

Realismo o artificio? Un'analisi di *La fuga in Egitto* di Adam Elsheimer Lucia Corrain¹

In ambito semiotico, il realismo concerne il problema dell'iconizzazione, la quale, facendosi carico delle figure già costituite nella fase della figurazione, “le dota di investimenti particolarizzanti, in grado di produrre l'illusione referenziale” (Greimas, Courtés 1979, p. 168). Ma “l'iconicità, inoltre, si fonda su un contratto enunciativo di un genere particolare e deve essere considerato, di conseguenza a partire da un duplice punto di vista” (Greimas, Courtés 1986, p. 109): quello semantico, ossia da una surdeterminazione dei tratti figurativi che tendono via via ad arricchire la rappresentazione fino a farla sembrare “reale”, e quello delle caratteristiche del “contratto fiduciario” che si viene a stabilire tra gli enunciatori.

L'iconicità
e l'illusione
referenziale

All'interno di quest'ottica, intendiamo qui analizzare un dipinto di Adam Elsheimer, considerato estremamente realistico, quasi un *unicum* nella storia della pittura, per tentare di riportare in superficie sia l'articolazione del racconto sia il rapporto che esso costruisce con il suo osservatore, mettendo parallelamente in evidenza come la più alta espressione di realismo altro non sia che il risultato di una particolare configurazione plastica ed enunciativa perfettamente organizzata.

1. *La volta stellata*

La fuga in Egitto di Adam Elsheimer (tav. III) è un paesaggio notturno, realizzato nel primo decennio del XVII secolo, esattamente il 1609, a Roma, città nella quale – come precisa la storia dell'arte – si sviluppa quel particolare tipo di paesaggio che viene definito realistico. Dove per realismo, riguardo al contenuto, si intende:

ritrarre il paesaggio quale è, ossia nella realtà sensibile e nell'esperienza quotidiana; quanto alla forma, significa dedurre dalla percezione sensibile dal vero gli elementi visivi traducibili in pittura in modo illusionistico, capace di suggestionare altri sensi oltre la vista – far *sentire* ad esempio, l'umidità dell'aria e della rugiada, il tepore del sole, il moto del vento (Salerno, 1977-1978, p. XV).

Il paesaggio
“realista”

E realismo che per il piccolo rame di Elsheimer si concretizza soprattutto nella volta stellata, indicata come uno tra i primi esempi di veduta realistica, “in altre parole, una veduta topografica di cielo, in una certa notte e non assolutamente un cielo generico, che intende porsi come rappresentazione di luoghi reali e determinati”, e nella quale la “ricognizione della superficie celeste è condotta esclusivamente dall'occhio (o addirittura dal cannocchiale) che non seleziona alcun elemento, ma registra attentamente i fenomeni”². Ancora, una volta celeste per la quale si

è parlato di stretti rapporti con le nuove scoperte di Galileo, specie per la rappresentazione delle macchie lunari e della Via Lattea come agglomerato di stelle³.

Una resa fedele della volta celeste?

Con queste premesse, l'analisi non può che partire dal cielo, motivo per il quale, in un primo tempo, ci è parso necessario ricorrere a competenze di tipo astronomico, che si sono rivelate di fondamentale importanza per mettere a punto la lettura del dipinto che di seguito proponiamo.

L'anno di realizzazione del quadro, il 1609 – concordemente accettato dalla critica – e la posizione della Luna, rappresentata al plenilunio poco dopo il suo sorgere, rispetto all'Orsa Maggiore (situata nell'angolo alto destro) e alla Via Lattea – che taglia diagonalmente la superficie pittorica – hanno costituito gli elementi per il tentativo che abbiamo voluto intraprendere di ricostruzione della reale configurazione della volta celeste⁴. Una disposizione degli elementi astronomici che – nonostante guidata da una certa libertà – sembra suggerire le date del 21 marzo e del 19 aprile del 1609, dal momento che i successivi pleniluni dell'anno in questione presentano una disposizione assai diversa da quella qui raffigurata. Ma un confronto fra quelle notti del 1609, che grazie al computer è stato possibile “recuperare”, e la situazione supposta reale proposta dal quadro, non depone a favore di una copia dal vero e mette in seria discussione che si tratti di una notte precisa.

