

Capitolo primo

Come inquadrare l'aldilà:
in cerca di una definizione

1. La visione narrata

Fino all'ultimo quarto del XVI secolo non sembra che le visioni e le esperienze estatiche abbiano costituito l'oggetto di una particolare attenzione da parte della pittura spagnola, sebbene questo specifico genere di rappresentazione non fosse del tutto assente. Un esempio preso a caso può servire a illustrare il modo in cui i pittori di quel periodo l'hanno affrontata.

Il quadro di Juan de Juanes in cui è raffigurato *Santo Stefano mentre discute nel Tempio* (1560-1565 ca.), che un tempo si trovava nella chiesa di San Esteban a Valencia (fig. 1), illustra un brano conosciutissimo degli *Atti degli Apostoli* (7, 48, 54-57) in cui si racconta di quando Stefano – il primo martire cristiano – espone alla presenza del Gran Sacerdote il proprio pensiero sulla dimora di Dio. Le sue opinioni (“Ma l'Altissimo non abita in costruzioni fatte da mano d'uomo”) irritano gli astanti:

All'udire queste cose, fremevano in cuor loro e digrignavano i denti contro di lui. Ma Stefano, pieno di Spirito Santo, fissando gli occhi al cielo, vide la gloria di Dio e Gesù che stava alla sua destra e disse: “Ecco, io contemplo i cieli aperti e il Figlio dell'uomo che sta alla destra di Dio”. Proppero allora in grida altissime turandosi gli orecchi; poi si scagliarono tutti insieme contro di lui...

Nel suo quadro Juan de Juanes ha dovuto risolvere due problemi figurativi piuttosto spinosi: quello del discorso riportato (fare comprendere allo spettatore ciò che Stefano sta dicendo) e quello dell'immagine riportata (fare comprendere allo spettatore ciò che Stefano sta vedendo; Ringbom 1989a, pp. 34-51). Lo fa ricorrendo a un procedimento relativamente semplice: trascrivendo il discorso riportato sul libro aperto che Stefano tiene nella mano sinistra, mentre con la destra indica una finestra in cui il Cristo appare circondato da nuvole. La diagonale formata dal braccio di Stefano attraversa lo spazio della rappresentazione e, per così dire, "polarizza" la parola e l'immagine, rendendole accessibili allo spettatore.

Tuttavia i presenti nella Sinagoga non vedono ciò che Stefano vede e ciò che anche lo spettatore ha il privilegio di vedere. Essi sentono soltanto in bocca del discepolo di Cristo ciò che interpretano come bestemmie, e che respingono con veemenza. Nella messinscena del conflitto che contrappone Stefano agli ebrei è presente una ricercatezza che è necessario evidenziare. La mano destra del martire incrocia in un punto il braccio sollevato col pugno chiuso di uno dei suoi oppositori. Questo gesto significativo che sembra riassumere il conflitto in atto si staglia sulla colonna dello sfondo, che rappresenta simbolicamente l'asse stesso del Tempio. Alla sua estremità superiore, esattamente sotto il capitello, si trova la figura grottesca di una divinità pagana. Altre figurazioni idolatre popolano questo luogo: un nudo visto di spalle sulla destra, un altro che decora il trono del Gran Sacerdote, mentre una statua più simile a una caricatura che a un'immagine di culto è sistemata sul cornicione di sinistra accanto alla finestra.

È tra questi simulacri che il cielo si apre lasciando intravedere l'immagine del "vero Dio", di un Dio, tuttavia, che gli astanti non vogliono vedere né tanto meno conoscere. Questa finestra-visione si contrappone all'oculo che

si trova alle spalle di Stefano e che allude al cielo vuoto, contropartita all'apparizione del vero Dio. La vera visione si contrappone pertanto al semplice "buco" come la fede di Stefano si contrappone alla miscredenza del *sanredin*.

