

**8 DICEMBRE 2021**

**CHIESA PARROCCHIALE SAN FRANCESCO D'ASSISI  
SCHIVENOGLIA**



**Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia  
(Schivenoglia, 1676 - Mantova, 1758)**

***Compianto sul Cristo morto, 1745 ca.,  
olio su tela, cm 102x80***

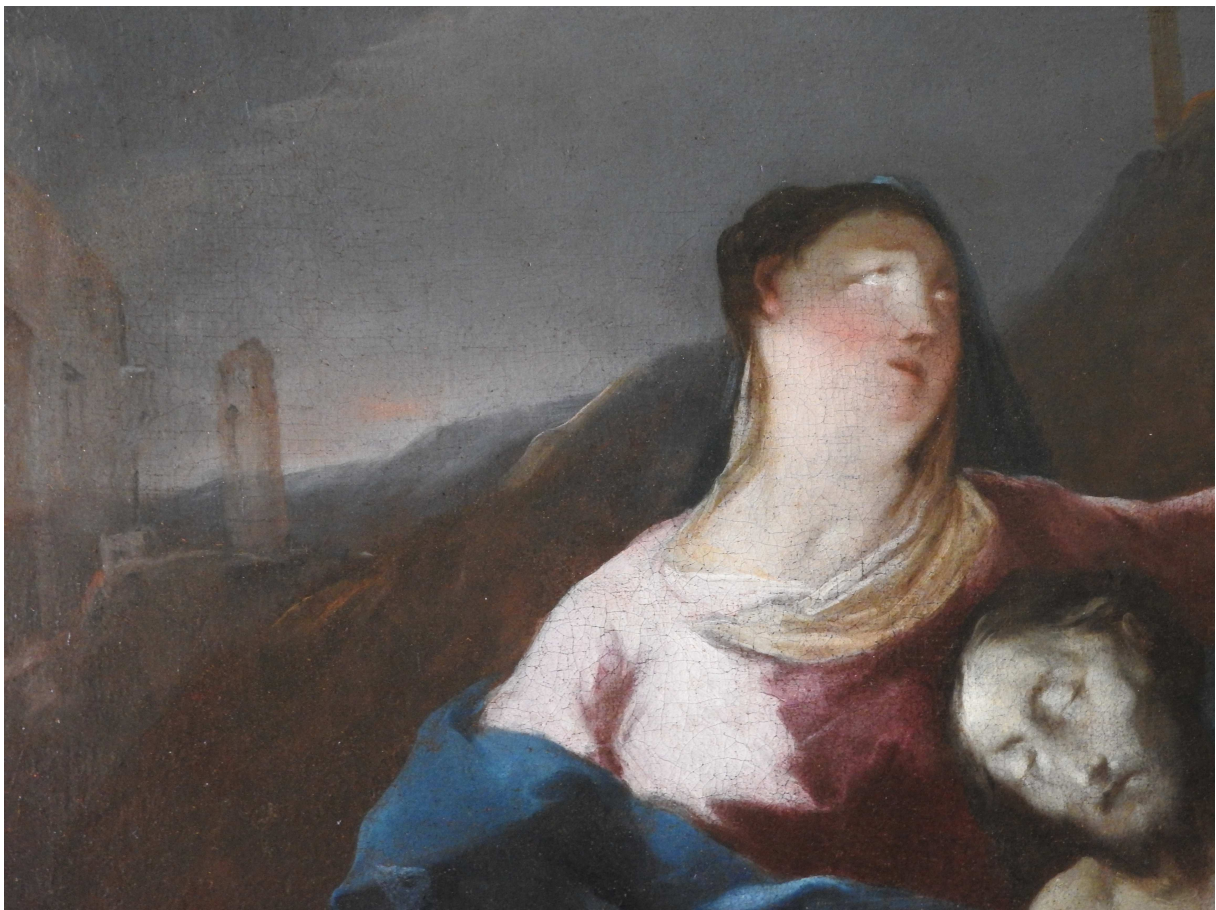
Il termine “compianto” nel suo significato di “lamento condiviso”, di dolore estremo che viene comunicato e trasmesso, muto o udibile, ad altre persone, viene spesso associato, nel mondo dell’arte, a quello che è ritenuto il culmine dell’umano dolore: il lutto per la perdita di un figlio. E dunque, in ambito religioso, quale *figlio* e quale *madre* possono meglio rappresentare tale estrema sofferenza? Le scene della *Passione di Cristo* e del *Compianto sul Cristo morto* appartengono, da almeno un millennio, alla storia dell’arte: nel racconto della *Passione* la scena del *Compianto* si colloca tra la *Deposizione dalla Croce* e la *Deposizione nel Sepolcro* e si inserisce nel rito antico del lamento funebre.

