

## IL <COMPIANTO SU CRISTO MORTO>

UN QUADRO DI FRANCISCO VIEIRA

ACCADEMICO D'ONORE A PARMA

La recente pulitura di un luminoso e toccante dipinto ad olio, rappresentante il <*Compianto su Cristo morto*>, custodito in una collezione privata parmense, ha rivelato chiaramente la sua paternità facendo emergere sulla destra in basso la scritta <*F. Vieira/ Junior inv./ London/ 1801*> (Fig. 1).

Artista di chiara fama, espressosi su alti livelli tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, Francisco Vieira, chiamato ai suoi tempi Vieira Portuense (Porto 13 maggio 1765 - Funchal 2 maggio 1805), ha avuto intensi contatti con Parma dove ha vissuto dalla metà del 1793 al 5 maggio 1796 (1). Figlio di un pittore di modesto livello, Domingo Francisco, il giovane mostra presto un talento naturale per il disegno e la pittura cosicché il padre lo manda ad imparare i segreti del mestiere da un artista piuttosto noto, Joao Grama, e successivamente dal pittore di origine francese Joao Pilenan, specializzato nel genere paesaggistico (2).

A Porto non esisteva una vera scuola d'arte e per questo motivo a 19 anni Francisco si trasferisce a Lisbona alla <escola de desenho de figura e historia>, diretta dal professor Joaquim Manuel de Rocha. Il sogno del giovane portuense è però quello di poter andare a studiare a Roma, considerata il centro mondiale dell'arte, in quanto vi si trovano le vestigia dell'antichità romana e i più celebri affreschi del Rinascimento, e quindi tappa obbligata per chi vuole dedicarsi interamente alla pittura.

Nel 1789 riesce a partire per l'Accademia portoghese di Roma, dove nel 1791 vince il primo premio di pittura. Per aumentare le sue conoscenze artistiche ottiene il permesso di frequentare le Gallerie Vaticane e il Palazzo Farnese; poi inizia a viaggiare visitando Perugia, Jesi, Ferrara e Ravenna, ma il suo principale desiderio è quello di vedere il Correggio a Parma, dove giunge nel giugno del 1793, giovandosi probabilmente dei contatti in corso fra l'ambasciatore portoghese a Torino D. Rodrigo de Sousa Coutinho e Giambattista Bodoni, il principe dei tipografi; e qui gli viene concesso di copiare la celeberrima *Madonna di San Girolamo* del Correggio, custodita nella galleria della Accademia Reale di Belle Arti (3).

Il risultato è eccellente. Il portoghese, infatti, su una superficie simile all'originale (205 x 141 l'originale; 197 x 140 la copia) riesce a rendere in modo convincente la soffusa atmosfera correghesca e i delicati passaggi tonali, raccogliendo unanimi apprezzamenti. Così viene introdotto alla Corte di don Ferdinando di Borbone e nel gennaio del 1794 impartisce probabilmente lezioni di disegno alla terzogenita del duca, la principessa Maria Antonia (4). In questo periodo dipinge una *Testa di vecchio*, datata e firmata *Vieira Portoensi inv.*

*Parma 1793*, di felice intensità espressiva nella quale si avverte l'eco dello studio dei personaggi corregheschi e soprattutto degli apostoli della cupola del Duomo: <un esercizio fra i più raffinati di rilettura dei grandi numi tutelari della pittura dei tempi passati> (5).

Il successo ottenuto a Corte e fra gli uomini di cultura lo porta a chiedere l'ammissione come professore onorario di pittura alla Reale Accademia delle Belle Arti di Parma, prestigiosa istituzione fondata nel 1752 dal duca don Filippo di Borbone e dal ministro Guglielmo Du Tillot. I membri dell'Accademia si riuniscono il 10 maggio 1794 (6) e lo nominano <accademico d'onore>, come si legge nel verbale della seduta: <Esibita poi una testa dipinta in oglio, ed un Paese del Sig. Francesco Vieira Portoghese bramoso pur egli d'esser nominato Accademico Professore di Pittura, hanno i Sig. Convocati riconosciuto nell'Opere del Postulante merito per essere ammesso allo Scrutinio. E di fatti quasi a pieni voti venne eletto in Accademico d'Onore Professore di Pittura>.