Le deformazioni degli astri...

La volta celeste, infatti, non si offre come una riproduzione realistica, e questo non solo per la deformante trasformazione della semicalotta sferica sulla superficie del dipinto, problema con il quale Elsheimer si è necessariamente dovuto scontrare. Il cielo appare come da una visione panoramica a 180 gradi, centrata verso il nord, in cui l'Orsa Maggiore è l'unica costellazione riprodotta con una certa fedeltà. La stella al di sotto dell'Orsa Maggiore potrebbe essere quella di Arturo, ma l'identificazione si basa solo sul fatto che solitamente la si individua prolungando il braccio del Grande Carro. Le altre costellazioni, non correttamente dipinte e quindi sommariamente e dubitativamente identificabili, potrebbero essere l'Aquila (o il Cigno?) nelle tre stelle allineate e brillanti che appaiono tra la prima e la seconda massa scura degli alberi partendo da sinistra; il Delfino nel gruppo di stelle subito sotto la Via Lattea, affiancato da un altro gruppo di stelle che assomiglia alle Pleiadi; gli altri punti luminosi non sono riproduzioni fedeli del vero, sembrano piuttosto rispondere al bisogno di creare molti punti luminosi sulla superficie pittorica.

Anche la posizione e la proporzione degli astri non sono correttamente riprodotte. Il rapporto fra la Luna e l'Orsa Maggiore rispetto alla realtà non è corretto, poiché l'Orsa Maggiore dovrebbe essere di circa dieci volte più estesa, così come il supposto Delfino dovrebbe essere molto più piccolo del Grande Carro. Inoltre, se si trattasse delle Pleiadi, queste dovrebbero essere posizionate molto più a sud, quindi non dovrebbero rientrare nel pur ampio settore di cielo rappresentato, orientato verso nord.

Un'altra distorsione è presente nella Via Lattea, più inclinata (plasticamente modellata sulla diagonale del formato rettangolare del quadro) rispetto a quanto non sia nella realtà.

...della meteorologia...

Il quadro presenta, inoltre, ancora un aspetto che potrebbe essere definito di tipo meteorologico e che mette fortemente in discussione il tanto declamato realismo: quello della presenza delle nuvole intorno alla luna. Una situazione meteorologica di questo tipo, infatti, renderebbe praticamente invisibili per larga parte del cielo molte stelle e la stessa Via Lattea.



Figg. 6-7. Adam Elsheimer, *La fuga in Egitto*, 1609, Monaco, Alte Pinakothek, particolari.

Il cielo, di conseguenza, pur riproducendo alcuni elementi riconoscibili, non mantiene la coerenza dal punto di vista della loro collocazione, e addirittura è integrato – sempre che nel gruppetto di stelle sotto il possibile Delfino ci siano le Pleiadi – con costellazioni esterne al già ampio settore di cielo rappresentato.

Va notato, inoltre, come a questa serie di “correzioni” a una resa fedele del dato percettivo si aggiunga il fatto che la luna, con le sue macchie, nel suo specchiarsi nell’acqua trasgredisce una delle caratteristiche della riflessione (fig. 7), che consiste nel rispettare l’allineamento, lungo un asse, dell’oggetto con il suo riflesso.

...e della
riflessione

2. La dimensione plastica: la “congiunzione” fra il terrestre e il celeste

Il quadro rappresenta l’episodio della fuga in Egitto, narrato dal *Vangelo* di Matteo⁵. Nel pieno rispetto del testo scritto l’episodio si compie nella notte. Un angelo, apparso in sogno a Giuseppe, aveva invitato la Sacra famiglia a scappare da Betlemme per salvare Gesù dalla strage degli innocenti, voluta da re Erode. Il ricorso al notturno, quindi, sul piano narrativo, rimarca il tratto dello scappare furtivamente, del fuggire senza essere visti. Al tempo stesso, la colloca-

La sinergia
tra la notte
e la fuga

zione temporale nelle tenebre, piene di insidie e di pericoli, diviene, nel contesto del quadro, un modo per esaltare la valorizzazione della luce.

