

Costantino Nivola's project for the Chapel of the Body of Christ is the result of a figurative exploration focused on the relationship between symbolism and sacred spaces. It is a reflection, translated into space, on the theme of the mystical body of Christ, as well as on the expressive power that results from the blending of plastic arts and architecture.

Costantino Nivola

Cappella del Corpo di Cristo
Chapel of the Body of Christ

Gabriele Bartocci

Il calice della benedizione che noi benediciamo, non è forse comunione con il sangue di Cristo? Il pane che noi rompiamo non è forse la comunione con il corpo di Cristo? Siccome vi è un solo unico pane, noi, che siamo molti, siamo un corpo unico, perché partecipiamo tutti a un unico pane¹.

La Cappella del corpo di Cristo, progettata da Costantino Nivola tra il 1982 e il 1983, sarebbe dovuta sorgere nei dintorni di Orani, in un punto mai precisato dall'artista che immaginava la piccola architettura inserita nel sistema tipologico di santuari, cappelle e edicole votive che punteggiano il territorio del Nuorese². Il fatto di non individuare il sito ove edificarla porterà Nivola a concepire uno spazio interno intimistico ed introspettivo, dissociato dal contesto di un luogo fisico specifico, dove il progetto scultoreo, mai realizzato, rappresenta una riflessione sul tema del corpo mistico di Cristo. L'atteggiamento adottato dall'artista è teso a unificare arte plastica e architettura secondo un'idea di scultura che prende senso, caricandosi di significato, quando questa viene esperita, non solamente quando viene contemplata, cioè quando l'uomo, abitandola, ne qualifica la spazialità.

L'idea che sta alla base del progetto è quella di comporre l'ambientazione liturgica attraverso l'allestimento dei suoi elementi statuari, affidando alla struttura scatolare dell'involucro edilizio il ruolo di supporto al gruppo scultoreo, scolpito a corredo dell'aula. La cappella è concepita come il luogo che custodisce il corpo di Cristo, in cui Nivola seleziona e isola gli arti estremi della figura umana, riconfigurandone il capo, le mani, i piedi,

The cup of blessing which we bless, is it not the communion of the blood of Christ? The bread which we break, is it not the communion of the body of Christ? For we, though many, are one bread and one body; for we all partake of that one bread¹.

The Chapel of the Body of Christ, designed by Costantino Nivola between 1982 and 1983, was intended to be built in the vicinity of Orani, in a location never specified by the artist. Nivola imagined this small structure as part of the typological system of shrines, chapels, and votive aedicules scattered throughout the landscape of the Nuoro area². This absence of a specific site on which to build the chapel led Nivola to conceive an intimate and introspective interior space, detached from any specific physical context. The sculptural project, which was never carried out, thus takes the form of a reflection on the theme of the mystical body of Christ.

The approach embraced by the artist aims to unify plastic art and architecture, according to a conception of sculpture that acquires meaning not only through contemplation, but above all through direct experience. It is in fact man, by inhabiting this space, who ascribes meaning and quality to it.

The concept underlying the project is to create the liturgical setting through the arrangement of sculptural elements, assigning to the box-like architectural structure the role of a supporting framework for the sculptural group that accompanies and defines the space. The chapel is conceived as the place that safeguards the body of Christ, in which Nivola isolates and selects the elements of the human body – the head, hands and feet – reconfiguring them as sacred, petrified sections of the body, displayed on the walls and



immaginando le membra sacre, pietrificate, affisse alle pareti e sul piano di calpestio.

L'altorilievo della testa del Cristo giace sospeso da terra, unito alla parete di fondo absidale, gli altorilievi delle mani sono fissati alle pareti laterali e quello dei piedi adagiato sul pavimento, in prossimità dell'ingresso, così da porre in rilievo i vertici estremi di un impianto cruciforme immateriale iscritto in un vano parallelepipedo. È l'ambiente interno, esito di una ricerca figurativa sulla commistione tra simbologia e spazio sacro, a tenere uniti gli elementi della composizione plastica. Nivola immagina una mutazione del tipo architettonico della pianta a croce latina immissa, che, 'innestata' nel volume dell'aula, genera l'interpenetrazione tra uno schema a croce e una navata.