Le figure che solitamente accompagnano la scena del *Compianto* sono quelle canoniche che riportano i racconti evangelici e che, secondo la tradizione, sono state presenti nelle ultime fasi della Passione di Cristo: le “tre Marie”, la Maddalena, Giovanni apostolo, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo.

Tuttavia, i gruppi possono variare, ridursi o comprendere altre figure e, a volte, allargarsi a presenze angeliche. Al centro della scena sono comunque sempre il corpo di Cristo, abbandonato e abbracciato, e la figura della Madre: attorno vari personaggi si aggregano in atteggiamenti e gesti di affetto e di dolore, così da proporre un effetto quasi teatrale e da indurre nei fedeli un’immedesimazione immediata nella drammaticità dell’evento.

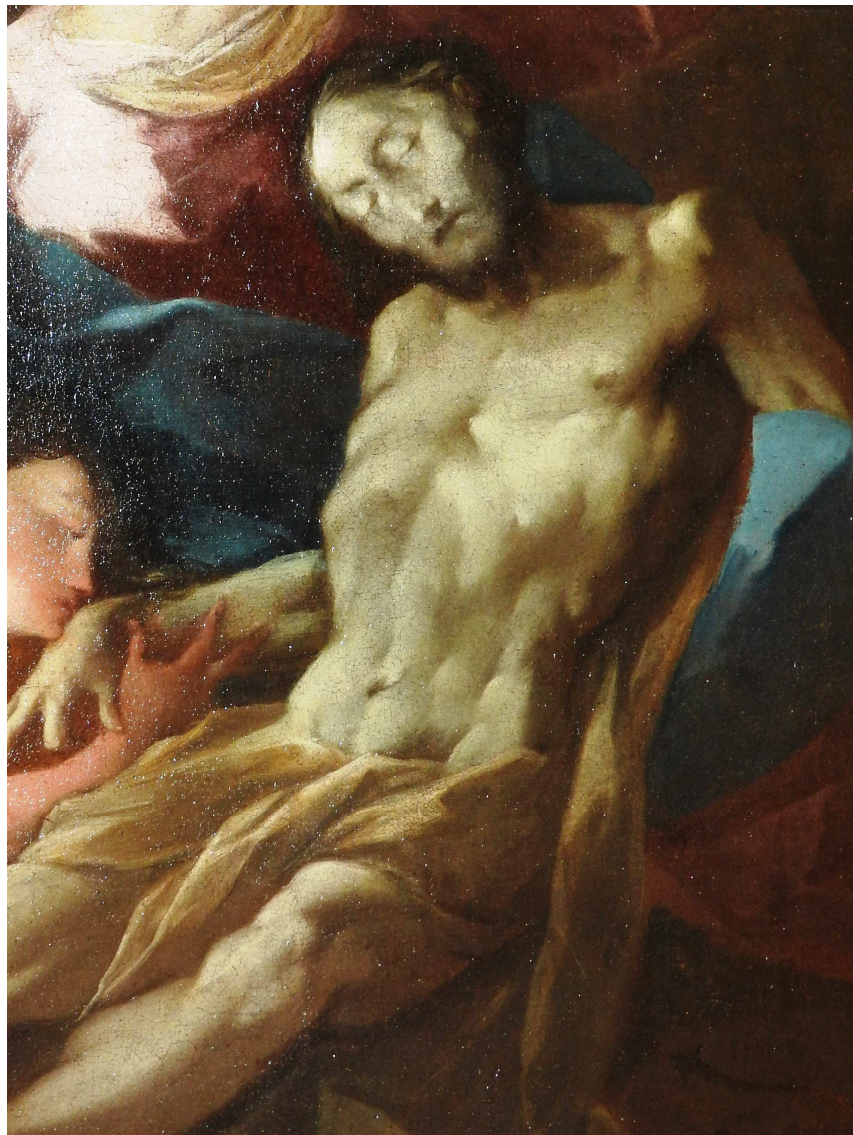


In questo modello più o meno consolidato si inserisce, ma con un evidente e originale scarto stilistico, questo *Compianto sul Cristo morto* in cui si ritrova tutto l'immaginario dello Schivenoglia, sorretto da una solida cultura figurativa e da una straordinaria capacità di trasmettere, anche con soggetti comunemente noti, forti emozioni. L'artista propone, nella sua opera, soltanto tre figure sacre, eppure, anche questa scelta (o forse proprio questa scelta) risulta particolarmente efficace: nella composizione dei tre soggetti sacri, nelle diverse posture, nella forza espressiva, il pittore riesce a interpretare con straordinaria intensità un mondo di affetti e di umanità sofferente. Il miracolo del mirabolante umore visionario e fantastico dell'artista ha il suo centro nell'immagine della Madonna, che irrompe nel soggetto