Il quadro di Paese, ossia di paesaggio, donato all'Accademia, è in realtà un <Bagno di Diana> ed ora è custodito nella Galleria Nazionale di Parma insieme alla *Testa di vecchio*, che era pure stata donata all'Istituzione. Il dipinto mitologico, firmato e datato *Francesco Vieira inv. 1794*, porta un più complesso e generico titolo, <*Torrente in un'aspra gola di monte con ninfe al bagno*>; la figura di Diana con la falce di luna sul capo si staglia nettamente al centro della scena e la dea ha il braccio teso, come se volesse scacciarla, verso una delle sue ninfe, che potrebbe essere Callisto rimasta incinta. Un simile soggetto si trovava in un dipinto dell'Albani a Modena, mentre il paesaggio risente degli studi romani sui quadri di Lorrain e Poussin.

Il conferimento pubblico ufficiale del titolo di accademico a Vieira avviene il 15 giugno durante la solenne cerimonia della distribuzione dei premi dei concorsi accademici di pittura, architettura e disegno di nudo (7).

Negli stessi giorni il duca don Ferdinando - in seguito alla lontana visita di Anton Raphael Mengs nel 1770 e alle più recenti insistenze del colto commerciante Antonio Ghidini - incarica <quattro Valentuomini> di visitare nel monastero delle benedettine di San Paolo la camera dipinta da Antonio Allegri, e fra costoro figura pure <il Signor Francesco Vieira, Pittor Portoghese non meno colto e ferace, venuto a Parma per istudiare il Correggio> (8). Gli altri tre sono i pittori parmigiani Gaetano Callani e Biagio Martini e l'incisore bolognese Francesco Rosaspina. E' il 16 giugno. I quattro al mattino entrano nella stanza e restano stupefatti, incantati (9), finché Vieira non li scuote e li invita <a trarne copia fedele con la matita>. Si fermano ben sette ore, ma chi disegna di più è lui, Francisco, che ha una mano veloce e felice tanto da eseguire ben 26 disegni di particolari contro i sette di Biagio Martini, mentre Rosaspina si sofferma solo sulla Diana dipinta sopra il camino. Vieira e Martini si scambieranno in seguito i disegni per ricopiarli (10).

Da questa visita nascerà sei anni dopo lo straordinario e rarissimo libro stampato nel 1800 <Co' tipi bodoniani> e intitolato <Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monistero di San Paolo> con una introduzione di Gherardo de' Rossi, direttore della Reale Accademia di Portogallo a Roma il quale era stato contattato nel luglio del 1796 dallo stesso Vieira (11), e 35 rami incisi da Francesco Rosaspina su disegni di Francisco Vieira: <Il frontespizio - così li elenca Giuseppe De Lama (12) - che sembra un disegno a fuliggine; il semplice contorno nero di uno dei quattro lati della volta; ed intagliati a foggia di disegni a matita rossa seguono la Diana che orna il camino, i sedici ovati della volta rappresentanti dei putti; e le sottoposte 16 lunette dipinte da Correggio a chiaroscuro>. I 34 disegni originali di Vieira si trovano ora in una collezione privata parmense (13); misurano ciascuno cm. 23,8 di base per 33,4 di altezza e sono a matita nera: a chiaroscuro i 16 ovati e le 16 lunette; al solo tratto un quarto della volta. Vi è allegato un foglio di Michele Leoni, segretario della Reale Accademia di Parma (1848), che ne testimonia l'autenticità. Guardando il disegno di Diana, molto accurato, si nota come l'autore renda appropriatamente le morbide sfumature correghesche in modo più sciolto rispetto all'incisione del Rosaspina, dove il chiaroscuro ha contrasti più netti. Su queste incisioni vi è una ricca documentazione epistolare, pressoché inedita, costituita da 43 lettere mandate da Vieira a Bodoni dal 15 maggio 1796 al 12 agosto 1800, oltre a quelle inviate da Vieira a Rosaspina e quelle fra Bodoni e Rosaspina (14).

Durante gli anni di permanenza a Parma il pittore portoghese si è distinto come ritrattista e ha eseguito una decina di ritratti della famiglia ducale tra cui quello, bellissimo, della duchessa Maria Amalia (firmato *Francisco Vieira Portuensis inv. Parma 1795*), oggi a Lisbona nella collezione Manuel Antunes. La quarantanovenne figlia di Maria Teresa è ripresa con freschezza realistica e in modo del tutto informale; vestita da cacciatrice, col fucile tenuto con la mano sinistra, è seduta in atteggiamento rilassato col gomito destro appoggiato in alto su un sostegno e si è appena tolta il cappello che tiene nella mano destra, lasciando scoperti i corti, arruffati capelli bianchi. Il viso è un sottile compendio di psicologia con l'impercettibile sorriso ironico e gli occhi vivaci e instabili di chi ama prendere decisioni improvvise e sorprendenti (15).