Il tipo di ambientazione, specie per la vegetazione che va progressivamente aumentando da destra a sinistra, induce a pensare che i fuggitivi abbiano da poco lasciato un luogo abitato (come lascia intuire la presenza di animali da pascolo all'estrema destra) e che si siano quindi addentrati nella folta vegetazione.

La complessiva superficie pittorica si articola longitudinalmente in tre parti. Il settore a destra, con la luna che si riflette nell'acqua, marcato dall'unico albero completamente privo di fogliame del quadro. La fascia centrale, di ampiezza doppia rispetto alle altre due, con il gruppo dei fuggitivi immerso nel luogo in cui gli alberi rendono le tenebre ancora più impenetrabili. Infine, il settore a sinistra con i pastori circondati dalle mucche, dalle pecore e dalle capre, raccolti intorno a un fuoco, area marcata dalle due mucche rivolte una verso destra e l'altra verso sinistra.

Nel senso dell'altezza, invece, il dipinto è diviso in due parti dalla linea che, con andamento curvilineo, delimita la vegetazione. Una "frontiera" che scandisce lo spazio di competenza del terrestre da quello del celeste. I tre settori terrestri risultano così congiunti fra loro dalla rima della luce, declinata in tre differenti manifestazioni: la luna nella sua articolazione di astro riflesso, la torcia, il fuoco. La volta celeste resa in una visione panoramica di circa 180 gradi, si dispiega su tutto il rappresentato terrestre, con la sua progressiva visibilità: da circa tre quarti della superficie pittorica, nello spazio di destra, a circa un quarto in quello di sinistra. In un cielo puntinato di stelle si individuano la Via Lattea e varie costellazioni, oltre alla luna piena, circondata da nuvole. In aggiunta alla riflessione dell'astro nell'acqua, un'altra rima plastica, anch'essa di tipo eidetico e cromatico, "collega" il terrestre con il celeste. Le faville che si librano dal fuoco attizzato dal pastore, secondo una direzionalità che va dal basso verso l'alto (plasticamente sottolineata dalla capra in secondo piano)⁶ e l'agglomerato di stelle della Via Lattea sono, dal punto di vista formale e del colore, identiche così come identica è la loro funzione di emettere luce⁷. La Via Lattea, disposta secondo la diagonale del formato rettangolare del quadro, vede il suo inizio nell'angolo superiore sinistro, procede verso l'angolo inferiore destro e, terminando il suo tragitto esattamente nel centro della superficie pittorica, funge da vettore indicante il gruppo centrale dei fuggitivi. L'ideale prolungamento della diagonale, individuata dalla Via Lattea, passa tangente alla luna riflessa nell'acqua.

Topologicamente il gruppo dei fuggitivi è posizionato esattamente al centro del dipinto: la linea mediana verticale del formato rettangolare del piccolo rame passa attraverso la testa di Maria e la mano di Giuseppe.

Il gruppo dei viaggiatori, con la sua posizione centrale e avanzata, è pressoché tangente al bordo inferiore del quadro. La tripartizione orizzontale, sottolineata anche dalle masse della vegetazione, induce a valutare i rapporti di distanza fra le tre parti. L'apparente vicinanza fra l'asino e i bovini a sinistra potrebbe far pensare a un imminente approdo al bivacco, situazione, però, contraddetta dalla tranquillità degli animali e degli uomini intenti alle loro occupazioni⁸. Il dipinto, quindi, sembra condensare lo spazio e quelle tre marcature precedentemente rilevate funzionano così alla stregua di cesure, quasi come se l'immagine fosse articolata in tre successivi "episodi".