con un'intonazione personalissima, una spigliata eleganza, coniugata con una rapidità esecutiva quasi da bozzetto. Il pittore ricorre qui a una tavolozza iridescente e screziata, a un uso spregiudicato ed eccentrico del colore, a opalescenti cangiamenti, a una diafana luminosità di porcellana degli incarnati e delle vesti: un sovrapporsi di tonalità intense per declinare la morte di Cristo con una resurrezione che, negli occhi rivolti al cielo dalla pietosa e disperata Madre, è già prefigurata.



Ma osserviamo meglio l'opera nel suo insieme e nei suoi riferimenti artistici. Le figure dello Schivenoglia si organizzano sulla base di uno schema piramidale, che si articola sia sul personaggio della Vergine sia intorno alla diagonale del corpo illividito di Cristo. La forza plastica evocativa si scioglie in un'immagine di teatrale sentimentalismo, grazie anche all'uso abile del tonalismo e delle *terre*. L'artista cala sulla figura esangue del Cristo una dimensione di totale abbandono, arresa all'ineluttabilità della morte, mentre la madre, nella platealità dei gesti delle braccia e delle mani, parla di un indicibile e muto dolore.

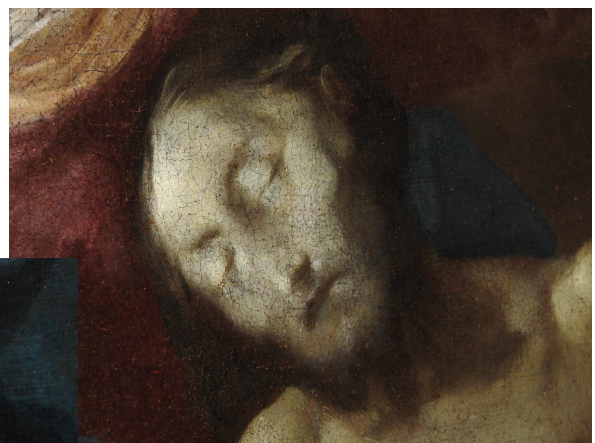
Lo Schivenoglia guarda certo al Correggio ma attinge anche alle interpretazioni dello stesso soggetto messe a punto da Annibale Carracci. Per quanto concerne la rappresentazione del corpo del Cristo morto, infatti, possiamo ravvisare innanzitutto la memoria dell'elegiaca elaborazione apollinea del *Salvator morto* di Annibale Carracci, quella *Pietà*, oggi a Capodimonte a Napoli, che è stata definita uno dei maggiori capolavori della pittura del Seicento.

