteri specifici. Innanzitutto, in questo caso, Xerra non ha effettuato alcuna integrazione su un reperto del passato, ma ha attuato un confronto a distanza che apre il problema dell'interpretazione del tema pittorico, i cui precedenti sono per lui, oltre che nel percorso della *Via Crucis* del 1999, nella rilettura di un capolavoro della pittura di tutti i tempi, il *Cristo morto* del Mantegna, copiato e realizzato da Xerra nel 1987 con l'intenzione di immedesimarsi nei problemi di tecnica pittorica affrontati dal pittore quattrocentesco.

Non dovendo agire sull'originale o con la sua immagine, Xerra si è qui concentrato sui motivi compositivi, attribuendo a essi il valore significativo della sua operazione.

A seguito delle sue riflessioni sugli elementi in gioco nel quadro del Cerano (i chiodi della Passione, la luce sullo sfondo scuro, la drammaticità della sofferenza) che potevano essere considerati spunti per

possibili composizioni articolate e invadenti lo spazio, come si può riconoscere nei disegni e nelle indagini fotografiche che accompagnano l'opera conclusiva, Xerra ha individuato l'elemento espressivo predominante nel colore e nella struttura interna dell'opera, per isolare la croce come simbolo che costituisce lo spazio e va oltre i suoi confini, ma che è anche forma in cui si concentra tutta la forza del suo essere dentro e oltre il tempo. I colori blu e nero sono quelli del momento più cupo della notte dell'umanità, in uno svuotamento radicale dello spazio e dell'immagine, che ha il suo punto culminante nella pesante lastra di ferro, non più pittura e non ancora presenza palpabile, quasi pietra che schiaccia e intomba la corporeità. In quest'atmosfera di sospensione, nell'angoscia della fine e con un'apertura tutta interiore verso la dimensione salvifica del passaggio attraverso la morte, si situa la possibile epifania di un Dio che si rivela, anche attraverso la traccia sensibile inserita dall'artista, ma in una condizione intuita più che individuata nell'opera. Si potrebbe anzi dire che in quest'assenza, in questo ritrarsi di Dio, si affermi il suo contrario, essendo l'oscurità l'attesa della luce, e il silenzio il desiderio intrinseco della Parola³. Xerra ha voluto così cogliere il senso della morte del Figlio di Dio, di quel transito che la Crocefissione interpreta e allude, e questo è forse il merito più cospicuo del suo dipinto, meditazione laica e sacra nello stesso tempo, dove l'uomo resta con la sua libertà e la sua incompiutezza di fronte al mistero e all'assoluto, immerso in quella cortina di buio, di notte, di astrazione e di silenzio. Anche la parola, spesso compagna del creare di Xerra, tace, sostituita da una memoria di immagine, quel tratto appena accennato che riprende la posa del Cristo nella tela di Cerano, omaggio esplicito al maestro seicentesco ed evocazione di una corporeità che si dissolve nello spazio senza limiti di un'opera che aspira all'immensità.

In questo senso di vuoto e di assoluto, per cui il dipinto raggiunge un elevato grado di forza emotiva oltre che visiva, acquistano particolare significato quelle cancellature evidenti in alcune parti della composizione, lasciate visibili come passaggi essenziali del processo di elaborazione e come richiami al rapporto tra il visibile e l'invisibile che è proprio del mistero rappresentato.