L'articolazione
topologica

La
congiunzione
fra cielo e terra

La parte centrale, inoltre, vive all'interno di una più definita visibilità, dovuta sia alla discretizzazione cromatica sia, per alcune parti, a quella eidetica. In questo settore, infatti, i colori sono denominabili (il rosso dell'abito di Giuseppe e il grigio del manto dell'asino, ecc.), e i contorni definiscono con esattezza i particolari dei protagonisti (ad esempio, si vede la barba di Giuseppe), mentre gli altri due settori, pur emergendo dalle tenebre, sono maggiormente improntati dall'uniformità cromatica. L'indefinitezza cromatica blu-verde scuro caratterizza la zona occupata dalla luna, nella quale però le forme, proprio per la particolare luminosità della stessa luna, sono sufficientemente distinguibili, laddove, invece, una tonalità calda giallo-rossastra pervade il settore con i pastori, rendendo dello stesso tono cromatico uomini, animali e fuoco.

3. Il viaggio: nel celeste il "percorso" da seguire

Se da un lato il gruppo dei fuggitivi emerge dalla scena presentata, parallelamente si trova a percorrere il tratto più difficile, più oscuro: ha già lasciato la zona rischiarata dalla luna e non ha ancora raggiunto il tranquillo bivacco dei pastori.

I fuggitivi hanno a disposizione una torcia, la cui ampiezza di diffusione non può che essere limitata e che, come lascia supporre la sua posizione ribassata, illumina solo un piccolo settore all'interno di uno spazio esteso che le tenebre annullano. La Sacra famiglia, allora, procede per successive percezioni locali, in cui l'esplorazione dello spazio avviene per piccole estensioni, mancando una competenza-visibilità della direzione sull'asse orizzontale⁹. Un'impresa quanto mai ardua che può essere portata a termine solo recuperando l'asse verticale, l'asse privilegiato per un sapere altro, come ben evidenziano quelle corrispondenze, descritte più sopra, fra faville e stelle.

Al di sopra del gruppo dei fuggitivi, infatti, si dispiega una volta celeste densamente costellata di astri, che si mostra anche dove la vegetazione è alquanto fitta, come sembra attestare la poco realistica stella posizionata fra i rami degli alberi quasi sopra la testa di Giuseppe. Una volta stellata che funge da guida e fornisce una direzione che la torcia da sola non sarebbe in grado di dare: da est verso ovest (essendo il nord posizionato all'incirca sopra la testa dei viaggiatori), da Betlemme, ossia il pericolo, verso l'Egitto, ossia la salvezza. Ma si tratta anche di un cielo che sembra andare addirittura contro le leggi meteorologiche per favorire la fuga, in quanto – come si è già rilevato – la presenza delle nuvole non potrebbe permettere una tale visibilità (e una conseguente luminosità). Sembra che le nubi, in quanto vero e proprio elemento di instabilità, per un frangente si siano squarciate allo scopo di agevolare il viaggio dei protagonisti del racconto, ma che possano improvvisamente occultare la luna, rendere più oscura la notte, celando buona parte degli altri astri, e di conseguenza creare difficoltà a eventuali inseguimenti. Va anche detto che, oltre alle nubi, almeno un altro tratto di instabilità "plastica" è presente nel dipinto: il fuoco, cui forse si può associare anche la diagonalità della Via Lattea. Sembra, cioè, che la struttura plastica riesca a coniugarsi in modo efficace con il contenuto "fuga".

La fuga in Egitto significa nascondere Cristo, portarlo in uno spazio altro, per sottrarlo al volere di Erode. Ma per raggiungere questo spazio altro, un'altra parte del mondo, le difficoltà da affrontare sono numerose. Il paesaggio, quindi, in que-

La luce
come guida

sto contesto, compare in qualità di “personaggio” dalla doppia valenza: da un lato illustra i disagi e i pericoli della lunga via che conduce i fuggitivi alla salvezza, dall’altro si tratta di una natura che si piega alla volontà soprannaturale.