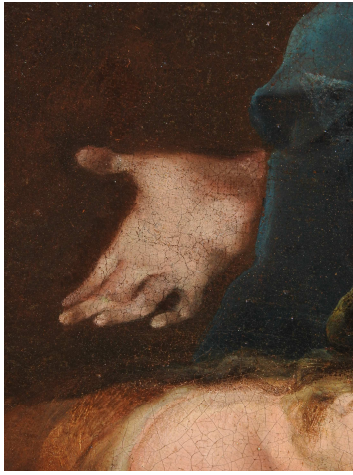


Certo anche una versione a stampa del *Cristo di Caprarola*, la più nota tra le incisioni di Annibale Carracci, può essere stata un suo punto di riferimento, ma ciò che a me sembra importante sottolineare è che, allo stesso modo di come aveva operato Annibale Carracci, anche lo Schivenoglia si volge alla *Pietà* del Correggio per cercare la chiave delle sue caratterizzazioni psicologiche religiose.

A questo riguardo mi piace indicare, nel dipinto dello Schivenoglia, la particolare scelta di rappresentare il capo e il volto di Gesù pateticamente reclinati, una scelta espressiva e stilistica usata con ben precise finalità. È la ricerca del patetismo, che rimanda certamente alla rilettura del Correggio, al *Compianto* della Cappella del Bono di San Giovanni Evangelista, ma che si risolve, nello Schivenoglia, in una meditazione personalissima su uno dei più bei contrappunti tra il *dolore in atto* e il *dolore bloccato*. È anche possibile che Francesco Maria Raineri avesse osservato una copia, tra le tante, della *Pietà* del Correggio (già appartenuta ai Gonzaga) oggi conservata presso il Museo Civico di Correggio, a cui senz'altro rimandano le posture delle gambe accavallate del Messia.

Risultano ovviamente sempre importanti i riferimenti alla Parma del suo maestro, Giovanni Canti, e, in fondo, a quell'Emilia sentita spesso come un più vasto orizzonte di riferimento per le contemporanee ricerche che l'artista non individuava nella ormai sempre più provinciale patria mantovana.





Nel *Compianto* che lo Schivenoglia sceglie di rappresentare la Vergine, nello sguardo rivolto al cielo, dichiara e drammatizza l'acme del proprio dolore, che trasferisce, interpretandola, alla parallela sofferenza di tutte le madri afflitte dal suo medesimo lutto: si alza, potente, lo spasimo della *compassio Matris* sullo sfondo del paesaggio del Golgota, sopra la terra santa e terrificante della *Passione*, poco lontano dal luogo della crocifissione, come racconta l'evangelista Giovanni (19,25).

Se la bellezza classica e la perfezione ottenuta nel Cinquecento erano state raggiunte attraverso lo studio dal vero, alla fine di quello stesso secolo, si guardava, con Carracci, a un ritorno a quella stessa bellezza, un ritorno allo studio e alla ricerca dell'ordine e della compostezza degli inizi del secolo: è lì che guarda lo Schivenoglia nel suo *ritorno al futuro*, per imparare (a modo suo) la linearità, la forza di rappresentazione indicata da Carracci e da altre filiazioni. Si può citare, ad esempio, un *Compianto* di Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680), allievo bolognese appunto dei Carracci, dal quale lo Schivenoglia deduce qui, con molta probabilità, la postura della Vergine. Lo Schivenoglia, tuttavia, oltre un secolo dopo, nel corso della cosiddetta *metamorfosi del Barocco*, rivela la propria autonomia estetica, nell'alchimia dello studio sugli esiti del Cinquecento e del primo Seicento e nell'accanimento contro ogni corriva falsariga accademica.

