

# **Limbajul trupului în creația sculptorului Niccolo dell'Arca**

Conf. univ. dr. Liviu-Adrian, SANDU  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați  
lsandu@ugal.ro

*Abstract: One of the eloquent examples at the beginning of the sculptors' preoccupations with rendering facial expressions, which are in a perfect relationship with body language, as they are manifested in real life, is demonstrated in the work "Compianto sul Cristo morto" (Mourning over the body of Christ), made at the beginning of the Renaissance by the Italian sculptor Niccolo dell'Arca. Without exaggerating, we can say that this statuary ensemble was solved in a masterful way by the one nicknamed at the time "magister figurarum de terra - the master of terracotta figures", the sculptor Niccolo dell' Arca, precisely at a time when the sculpture statuary still did not excel in conveying the inner feelings of the characters with such force and truthfulness. Entering the church of Santa Maria della Vita and reaching the chapel to the right of the high altar, the terracotta group greets the visitor like a theatrical epiphany, immediately drawing him into a mythic, deeply dramatic narrative infused with telluric pathos and eternal vitality . It is a very daring achievement for its time, a diamond of art and a disturbing synthesis of the late Gothic humanism manifested in the regions*

*of Emiliana Romagna and Tuscany. A work that has the ability to touch the deepest states, disturbing but also seducing us at the same time.*

Keywords: *statuary, emotions, facial expressions, and bodily attitudes.*

De-a lungul vremurilor, mulți înțelepți s-au străduit să explice cauzele fizice care stau la baza conexiunilor dintre emoțiile puternice și reacțiile fizice ale omului. Plecând de la principiile locomoției au mers cu judecățile până la formarea expresiilor pe chip, vrând să înțeleagă și să arate; de ce starea de furie inflamează sângele colorând puternic fața, contractă sprâncenele și dilată nările; de ce starea de rușine este depistabilă datorită îmbujorării obrazilor; de ce disperarea declanșează o puternică strângere din dinți transfigurând trăsăturile feței și torsionează convulsiv articulațiile; de ce starea de dispreț poate fi citită datorită buzei inferioare care-i împinsă înainte; de ce regretul sau dezamăgirea, declanșează lăcrimarea spontană și abundentă; de ce invidia și gelozia determină privirea suspicioasă și disprețuitoare; de ce starea de admirație este destăinuită prin ridicarea sprâncenelor și deschiderea gurii. Toate aceste întrebări pot da naștere unor concluzii ingenioase dar numai Dumnezeu, cel care a stabilit uniunea dintre suflet și corp, poate ști ce mecanism intermediar stă la baza acestei interacțiuni dintre emoție și reacția ei fizică. Cert este faptul că mecanismul acestei interacționări rămâne încă un mister neelucidat. Această convingere nu a reprezentat și nici nu trebuie să reprezinte o prejudecată pentru înțelegerea construirii expresiilor, ca rezultat final al transmiterii diverselor stări sufletești prin intermediul artelor plastice.

Când în sfârșit, în majoritatea culturilor antice, au apărut primii artizani care au dat chip formelor omenești aceștia au reprezentat fețele lipsite de expresie și cu o privire oarbă care nu transmiteau nici o emoție. Oricare ar fi descrierea acestor chipuri, chiar dacă din punct de vedere proporțional sau morfologic sunt perfect realizate, privirea lor nu reflectă tensiunea și încordarea corpului ci mai degrabă o detașare față de propria lor acțiune și față de privitor. Lipsa de expresivitate, de personalitate individualizată prin trăsăturile de caracter specifice portretului, pe care le vedem prin contactele de zi cu zi în societate, este adesea pusă într-o manieră fantezistă pe seama unui stil artistic cu un puternic accent canonic și care a influențat întreaga epocă elenistică. Fără îndoială că atenția noastră este absorbită de chipurile celor din jurul nostru și avem chiar capacitatea de a citi în fizionomia lor anumite stări fiziologice sau sufletești. Iar lucrul acesta este posibil nu numai atunci când privim chipurile reale din jurul nostru ci și atunci când ne uităm la portretele realizate în tablourile pictorilor din Renaștere și până astăzi, în care senzația că suntem la rândul nostru priviți, de către personajele portretizate, este cât se poate de reală.