I pastori che stanno attizzando il fuoco divengono l’approdo in cui Giuseppe, la Madonna e il Bambino potranno trovare ristoro. Il bivacco dei pastori rappresenta così il momento terminativo del programma narrativo parziale dei fuggitivi, preludio al lieto fine del viaggio. Il viaggio, infatti, troverà il suo compimento nello spazio oltre quello rappresentato, come la posizione, rivolta verso sinistra, di alcuni uomini e animali sembra suggerire¹⁰. Anche se in questo settore del dipinto la direzione predominante è quella della verticalità, in quanto le faville creano, alla fine del percorso da destra a sinistra, un movimento verso l’alto.

La fuga in Egitto è, infatti, una delle condizioni necessarie affinché si possa realizzare la missione terrena di Cristo, che, alla fine di un lungo itinerario, troverà ugualmente la morte ma come tappa obbligata per la resurrezione.

La fuga
come percorso
parziale della
vita terrena
di Cristo

Un percorso che nello spazio compositivo del quadro è integralmente rappresentato e che inizialmente segue, con i fuggitivi, una direzionalità da destra verso sinistra.

Da destra a sinistra, sull’asse orizzontale, si realizzano, infatti, dei cambiamenti. Progressivo aumento delle zone d’ombra con le masse della vegetazione che da dimensioni ridotte e rade si fanno più estese e fitte, trasformazione della luce da naturale e diffusiva ad artificiale e locale. Il fuoco, meta del percorso, con la sua intensità e attraverso le faville e il fumo, sale fino a congiungersi con l’illuminazione celeste, la Via Lattea, superando le tenebre inglobanti e la rigorosa separazione tra terrestre e celeste¹¹.

Il punto cui giunge questa scia luminosa verticale è l’angolo sinistro del dipinto da cui parte la linea diagonale discendente che, tramite una traslazione tangente al bordo destro della massa centrale della vegetazione, termina nell’unico albero rinsecchito dell’intero quadro: chiara ed evidente immagine di morte¹². Albero che ben risalta in controluce proprio per le favorevoli condizioni meteorologiche.

Ed è proprio questa immagine di morte che segna sia la conclusione terrena del viaggio, del percorso di Cristo, sia il luogo d’accesso a un mondo di luce non più solo riflessa (la luna nell’acqua) come era in partenza, ma alla luna vera, reale, esplicito riferimento a una vita altra.

La luna lucente, infatti, che mostra l’albero rinsecchito in controluce, appartiene allo spazio al di là dell’ombra, al di là delle nubi e non all’al di qua, dove viene rappresentato il viaggio. L’astro celeste che appunto è posizionato nello spazio dell’al di là e la cui luce non dipende dalla volontà umana, rimarca all’interno del dipinto una parziale autonomia, come sembra confermare il suo rispecchiarsi non perfettamente in asse rispetto al riflesso. Autonomia che sottolinea le implicazioni soprannaturali.

Lo spazio
dell’al di là

Questo percorso di lettura del dipinto mette seriamente in discussione il realismo e, semmai, dichiara – ancora una volta – come l’effetto realismo scaturisca piuttosto da un elaborato gioco di artifici¹³.

Più che alla semplice, naturalistica descrizione di un paesaggio, siamo qui di fronte, infatti, come si è visto, a un paesaggio che racconta una storia, in cui ogni elemento ha un suo ruolo (individuato da una posizione contrastiva rispetto ad altri elementi, o ancora da uno scarto rispetto a una norma percettiva) all’interno di una struttura narrativa.

4. *Il paesaggio a lume di notte e l'osservatore*

A questo punto dell'analisi è necessario procedere ritornando al paesaggio, più precisamente guardare il paesaggio nella sua specifica valenza di notturno.