E ci sono altri importanti elementi del dipinto su cui riflettere. Tutta la coloristica bellezza popolana della Vergine da quale fonte di ispirazione sarà stata veramente originata? Nella veloce leggerezza del pennello emerge un alunnato complesso, pregno di insoliti temperamenti e di riletture che complicano ogni indiscutibile riferimento. Si è soliti parlare di una sorta di Magnasco mantovano. Ma come non pensare anche a consonanze con gli umori cromatici di Giovanni Antonio Burrini e della sua scuola, con la vena arguta di Giuseppe Maria Crespi? Nel fare arte, come si sa, si creano incredibili miscele tra la coscienza del tempo che ci ha preceduto e il confronto con la propria contemporaneità.

Per lo Schivenoglia la preminenza estetica dell'opera d'arte non si esauriva dunque nella noia ripetitiva di una esecuzione accademica, in una versione in cui il raggiungimento della politezza del "finito" annullasse il piglio dell'estro, della libertà esecutiva sciolta e spadaccina. Tutto ciò si sommava alla tensione espressiva, fatta di formazione intellettuale, di studio e di sapienza iconografica. Ed è tale tensione che bisogna individuare per capire fino in fondo, nel "nostro" *Compianto*, la devozione dolorosa della Maddalena inginocchiata, che bacia la mano di Gesù martoriata dai chiodi della croce. Ritroviamo qui lo stesso gesto della Maddalena che compare nel *Compianto sul Cristo morto con san Francesco e santa Maria Maddalena* della Canonica della Parrocchiale di Luzzara. Ma ritroviamo soprattutto, nel dipinto sotto i nostri occhi, una squisita grazia settecentesca, che alleggerisce il dramma della scena, e che, pur toccando il profondo del cuore, regala armonia, bellezza ed eleganza e induce, in parallelo, alla pietà devozionale.

Così oggi la restituzione di questo dipinto alla comunità del paese dell'autore e alla sua parrocchiale, acquisito da una collezione privata grazie alla generosità dell'Associazione Amici della chiesa di San Francesco d'Assisi di Schivenoglia, si pone sulla scia di una impresa quasi eroica, che sta conducendo, passo dopo passo, alla progressiva riscoperta dell'artista. In questi tempi difficili - dopo il terremoto e sotto l'incubo di una pandemia - l'intera comunità locale è riuscita a recuperare entusiasmo, motivazioni e risorse per ritrovare un altro prestigioso dipinto dell'artista.

Voglio concludere sottolineando quanto, a mio parere, la bellezza, il talento e le forze dello spirito siano entità ineffabili, difficili da percepire e spiegare, e preziose da possedere in un difficile connubio. Esse disvelano la loro essenza continuamente, anche nell'umana dimensione delle cose. L'arte, da sempre, nei suoi inenarrabili capolavori, è espressione di questo speciale connubio, un connubio che senz'altro a Schivenoglia è stato riconosciuto e restituito da quando l'incanto della piccola parrocchiale dedicata a *San Francesco* non rende solo omaggio all'artista recuperato e riscoperto ma anche a un concetto di eternità dello spirito.

È importante dunque cercare di comprendere sempre il valore del bello come espressione di una grazia che è manifestazione di sacralità. Amore, Anima, Pietas, Bellezza: nella realtà in cui viviamo queste forze sono tra le poche tracce della consistenza della rivelazione del sacro.

Chi cerca il Bello, lo valorizza e lo custodisce, anche quando si imbatte in un suo frammento, traccia evidente (o presunta) della piccola scintilla del mondo superiore al quale apparteneva e dal quale è emerso, un dono divino che, in quanto raro, va difeso.

**(Gianfranco Ferlisi, storico dell'arte)**