Il rito liturgico compiuto dal visitatore nell'occupare l'invaso della cappella si fa metafora della partecipazione totale e dell'immedesimazione delle anime con il corpo lacerato del Cristo, che Nivola ci mostra decomposto nelle membra.

Si entra nell'aula e al contempo si esperisce, conferendo senso al vuoto architettonico, la condizione di appartenenza alla figura sacra, alla Chiesa dei figli di Dio che formano il *corpus Christi*, alle sue vicende umane e alla sua presenza spirituale.

L'artista sembra tradurre in architettura l'immensità del soggetto e dell'insegnamento sulla Chiesa quale Corpo mistico di Cristo, base fondamentale della preghiera e della dottrina dell'«Apostolo dei Gentili»:

Come infatti il corpo, pur essendo uno, ha molte membra e tutte le membra, pur essendo molte, sono un corpo solo, così anche Cristo. E in realtà noi tutti siamo stati battezzati in un solo Spirito per formare un solo corpo, e tutti ci siamo abbeverati a un solo Spirito. Ora il corpo non risulta di un membro solo, ma di molte membra³.

L'atteggiamento progettuale con cui è pensato lo spazio scultoreo rimanda all'esperienza, fatta da Nivola vent'anni prima, nel 1963, per il concorso del *Monumento alla Brigata Sassari*. Analogamente, in quell'occasione, per il progetto di un'opera commemorativa dei sacrifici e delle azioni eroiche compiute dai gruppi militari dell'unità sarda di fanteria durante la Prima guerra mondiale, l'artista aveva proposto alla commissione giudicatrice (il progetto si classificò al secondo posto) una scultura quale astrazione di un corpo smembrato, disteso sul piano di campagna, permeabile e attraversabile dai visitatori.

Anche in quel caso l'opera d'arte, dimensionata alla scala urbana della città anziché a quella dell'edificio, si completava e diventava significante quando se ne esplorava la percorribilità interna, abitandone la struttura, conquistando lo spazio collettivo utile tra gli elementi della corporatura scultorea, stagliata sul suolo. Per la Cappella del Corpo di Cristo Nivola sperimenta due differenti soluzioni che riguardano il solaio di copertura del volume parallelepipedo. La prima proposta prevede un intradosso piano, la seconda un intradosso curvo, dal profilo a sesto ribassato. Entrambe le soluzioni contribuiscono a conferire all'aula il carattere di uno spazio tombale, sepolcrale, criptico. I due modelli in gesso, dalle pareti scatolari ruvide plasmate dall'artista come fossero delle vere e proprie superfici scultoree, evocano atmosfere arcaiche dove il bianco degli intonaci, grezzi, rende straniante l'ambientazione sacra.

La piccola architettura è progettata con la duplice funzione di custodire e contemporaneamente musealizzare, come fosse una sala espositiva, il gruppo scultoreo del Cristo crocifisso. Nivola decide di far penetrare la luce in maniera zenitale, forando il solaio nei punti corrispondenti alle opere esposte fissate alle pareti, così da accentuare il loro effetto chiaroscuro metten-

floor of the hall.

The high relief of Christ's head is suspended above the ground and anchored to the back wall of the apse, those of the hands are fixed to the side walls, while that of the feet is placed on the floor, near the entrance. In this way, the vertices of an intangible cruciform structure, inscribed within a parallelepiped volume, are highlighted. It is the interior space, which results from a figurative research on the blending of symbolism and sacred space, that unites the various elements of the composition. Nivola imagines a transformation of the architectural type of the *crux immissa* plan which, inserted into the volume of the hall, generates a combination between a cruciform layout and a nave.

The liturgical rite of the visitor who enters the space of the chapel becomes a metaphor for total participation and spiritual identification with the martyred body of Christ, which Nivola depicts as dismembered.

Entering the chamber, one ascribes meaning to the architectural void by experiencing the condition of belonging to the sacred figure, the Church of the children of God who constitute the *corpus Christi*, its earthly history and its spiritual presence.