Una delle caratteristiche intrinseche della rappresentazione visiva di un paesaggio è la percezione/visione a distanza. Nella maggior parte dei casi, la prospettiva aerea, l'illuminazione solare, e spesso una visione a "volo d'uccello", consentono allo spettatore di un paesaggio di percorrere interamente con lo sguardo uno spazio aperto, esteso fino all'infinito, e distante – non a caso è la finestra l'elemento metapittorico che ha concorso alla definizione del genere nel XVII secolo: la finestra segnala la distanza dell'oggetto dal luogo di osservazione, marca la separazione del "qui" dell'osservatore dall'"altrove" osservato (Stoichita 1993, pp. 45-54).

Nel paesaggio di Elsheimer, la rappresentazione di questa ampia porzione di mondo, di questo vasto arco di volta stellare, implica evidentemente anch'essa un punto di vista sufficientemente distante.

Ma osservando attentamente il quadro, noteremo come la visione all'infinito venga in realtà negata, e come quell'effetto di distanza tipico di ogni paesaggio sembri messo in discussione da una singolare percezione di vicinanza. A cosa è dovuto tutto ciò?

Abbiamo già accennato alla prossimità del gruppo con Giuseppe, Maria e il Bambino alla "soglia estetica". Ma va anche notato che il gruppo dei viandanti si staglia su un fondo uniforme estremamente scuro al centro della tela. Proprio laddove l'occhio, in un paesaggio "diurno", si proietterebbe nel punto di fuga di un orizzonte infinito, lo sguardo incontra qui un "muro" nero dal quale i protagonisti del viaggio sono ancora più fortemente proiettati verso l'osservatore.

Se consideriamo la disposizione delle fonti luminose sulla superficie pittorica, noteremo inoltre che la luna – quella in cielo e quella riflessa –, il fuoco dei pastori, e le aree da loro illuminate sono collocati tutti più in profondità rispetto alla torcia dei viandanti e alla zona da essa rischiarata.

Attraverso questa regia luministica, rinforzata dal maggiore contrasto luce-ombra della parte centrale e la maggiore prossimità del gruppo dei fuggitivi allo spettatore, il quadro nel suo insieme sembra costruire uno spazio "curvo", o meglio sembra creare un effetto di convessità, in cui la parte più sporgente è quella in cui si trovano i viandanti, protagonisti principali del racconto.

In tal modo, il dipinto costruisce una strategia enunciativa capace di posizionare l'osservatore, esattamente come i viandanti, sotto la volta celeste.

Ma con una differenza abbastanza significativa. Se i viandanti sono come l'osservatore sotto la volta celeste, a loro, però, non è concesso vedere contemporaneamente gli altri segmenti narrativi del racconto, cioè quello alle loro spalle, attraverso cui hanno già transitato, e quello dove approderanno, mentre lo spettatore proprio per le ridotte dimensioni del quadro (cm 31x41) e sebbene strategicamente equiparato ai fuggitivi, può vedere l'insieme generale del quadro, conoscere la storia nella sua completezza.

L'illuminazione notturna, che sul piano dell'enunciato, selezionando il visibile, rendendo "eterogeneo" lo spazio del quadro, creava gerarchie e percorsi strutturando la narrazione e la lettura del dipinto, sul piano dell'enunciazione prefigura e iscrive, per l'enunciatario una "posizione di enunciazione", o, più precisamente una sua iscrizione nel percorso narrativo dell'enunciato. Ciò, però, non significa

Il paesaggio
notturno e la
prossimità

L'osservatore
come astante
partecipante

che, sebbene tematizzato, l'osservatore sia un ipotetico o reale fuggiasco: esso è piuttosto coinvolto sul piano timico, nel senso che per la vicinanza vive in diretta lo stato passionale dei protagonisti, ma al tempo stesso conosce anche l'evolversi del racconto e addirittura quanto accadrà nel futuro della vita di Cristo.

¹ Questo articolo riprende in parte la lettura del dipinto pubblicata in Corrain 1996, pp. 64-71.

² Ottani Cavina 1976, p. 140. Una posizione che nel tempo è stata sempre più avvalorata tanto che Salerno 1977-1978, pp. 119-120, sostiene che "solo un figlio dello spirito scientifico e romantico della Germania poteva porre la pittura sulle basi della nuova scienza, ricalcando dall'ottica e dall'astronomia un senso di poesia così sottile".