Interesul pentru expresiile faciale în particular a devenit o chestiune de interes general abia în secolul al șaisprezecelea când, intrigăți de puterea de expresie a feței, scriitorii renascentiști au început să alcătuiască primele descrieri de ansamblu ale fragmentelor anatomice care compun chipul, iar o mică parte dintre sculptori să-și probeze măiestria în redarea emoțiilor relevate de chip. Unul dintre exemplele elocvente al începutului preocupărilor sculptorilor de a reda expresiile faciale, aflate într-o perfectă relaționare cu limbajul trupului, așa cum sunt ele manifestate în viața reală, îl avem demonstrat în lucrarea „Compianto sul Cristo morto” (Jelirea deasupra trupului lui Cristos), realizată la începutul Renașterii de către

sculptorul italian Niccolo dell'Arca (Fig. 1). Atitudinea și expresia facială a celor șapte personaje ale acestui grup statuar, subliniate și de dimensiunile reale ale acestora, sunt realizate distinct și în perfect acord cu dramatismul scenei. Conform descrierilor din Noul Testament, la coborârea de pe cruce



**Fig. 1,** Niccolo dell' Arca, *Jelirea deasupra trupului lui Isus*. Grupul statuar realizat în 1463 (1485 ?) este expus în incinta bisericii Santa Maria della Vita din orașul Bologna. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.

și respectiv la punerea în mormânt a Mântuitorului au participat, alături, de Maica Domnului, cele trei mironosițe - Maria Magdalena, Maria lui Cleopa și Salomeea - Sf. Apostol Ioan, precum și Nicodim (sunt istorici care susțin ipoteza că ar fi Iosif din Arimateea, judecând după vestimentația nobilă a acestuia - chestiune neclarificată încă) (Fig. 2). Autorul acestei scene a așezat statuarele personajelor într-o ordine a cărei dinamică are o desfășurare ascendentă, dar pe tiparul unei spirale descendente, pornind de la exterior și de la stânga la dreapta către punctul final, sau cel de început al



Fig. 2, Nicodim. Cel care ulterior devine Sântul și dreptul Nicodim care, alături de Iosif din Arimateea, merge la Pilat și cere trupul lui Iisus pentru a îl înhuma după datina vremii. Se pare că Iosif a pus la dispoziție mormântul pe care îl făcuse special pentru sine.

transcenderii, în care se află reprezentarea statuară a trupului neînsuflețit și întins al lui Mântuitorului Iisus Hristos. Primul personaj al acestei distribuiri este cel care îl reprezintă pe fariseul Nicodim înveșmântat în haine renașcentiste, aflat în genunchi și purtând asupra sa uneltele care l-au ajutat la coborârea de pe cruce a Mântuitorului. Faptul că orientarea trupului său este către centrul scenei, acolo unde este așezat trupul celui neînsuflețit, iar capul îi este întors către umărul drept și privind încruntat către ceva aflat în depărtare, putem interpreta atitudinea acestui personaj ca fiind una prin care acesta se uită muștrător către nedreapta judecată a confracților săi farisei. Judecată care l-a osândit la moarte pe cel fără de greșală.

Cel de-al doilea personaj, aflat în stânga lui Nicodim, este mironosița Salomeea, cea care l-a urmat pe Mântuitor și i-a fost ucenică (Fig. 3). Cu genunchii un pic flexați, cu mâinile încheștate pe coapse, corpul întors și

ușor aplecat, gura deschisă, care parcă ar scoate sunete de jale, sunt elementele pe care autorul le-a folosit pentru redarea atitudinii de profundă

Fig. 3, Salomeea.



îndurerare, survenită din pricina morții celui pe care la urmat, la slujit și la slăvit.

Al treilea personaj o reprezintă pe Fecioara Maria (Fig. 4), surprinsă de autor într-un moment de balansare, cu mâinile încleștate de neputință, jelind de durere și privind devastată la corpul nemișcat al fiului ei. Faldurile de pe poalele vestimentației direcționează atenția privitorului către relația sinergică dintre mâini și portret, în același timp alcătuind în mod simbolic

semnul crucii, delimitat pe verticală de cap și sol, iar pe orizontală de linia care unește extremitățile coatelor.

Fig. 4, Fecioara Maria.



Statuara celui de al patrulea personaj îl reprezintă pe cel care ulterior a devenit Sf. Apostol și Evanghelist Ioan (Fig. 5). Autorul a redat acestui personaj o atitudine de refuz în a accepta atât verdictul nedrept al judecății, cât și moartea celui care îi fusese învățător. Stând în contra-post, având capul întors spre dreapta și privirea rotită la maxim spre dreapta, cu palma mâinii drepte susținându-și capul vrând parcă să-și stăpânească tremurul bărbiei declanșat de năvalnica furie ce-i traversa mintea, sufletul și trupul.