The artist seems to translate into architecture the unfathomable nature of the subject and the teachings on the Church as mystical Body of Christ, which is the fundamental basis of the prayer and doctrine of the "Apostle of the Gentiles":

For as the body is one and has many members, but all the members of that one body, being many, are one body, so also is Christ. For by one Spirit we were all baptized into one body – whether Jews or Greeks, whether slaves or free – and have all been made to drink into one Spirit. For in fact the body is not one member but many³.

The design approach to the sculptural space draws on Nivola's experience from two decades earlier, during the 1963 competition for the *Monument to the Sassari Brigade*.

Similarly, on that occasion, Nivola had designed a commemorative work for the competition dedicated to the sacrifices and heroic deeds of the Sassari Brigade during the First World War. The project that he presented to the selection committee, and which came second, consisted of an abstract sculpture representing a dismembered body lying on the ground, that was permeable and could be traversed by visitors.

Also in that case, the artwork, which was conceived on an urban rather than architectural scale, achieved completion and meaning through the exploration of its interior. It was in fact in traversing its structure, in inhabiting the collective space enclosed between the elements of the sculptural body lying on the ground, that the work became a living experience.

For the Chapel of the Body of Christ, Nivola experiments with two different solutions involving the ceiling of the parallelepiped volume. The first proposes a flat soffit, and the second a curved one with a low-rise arch. Both solutions contribute to giving the hall a tomb-like, sepulchral, cryptic feel.

The two plaster models, with box-like walls and rough surfaces moulded by the artist as if they were actual sculptures, evoke an archaic atmosphere in which the coarse white plaster emphasises the feeling of strangeness of the sacred space.

The small structure was designed with a dual function: on the one hand to preserve, and on the other to display the sculptural group of the crucified Christ, thus transforming the space into a sort of exhibition hall. Nivola chooses to let in the light from above by piercing the roof at places aligned with the pieces displayed on the walls, thus highlighting the chiaroscuro effect of the reliefs.

Light pierces through the architectural body, drawing luminous

done in risalto i rilievi plastici.

La luce trafigge il corpo di fabbrica e durante le ore del giorno disegna, muovendosi all'interno della scatola muraria, traiettorie luminose che scandiscono il tempo e lo spazio mistico dell'architettura.

I lucernari sono fori circolari, interpretazione, per traslato simbolico, delle piaghe e dei segni della passione di Cristo.

La croce astratta, immateriale, delineata dalla struttura cruciforme dell'apparato scultoreo, giace su un piano inclinato rispetto alla superficie di calpestio della sala, secondo la costruzione di un impianto geometrico basato su due punti di fuga disallineati tra loro.

Lo scorci prospettico della figura del corpo di Cristo, impostato da Nivola e offerto al visitatore varcata la soglia di ingresso, rimanda alla postura del *Cristo in scuro* di Andrea Mantegna ove si drammatizza il mistero, la sacralità e l'universalità del tema attraverso il rapporto tra la percezione ottica del soggetto e il punto di vista dell'osservatore.

Nella cappella lo scultore sospende un Cristo crocifisso intento a voler contenere, come in un suo ultimo abbraccio, nel dolore e nel sacrificio, la folla dei fedeli; il luogo dell'architettura è soprattutto un luogo della mente, pervaso dal silenzio e dalla meditazione, la trasposizione tridimensionale dei concetti di inclusione e partecipazione collettiva al mistero e all'identità più profonda della Chiesa.

Lo studio dell'idea progettuale, che l'artista sviluppa a partire dagli schizzi a matita su cartoncino, include sia lo spazio liturgico della cappellina sia quello di una stanza che denominerà *Stanza con il muro pregno*. Entrambi i progetti sono disegnati in un'unica tavola intitolata *Sculture architettoniche*. È come se alla definizione dell'ambiente destinato ad ospitare la figura di Cristo sulla croce l'artista associasse quella di un altro ambiente, omologo, corrispondente, ad integrazione del tema. Anche in questo caso al centro del ragionamento è la custodia del corpo. Nivola concepisce un vano dal carattere domestico, una stanza dotata di una porta e di una finestra, la cui parete di fondo è plasmata a formare una convessità.