Nella Galleria Nazionale di Parma vi sono tre dipinti, classificati anonimi, che Giuseppina Raggi (16) riconduce a Vieira: un ritratto di Carolina Maria Teresa di Borbone e uno di suo marito Massimiliano di Sassonia (ma che per la studiosa potrebbe essere invece il fratello di Carolina, Ludovico di Borbone) e una miniatura sempre di Carolina.

Suo è senza alcun dubbio il felice ritratto del vescovo Adeodato Turchi dallo sguardo sereno e comprensivo del caritatevole pastore di anime; e a lui va pure ascritto il ritratto di Francesco Martin y Lopez, architetto

allievo di Feneulle, autore fra l'altro del monumento funebre a Ferdinando di Borbone nella chiesa di Fontevivo.

Lasciata Parma all'inizio di maggio del 1796 Vieira torna a Roma per organizzare il viaggio a Londra, al quale pensava da tempo. Parte in settembre e passando per Ancona e Trieste arriva a Vienna in gennaio (1797) e in aprile riparte per Dresda dove si ferma ospite di Massimiliano e di Carolina di Borbone, che aveva conosciuto a Parma e che è in attesa del primo figlio. In agosto lo troviamo a Berlino e il 18 settembre giunge finalmente a Londra. Qui si impone subito come ritrattista, ricercato da varie famiglie nobili, ma anche come pittore di soggetti storici, mitologici e religiosi. La sua abilità di disegnatore, che a Parma era sfociata nella stretta collaborazione con l'incisore Rosaspina e il tipografo Bodoni per riprodurre le opere del Correggio, lo porta a collaborare con un altro esperto incisore, Francesco Bartolozzi, per divulgare quadri celebri.

Nel gennaio del 1800 l'ambasciatore portoghese a Londra D. Joao de Almeida de Melo e Castro propone al ministro Luis Pinto de Sousa Coutinho di affidare a Francisco Vieira l'esecuzione di una grande pala d'altare per la cappella dell'ambasciata, avente come soggetto il Compianto su Cristo morto, <*Lamentação sobre Cristo morto*>: il compenso sarà di 150 sterline. Il 2 marzo arriva da Lisbona la risposta affermativa e il pittore si pone subito al lavoro iniziando a tracciare sulla carta alcuni appunti riguardanti la posizione dei due protagonisti, Gesù e la Madre, cui aggiunge - come si nota nei fogli custoditi nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona - la Maddalena (inv. 857) e San Giovanni Evangelista (inv. 823, fl. 4). Poi la drammatica scena prende maggiore consistenza. Il corpo di Cristo dapprima viene collocato in diagonale coi piedi sulla sinistra del foglio e la testa abbandonata contro il seno della madre che lo guarda stravolta dal dolore; la Maddalena gli tocca un braccio e Giovanni indica il segno del chiodo in una mano (Fig. 2). In una versione successiva Cristo viene posto da destra verso il centro della tela appoggiato alla madre che alza gli occhi al Cielo allargando le braccia. Giovanni sulla destra sembra voler soccorrere enfaticamente la Madonna e sulla sinistra Maria Maddalena inginocchiata prende la mano del Signore tra le sue (Fig. 3).

Infine (Fig. 4) la scena assume il suo aspetto definitivo: le figure sono più strette intorno a Cristo e il dolore è espresso in modo più intimo e contenuto nella gestualità. Il corpo del Messia, al centro, giace su una pietra-sedile con le gambe divaricate che scivolano in basso verso destra mentre il torace e la testa sono sostenuti da Maria che è inclinata pure verso destra ma rivolge la testa a sinistra guardando il Cielo e disegnando col figlio una specie di spirale. Sulla sinistra la Maddalena inginocchiata tiene la mano del Salvatore e l'evangelista Giovanni lo sostiene sotto l'ascella mentre l'altra spalla è appoggiata a una gamba della madre. In basso un angioletto indica un rotolo su cui (nel dipinto) appaiono le lettere INRI.