Al cincilea personaj este reprezentarea mironosiței Maria a lui Cleopa (Fig. 6). Este una dintre cele mai dinamice reprezentări ale întregului grup statuar. Cu un drapaj vestimentar menit să exemplifice starea de

Fig. 5, Sf. Apostol și Evanghelist Ioan.



exaltată surescitare care poate fi citită și prin intermediul mimicii dar și prin cel al gesticii. Măinile cu palmele avansate și degetele răsfirate sugerează gestul de refuz și de respingere al imaginii desfășurate dinaintea ochilor. În lucrarea sa „Viața formelor” Henri Focillon a considerat mâinile ca fiind „aproape ființe vii, ... chipuri fără ochi și fără glas” (FACILON, Henri





Fig. 6, Maria lui Cleopa.

(1995), *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, p. 104), având zestrea unui spirit liber și o fizionomie aparte, dar care văd și vorbesc.

Construcția mimicii dezvăluie starea de spirit a trăirii unui moment extrem de tensionat care a declanșat strigătul disperării.

Cel de al șaselea personaj al grupului statuar este reprezentarea mironosiței galileeană Maria Magdalena (Fig. 7) surprinsă de autor în cea mai dinamică atitudine redată vreodată, până în acel moment, într-o statuie. Încordarea trupului, disperarea, jalea și regretul, se citesc lesne pe chipul transfigurat de strigătul sfâșietor, iar drapajul subliniază dramatismul și accentuează forța de mișcare a personajului. Atitudine năvalnică în fața unei neverosimile evidențe. În ansamblul ei, această statuară este reprezentarea perfectă a strigătului *împietrit*, redat cu măiestrie de către autor.

În mod evident, al șaptelea personaj este cel central și care îl reprezintă pe Mântuitorul Iisus Hristos (Fig. 8), imediat după coborârea de pe cruce, având sub cap o pernă pe care autorul și-a inscripționat numele cu

Fig. 7, Maria Magdalena.





Fig. 8, Mântuitorul Iisus Hristos - detaliu.

majuscule romane. Rănile supliciiului și ale crucificării sunt redată cu aceeași veridicitate ca toate detaliile individualizate ale celorlalte personaje.

Fără a exagera, putem afirma că acest ansamblu statuar (Fig.9) a fost rezolvat într-un mod magistral de către cel supranumit în epocă „magister figurarum de terra - maestrul figurilor din teracotă“ (GNUDI, Cesare (1972), *Noi cercetări asupra lui Niccolo dell'Arca*, Editura De Luca, Roma, pag.10). Sculptorul Niccolo dell 'Arca capătă acest renume tocmai într-o perioadă în care sculptura statuară încă nu excela la capitolul transmiterii trăirilor interioare ale personajelor cu atâta forță și veridicitate. Intrând în biserica Santa Maria della Vita și ajungând la capela din dreapta altarului mare, grupul de teracotă îl întâmpină pe vizitator ca o epifanie teatrală,

atrăgându-l imediat într-o narațiune mitică, profund dramatică, infuzată cu un patos teluric și de o vitalitate eternă. Este o realizare foarte îndrăzneță pentru timpul său, un diamant al artei și o sinteză tulburătoare a

**Fig. 9,** Niccolo dell' Arca, *Jelirea deasupra trupului lui Isus*. Grupul statuar realizat în 1463 (1485 ?) este expus în incinta bisericii Santa Maria della Vita din orașul Bologna. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.



umanismului gotic târziu manifestat în regiunile Emiliană Romagna și Toscana. O lucrare care are capacitatea să atingă cele mai profunde stări, tulburându-ne dar și seducându-ne în același timp. Totul vibrează ca o simfonie, ori ca o piesă de teatru sau o poezie. Harul neschimbat al lui Hristos este însoțit de polifonia celor șase figuri, în special de forța expresivă a chipurilor figurilor feminine, care literalmente par a fi fost sculptate în vânt, vibrația veșmintelor și trăsăturile lor anticipând ceea ce urma să apară după aproape 200 de ani distanță și anume creațiile marelui Gian Lorenzo Bernini.