La modellatura del muro, ancora intonacato bianco, grezzo, primitivo, ricorda un grembo materno che, associato al *corpus Christi* in cui la cappella votiva si identifica, si fa metafora del suo concepimento verginale. Lo scultore affida così allo spazio architettonico la narrazione della vicenda terrena del corpo di Gesù, dal suo concepimento al compimento sulla croce.

trajectories during the day as it moves within the walls, marking both the passing of time and the mystical space of the architecture. The skylights are circular holes which symbolically represent the wounds and other marks from Christ's passion.

The cross, abstract and intangible, is outlined by the cruciform arrangement of the sculptural elements, and extends across a plane that is inclined with respect to the floor of the room, according to a geometric composition based on two misaligned vanishing points.

The perspective view of the body of Christ, presented by Nivola to visitors immediately after entering the chapel, recalls Andrea Mantegna's famous *Cristo in scuro*. In both cases, the mystery, sacredness, and universality of the theme are intensified through the interaction between the optical perception of the figure and the point of view of the observer.

In the chapel, the sculptor suspends a crucified Christ who appears to embrace, in a final gesture of pain and sacrifice, the crowd of the faithful; the architecture is, first and foremost, a place of the mind, permeated by silence and meditation: the three dimensional transposition of the concepts of inclusion and collective participation in the mystery and the most profound essence of the Church.

The development of the project idea, which the artist develops from pencil sketches on cardboard, includes both the liturgical space of the small chapel and another room which he calls the *Room with the impregnated wall*. Both projects are drawn in a single panel entitled: *Architectural sculptures*.

It is as though, in designing the space intended to house the figure of the crucified Christ, the artist felt the need to place another similar and complementary space alongside it, conceived as both an integration and a completion of the theme.

Also in this case, the core of the concept is the preservation of the body. Nivola imagines a setting with a domestic feeling to it, a room with a door and a window, in which the back wall is shaped to form a convex curve.

The moulding of the wall, which is plastered in white, and left rough and primitive-looking, recalls a mother's womb which, associated to the *corpus Christi* that inspired the votive chapel, becomes a metaphor for the virginal conception of Jesus. In this way, the sculptor entrusts the architectural space with the task of narrating the earthly vicissitudes of Jesus' body, from its conception to its fulfillment on the cross.

Translation by Luis Gatt

¹ «Lettera di San Paolo ai Corinzi», Prima lettera ai Corinzi, 10, 16-18.