Con le varianti riguardanti la posizione dell'angelo e lo sfondo paesaggistico, nel quale compare un monte su cui spiccano tre croci, il disegno viene trascritto a colori su una tela di piccole dimensioni (cm. 36,8 x 29,8): un modelletto che riceve l'approvazione dell'ambasciatore e viene così <ingrandito> su una tela di metri 2,75 per 1,85, firmata *F. Vieira/ Portuensis/ inv./ London 1800* e completata nella parte inferiore con l'aggiunta della corona di spine e di alcuni chiodi sparsi sul terreno (17).

L'anno seguente l'artista riprende il soggetto della <*Lamentação*> in una tela di cm. 77 per 55 (Fig. 1) che la pulitura (18) ha riportato alla sua integra bellezza e in cui nella firma appare la parola *Junior* che ritroviamo pure nella firma *Vieira Junior/ inv./ Londres 1801* apposta sul dipinto <*D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros*> (Lisbona, Collezione Joao Manuel Paes do Amaral Franco). La minore dimensione della superficie consente all'artista un uso più brillante ed emotivo della luce con la quale costruisce il corpo perlaceo dai riflessi argentei del Cristo morto, adagiato su un lenzuolo bianco ripiegato sul suo basso ventre, mentre la testa esangue è scivolata sul fianco della Vergine che, colpita da un dolore profondo, alza il viso pallido e implorante verso il Cielo e allarga le braccia; indossa un abito rosa con sopra un mantello azzurro mentre la testa è coperta da un fazzoletto ocra che le scende sul petto. In basso sulla sinistra Maddalena, vestita di un mantello giallo scuro su un abito dai raffinati toni smorzati che fa risaltare la dorata ondulazione dei capelli, inginocchiata, stringe tra le sue mani quella trafitta ormai in necrosi del Cristo e la guarda teneramente con gli occhi gonfi di lacrime. In piedi il giovane evangelista Giovanni, scolpito frontalmente nella tradizionale bicromia verde e rossa, col viso stravolto per l'evento che si sta consumando, sostiene col braccio destro teso la spalla destra di Gesù, mentre sullo sfondo di un cielo percorso da serotine nubi rosate si stagliano il Monte Calvario con le tre croci e una tattile emergenza rocciosa maculata di erbe spontanee.

Punto focale della scena è il Cristo, protagonista di questo immenso dramma, posto al centro di due diagonali: una parte dalla destra in alto con Maria, scende attraverso la testa e una spalla del Salvatore e si conclude con la testa e il piede della Maddalena sulla sinistra; l'altra parte in alto dalla sinistra con le tre croci che svettano minacciose sul monte, scende attraverso l'evangelista, il Corpo di Cristo e termina nel suo piede sinistro. La posizione di Cristo seduto con le gambe divaricate e quella della Vergine col viso rivolto verso il Cielo richiamano il *Compianto di Cristo* dipinto da Van Dyck verso il 1628 per l'altare della chiesa del Beghinaggio ad Anversa e dallo stesso artista ripetuto più volte (Fig. 5) tanto che una replica (o copia?) fa parte della collezione del visconte di Cobham, dove lo stesso Vieira potrebbe averla vista. Comunque l'immagine ha avuto una larghissima diffusione tramite le numerose incisioni che l'hanno riprodotta (19).

Se al pittore fiammingo paiono ispirarsi il gruppo di Cristo e della Madre, la Maddalena invece ha una certa parentela con quella raffigurata dal Correggio nella *Madonna di San Girolamo*, copiata dallo stesso Vieira (Fig. 6), nella bicromia degli abiti, nei biondi capelli che scendono ondulati lungo il collo e soprattutto nell'accostamento affettuoso della guancia a Gesù per sentirne più forte il contatto emozionale. Ed anche la roccia che occupa la sommità destra del dipinto richiama la tenda correghesca.

Vieira rivela quindi chiaramente la propria cultura radicata nei grandi maestri del passato ma che egli rielabora acutamente in chiave neoclassica mediante una calibrata composta gestualità e una atmosfera solenne in cui la narrazione temporale assume una dimensione storica e morale di valore assoluto, universale quale appunto è stato l'immane, tragico sacrificio salvifico di Cristo, uomo-Dio, mentre i protagonisti sono immersi in una luce totale, trascendente che preannuncia la divina Resurrezione.

Pier Paolo Mendogni