Expresiile faciale sunt caracteristicile unui limbaj menit să transmită efectul unor stări fizice sau sufletești relevate de contracțiile musculare subtile care dezvăluie, spre exemplu, durerea, teama, frica, bucuria, exaltarea, rușinea, frământarea sau emoția unor trăiri euforice prin implicare sentimentală etc. Anatomistul, chirurgul și fiziologul scoțian Charles Bell (1774-1842), menționa în anul 1806 faptul că expresia facială aparține unui limbaj natural ce poate fi citit datorită transformărilor chipului. Mai mult de 90% din interacțiunile interpersonale ale conținutului emoțional sunt comunicate prin intermediul limbajului non-verbal bazat pe expresiile faciale. Fața poate transmite mesaje cu privire la astfel de stări tranzitorii și efemere cum sunt emoțiile sau sentimentele ce fluctuează de la un moment la altul pe perioada unei conversații. Desigur că aceste expresii fac fața foarte interesantă și atractivă pentru un artist. Datorită acestui fapt reprezentările artistice ale unor stări de expresie sunt considerate a fi incitante pentru artistul care își asumă redarea unui anume tip de caracter. Fără expresie, cu greu putem numi un portret a fi atractiv și interesant în fizionomia generală a reprezentărilor unor personaje. Prezența expresiilor faciale într-un portret sunt imperios necesare pentru a reda trăsătura de caracter care întregeste personalitatea personajului în concordanță cu atitudinea și mișcarea corpului în ansamblul său. Toate acele mici detalii realizate cu minuțiozitate și asupra cărora un artist își pune întreaga sa atenție, prin prisma orizontului lărgit al profesionalismului său, provoacă admirația privitorului prin faptul că aceste detalii sunt foarte exact realizate și par a fi ceea ce în fond chiar nu sunt. Trebuie simțită distincția dintre ceea ce este real și ceea ce pare a fi real, altminteri nu vom avea capacitatea de a vedea măreția și virtuozitatea stilului folosit pentru însuflețirea personajului sculptat. Sculptorul nu trebuie să se mulțumească doar să imite cu fidelitate

ceea ce vede, ci el trebuie să-și cultive talentul și să-l dăruiască prin intermediul acelor mijloace care-i pot pune în valoare străduința, genialitatea imaginației și virtuozitatea sa. Puterea sa creativă îl poate transforma într-un portretist veritabil dacă își cultivă constant studiul observării după modelul viu și își îmbogățește limbajul plastic de transpunere și transmitere a diverselor stări emoționale.

Din păcate, apetitul acestui sculptor pentru expresiile faciale a rămas însă fără prea mare ecou în rândul colegilor de breaslă. Doar sculptorul Guido Mazzoni din Modena a preluat această dramatică scenă (Fig.10) reușind să realizeze un grup statuar ale cărui personaje sunt într-o mai strânsă relație, trăind și exprimând la unison jalea provocată de cumplitul eveniment. La rândul său a dezvoltat această evocatoare scenă în care și-a propus individualizarea chipurilor și atitudinilor, dorind să-l surprindă și să-l

**Fig. 10,** Guido Mazzoni, *Jelirea deasupra trupului lui Isus*. Grupul statuar realizat în 1477-1480 este expus în incinta bisericii San Giovanni Batista din orașul Modena. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.



convingă pe privitor. Prin comparație cu austeritatea manierei gotice încă prezentă în sculptura vremii, și în ciuda naturalismului stilistic și novator

folosit de Niccolo dell 'Arca, întreaga scenă realizată de sculptorul Guido Mazzoni din Modena degajă un aer emfatic.

### **Concluzii**

Preocuparea artiștilor pentru redarea vieții interioare a avut proporția unei adevărate investigații metodologice, al cărui câștig în plan psihosenzorial a determinat o apropiere mai nuanțată a acestora față de ființa umană și a sădit în conștiința lor dorința aprigă de a îndepărta masca și convenționalul. Capacitatea exteriorizării emoțiilor este una dintre calitățile primitive ale omului, iar pentru surprinderea și, mai ales, redarea lor este necesară cunoașterea fizionomiei corpului uman din punct de vedere anatomic dar mai cu seamă studiul musculaturii faciale, care este un adevărat motor al construirii expresiilor. Considerăm că o foarte bună cunoaștere asupra diferențelor și caracteristicilor particulare ale expresiilor faciale și ale corpului uman în genere, îl ajută pe sculptor la realizarea artei statuare și implicit poate contribui la desăvârșirea unei noi opere. Pentru redarea expresiilor corpului uman, aflat în mișcare sau în repaus, precum și înțelegerea proceselor mecanice ale musculaturii relevate de emoțiile care se nasc în procesul mental, este necesar studiul morfologic al corpului aflat în diversele perioade ale vârstelor: copilăriei, adolescenței și a vârstei adulte. De asemenea, foarte folositor este și studiul diferențelor dintre corpul aflat în suferința provocată de o afecțiune sau o durere și cel al unui om sănătos, ori studiul contrastului dintre robustețea și puterea musculară masculină față de delicatețea feminină, mai pe scurt, trebuie studiată întreaga condiție a corpului care poate impresiona privitorul. Studiul anatomiei artistice, în conformitate cu descrierea cuprinzătoare de mai sus, îl va ajuta pe aspirantul la statutul de artist, de sculptor portretist, să redea ceea ce este esențial într-o expresie, fără a scăpa din vedere aparențele ori efectul și forța acesteia.