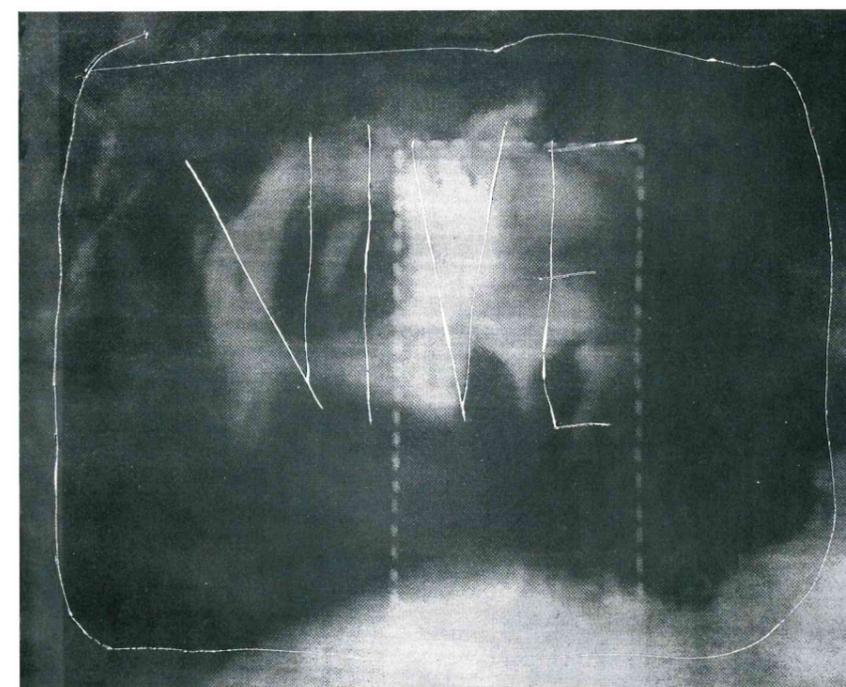
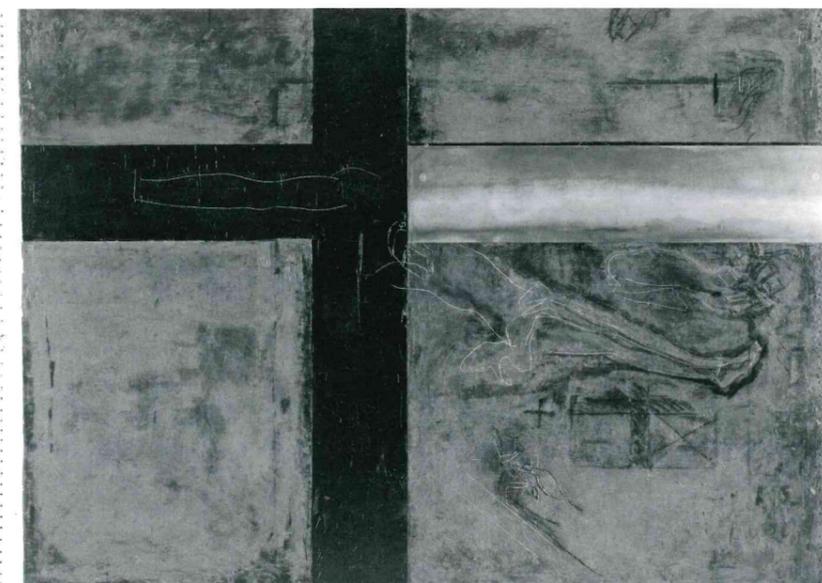
Le varianti di natura disegnativa che prevedevano originariamente l'esaltazione del ruolo del chiodo che ha trafitto il corpo sulla croce, così come le riflessioni di carattere fotografico sul volto del Cristo di Cerano, sono indice del percorso mentale e fabbrile dell'artista, intento ad andare oltre la natura frammentaria di molte operazioni contemporanee per aspirare alla creazione dell'"opera" capace di essere *summa* delle sue riflessioni attorno a un tema ed *exemplum* di un agire artistico che non rinnega le sue peculiarità, pur rispondendo, però, a origini creative insondabili e forse trascendenti.

Francesco Tedeschi

(1) Argomenti trattati a vario livello nelle proliferanti esposizioni di arte sacra, moltiplicatesi in occasione dell'anno giubilare. Per quanto riguarda la committenza ecclesiastica nei confronti dell'arte contemporanea, cfr. *Gli artisti e la chiesa della contemporaneità*, cat. della mostra, a cura di C. De Carli, Museo Diocesano, Brescia, novembre 2000-gennaio 2001 (Mazzotta, Milano, 2000).

(2) Cfr. *Via Crucis William Xerra*, edizioni Monogramma del "Verri", Milano, 2000 (con contributi di A. Borsari, A. Crispo, M. Graffi, L. Miodini, R. Tagliaferri, P. Vangelisti).

(3) A proposito di un'affermazione iconografica e teologica del divino nel suo rovesciamento dell'assenza di Dio, cfr. le riflessioni inserite in *L'assenza invadente del divino*, cat. della mostra, Castel Sant'Angelo, Roma, 2000.



William Xerra
Cristo Inchiodato, febbraio 2001 - olio su tela, cm 200 x 300
Il volto di Cristo, studio - intervento su Polaroid, cm 21,4 x 27,4

William Xerra nasce a Firenze. Si trasferisce presto a Piacenza, dove vive e lavora. Esordisce a metà degli anni sessanta con una serie di opere informali; le successive, tra il fumetto e l'arte meccanica, lambiscono i territori della Pop Art. Nel 1967 approda alla poesia visiva, grazie anche alla frequentazione di poeti e d'intellettuali maturati nel gruppo dell'ambito '63. Da questo momento in poi, tutta l'opera di Xerra è imperniata tra segno poetico e segno pittorico, anche quando, negli anni Settanta, tra happening, performance e video, concepisce una serie d'opere strettamente "concettuali".

Il frammento, motivo conduttore dell'opera di Xerra, sarà il segno in grado di significare i percorsi e le memorie dell'esperienza quotidiana. Il frammento inteso quale elemento narrativo e persuasivo di una poetica, in cui emergono analogie e riferimenti storico-culturali con i grandi maestri dell'arte italiana, da Mantegna sino a Burri. Tuttavia, altri due elementi caratterizzano lo stile dell'artista emiliano. Il primo elemento è il telaio interinale, adottato a partire dal 1975, che evidenzia i limiti dell'area entro la quale è realizzata l'opera. Il secondo elemento risale al 1972. Si tratta del segno "VIVE" che accompagnerà, anche se a fasi alterne, tutta l'opera di Xerra.