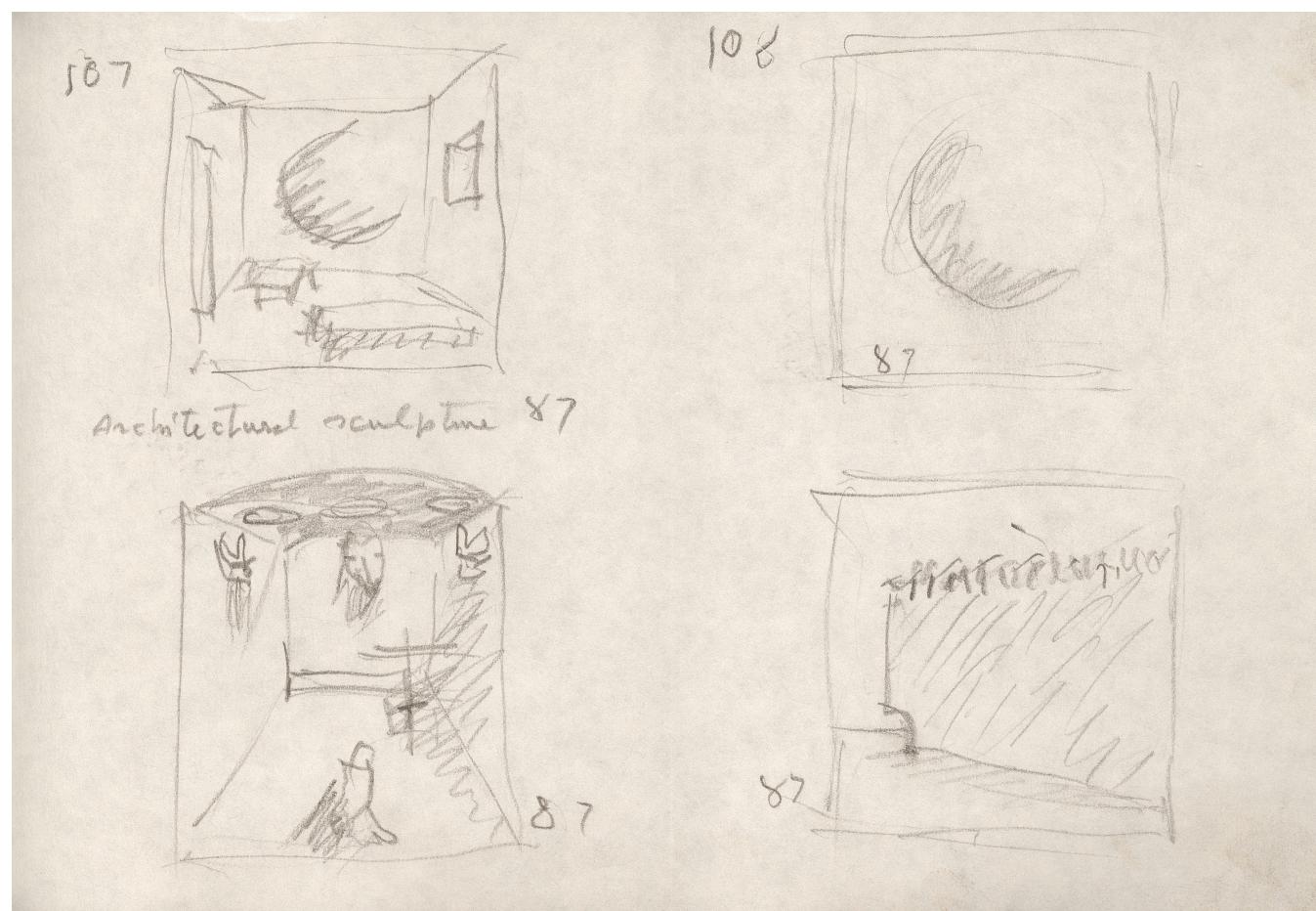
² Nell'introduzione al suo libro *Nivola. L'investigazione dello spazio*, Iliss Edizioni, Nuoro 2010, pp. 14-15, Carlo Pirovano dichiara che il luogo deputato alla costruzione del piccolo edificio non era ancora stato individuato. Il desiderio di Nivola, secondo Pirovano, era di collocare la cappella nel territorio della sua città natale, Orani, così da destinarla ad un sito devazionale di uso popolare, sacro, elargito alla sua gente.

³ «Lettera di San Paolo ai Corinzi», Prima lettera ai Corinzi, 12, 12-15.

¹ First Letter of St. Paul to the Corinthians, 10, 16-18

² In the introduction to his book *Nivola. L'investigazione dello spazio*, Iliss Edizioni, Nuoro 2010, pp. 14-15, Carlo Pirovano notes that the location for the construction of the small structure had not yet been identified. According to Pirovano, Nivola's wish was to build the chapel in his home-town of Orani, so that it could be used as a place of worship by the people, a sacred site bestowed upon his fellow citizens.

³ First Letter of St. Paul to the Corinthians, 12:12-15.



p. 147
 Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso, Archivio Iliso edizioni
 pp. 150-151
 Nivola, studio dell'idea progettuale (schizzo a matita su cartoncino); in alto a sinistra la Stanza con il muro pregno, in basso a sinistra la Cappella del corpo di Cristo, Archivio Iliso edizioni
 Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso (prima versione con copertura piana), Archivio Iliso edizioni
 pp. 152-153
 Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso (seconda versione con copertura a sesto ribassato), Archivio Iliso edizioni
 pp. 154-155
 Nivola, Stanza con il muro pregno, modello in polistirolo e gesso, Archivio Iliso edizioni





154



155