În viziunea noastră, preocuparea centrală a sculptorilor care își îndreaptă atenția, energia și creația asupra reprezentărilor figurative ar trebui să fie concentrată către redarea emoțiilor. Morfologia emoțiilor din punct de vedere al construcției lor necesită un efort și o preocupare constantă a sculptorului care își dorește să redea cu acuratețe și veridicitate complexitatea firescului, a naturaleții creației divine. De altfel, natura este pretutindeni prezentă, mai ales în domeniul imaginarului fie el simplificat, stilizat ori chiar abstractizat. Prin elementele împrumutate din natură în care întreaga lume este senzație, viață, trup și suflet, o reprezentare statuară trebuie să fie închinată cu dragoste gloriei și înțelepciunii Celui Atotputernic.

Către sfârșitul secolului al șaisprezecelea și începutul secolului al șaptesprezecelea, alcătuirea corpului uman era deja destul de bine cunoscută. Corpul întreg fusese prezentat prin mici atlase ori chiar tratate de anatomie ce aduceau în fața artistului complete descrieri ale corpului uman din punct de vedere morfologic. Această suprasaturare a dus la dorința sculptorului de a primi modul de realizare al statuarelor prin eliberarea de schemele și canoanele deja cunoscute, care nu mai aduceau mulțumire celor ce doreau redarea vieții interioare. Nu se poate spune că s-a dorit renunțarea la folosirea acestor canoane, ci, mai degrabă, la completarea lor pentru că ele nu satisfăceau nevoia de a ipostazia personajul într-o statuară ca și când ar fi real și natural. Fantezia meditativă stimulează rațiunea sculptorului, a cărui strădanie de a-și valorifica măiestria prin jocul mușchilor faciali sau prin gestică conferă un conținut somatic celor mai variate trăiri interioare.

Există un parcurs firesc în evoluția sculpturii figurative, foarte strâns legat de evoluțiile sociale, religioase și culturale ale umanității, dar numai disponibilitatea pentru a căuta noi procedee de lucru l-a condus pe



sculptorul din perioada Barocă către rezolvări plastice foarte îndrăznețe, ale căror inedite soluții produc și astăzi o foarte mare uimire.

Sculptura realizată în perioada Renașterii, prin extravaganta ei monumentalitate, prin numărul impresionant de piese realizate, dar și prin tematicile și rezolvările tehnice cu măiestrie tălmăcite, a lăsat într-un mod natural impresii profunde asupra sculptorilor ce au urmat. Sculptori sau aspiranți la statutul de sculptor, de toate națiile, au luat calea Romei pentru a-și desăvârși acolo talentul, orientându-se către studiul simplității și severității artei clasice grecești și romane. Subiectele antice au prevalat astfel și au fost realizate într-un spirit clasic complet, care a durat în toată perioada post-renascentistă și încă două secole după aceasta. De această dată, teme religioase au fost relativ neglijate, în schimb, subiectele laice au fost abordate cu lejeritate la comanda unor înalți demnitari ori ai unor bogați ai vremii. Sculptura europeană din veacurile șaptesprezece și optsprezece a fost îmbogățită prin novatoare modalități de reprezentare a caracterelor, adâncind complexitatea de redare a portretelor prin atingerea unui înalt grad de pătrundere psihologică. Volumele tensionate și torsionate care se leagă și în același timp parcă se resping, formând un joc al liniilor de forță, dar și jocul contrastant între lumină și umbră, au adăugat valoare la nota de expresivitate la ceea ce ulterior a fost denumit „Stilul Baroc“.

### **Bibliografie**

FACILON, Henri (1995), *Viața formelor*, Editura Meridiane, București.

GNUDI, Cesare (1972), *Noi cercetări asupra lui Niccolo dell'Arca*, Editura De Luca, Roma.

MILTON E., Brener (2002), *Faces. The changes look of humankind*, University Press of America, Maryland.