³ Il *Sidereus Nuncius*, il libro in cui Galileo registra le sue osservazioni astronomiche con il cannocchiale (relative alle macchie lunari e alla Via Lattea) fu pubblicato a Venezia nel 1610 (Galilei 1610). Va in ogni caso registrata la posizione di Andrews (1977, p. 595), il quale a ridosso della pubblicazione del saggio di Ottani Cavina espresse un'aperta critica rispetto ai contatti fra Galileo e Elsheimer.

⁴ La ricostruzione della volta celeste è stata condotta per noi, con l'ausilio del computer, dal professor Fabrizio Bònoli del Dipartimento di Astronomia dell'Università di Bologna, che qui ringrazio per la cortesia, competenza e passione con la quale ha condotto per noi la ricerca. Riguardo al rapporto con Galileo, il professor Bònoli si esprime in forma critica, sostenendo che i dettagli sulla superficie della luna non rispecchiano assolutamente le osservazioni di Galileo con il cannocchiale, ma piuttosto la volontà di rendere al meglio le osservazioni a occhio nudo. Così come non è chiaro se il pittore abbia deliberatamente riempito di stelle la Via Lattea a significare la sua vera natura – come apparirà nelle osservazioni telescopiche di Galileo – oppure abbia semplicemente voluto indicare che in quella zona del cielo le stelle si addensano.

⁵ "Ecco che un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: 'Su, alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto e rimani lì fino al mio nuovo avviso. Erode infatti è in cerca del bambino per ucciderlo'. Egli si alzò, prese con sé il bambino e sua madre, nella notte, e partì per l'Egitto", *Vangelo* di Matteo, 2, 13-15.

⁶ La capra, indipendentemente da ogni sua possibile valenza di contenuto iconologico, per la sua particolare posizione, con le zampe anteriori poggiate più in alto di quelle posteriori, funziona come un elemento che sottolinea proprio la direzionalità dal basso verso l'alto.

⁷ Ancora dal punto di vista plastico, la parte inferiore del fuoco, quando inizia a elevarsi verso l'alto, ha un andamento pressoché parallelo a quello della Via Lattea.

⁸ Il bivacco può assurgere a vero e proprio motivo autonomo, quello del riposo nella fuga in Egitto, avvalorando implicitamente l'effetto di episodi ricordati, precedentemente segnalato (si veda Réau 1960, vol. II, pp. 273-280). Rembrandt in una sua opera che ha alle spalle la conoscenza delle incisioni tratte dal dipinto di Elsheimer da Hendrick Goudt, rappresenta, infatti, il *Riposo nella fuga in Egitto* (1614), riprendendo da quella di Elsheimer il pastore che attizza il fuoco e la luna che si riflette nello specchio d'acqua (cfr. Brown, Kelch, van Tiel 1991, pp. 239-241).

⁹ Per la problematica dell'illuminazione notturna cfr. Corrain 1996.

¹⁰ E forse un richiamo al futuro sviluppo della vita terrena di Cristo può essere racchiuso in quella particolare opposizione fra l'ascesa delle faville e il volgersi verso il basso della fronda illuminata alla destra della capra.

¹¹ Con minor intensità questa linea di congiunzione vede nella possibile costellazione delle Pleiadi una analogia formale e cromatica con la Via Lattea, funzionando di conseguenza alla stregua di un altro ricordo.

¹² Si potrebbe aggiungere che, per quanto la maggior lontananza rispetto agli altri alberi ne renda difficile il suo specchiarsi, è anche l'unico del tutto privo di riflessione. In ogni caso quello che ci interessa, indipendentemente dalla situazione reale, è che questo albero acquista rilievo anche per il fatto che è privo di riflessione, di raddoppiamento.

¹³ Si veda Calabrese 1985a, p. 2, che scrive: "La assoluta verità coincide con l'assoluto artificio".