Tuttavia, il conflitto che contrappone Stefano e gli ebrei non riguarda le immagini, giacché verte sulla no-



Fig. 1. Juan de Juanes, *Santo Stefano mentre discute nel Tempio*, 1565 ca., olio su tavola, 160 × 125 cm, Madrid, Museo del Prado.

zione stessa di “tempio”. Juan de Juanes prova qui quanto sia stato ben consigliato, avendo rinchiuso all'interno di questa immagine un intero ventaglio di colte allusioni concernenti questo concetto. Una delle accezioni originarie della parola *templum* è “cielo”. La parola designò in un secondo tempo un rettangolo disegnato nel cielo, uno spazio consacrato e fatto per essere “contemplato”. Fu solo in un'epoca ancora successiva che designò il sito del culto (Forcellini 1835, p. 287).

Alcuni importanti testi spagnoli risalenti a questo stesso periodo dimostrano che l'accezione originaria di “tempio” inteso come “dimora celeste” della divinità era ancora corrente (si veda, per esempio, Juan de los Angeles 1912, p. 263).

Nel quadro di Juan de Juanes, Stefano invita a percorrere il cammino che dal falso tempio conduce al tempio vero. Invita anche, mediante il gesto e lo sguardo, a “con-templare” Dio nel suo “vero Tempio”. Tuttavia considerazioni d'ordine dottrinale impediscono al pittore di rappresentare, come il testo avrebbe richiesto, Dio Padre¹. Juan de Juanes si limita a inquadrare nel rettangolo di una (finta) finestra il Figlio dell'uomo, e lui soltanto, circondato dalla gloria di Dio. Tenta, inoltre, di rendere il meno scioccante possibile la censura cui ha sottoposto il testo (e l'immagine). Il libro che Stefano esibisce allo spettatore (evidente anacronismo trattandosi degli *Atti degli Apostoli*) è solo in parte visibile e solo una parte della prima pagina è decifrabile, mentre il resto è occultato strategicamente dalla mano e dal braccio di Stefano. Il testo che vi si può leggere (“vedo i cieli aperti e il Figlio dell'uomo”) coincide perfettamente con l'immagine che si può vedere all'altra estremità del quadro (Gesù tra le nuvole). Il seguito di questo testo (“in piedi alla destra di Dio”) e il resto dell'immagine (la figura dello stesso Dio-Padre) non sono rappresentati. Lo spettatore può tuttavia tentare un'operazione di ricostruzione restituen-

do mentalmente il proseguo del testo e completando il frammento di cielo che si intravede dalla finestra.

Possiamo considerare il procedimento adottato da Juan de Juanes come caratteristico della maniera con cui i problemi del racconto visionario venivano affrontati dalla pittura spagnola del Cinquecento prima dell'avvento del Greco: la rappresentazione della visione è uno dei punti culminanti del racconto, ne è parte integrante, ma la forma in cui si presenta è quella di un'“immagine nell'immagine”.

2. *La visione assemblata*

Le fonti più antiche in cui si parla della *Visione di San Bruno*, un tempo presso la Certosa di Val de Cristo (fig. 2, tav. 1), attribuiscono l'opera al pittore Juan Ribalta, originario di Valencia, e la fanno risalire agli anni 1621-1622 (Fitz Darby 1938, pp. 163-165). In tempi recenti sia il nome dell'autore che la datazione del dipinto sono stati rimessi in discussione. Adducendo ragioni stilistiche piuttosto discutibili si è fatto il nome del padre di Juan Ribalta, Francisco, retrodatando approssimativamente il dipinto al 1609 (Kowal 1985b, pp. 64-65, 242-243). Orbene, è poco probabile che questo quadro sia così antico, giacché Bruno vi è presentato come un santo, con tanto di aureola. Dal momento che la canonizzazione di Bruno, fondatore dell'ordine dei Certosini, ebbe luogo nel 1623, è più probabile che la data antica (1621-1622) documentata dalle fonti sia quella giusta e che questo dipinto sia stato concepito nell'ambito della campagna che precede qualsivoglia processo di canonizzazione.

Al pari di tanti altri dipinti della Controriforma, anche questo ha valore di testimonianza (Mâle, 1972, pp. 1-17; Casale 1982, pp. 33-61): mette sotto gli occhi dello



Fig. 2. Juan Ribalta, *La Visione di San Bruno*, 1621-22 ca., olio su tela, 183 × 116 cm, Castellón, Museo de Bellas Artes.

spettatore-fedele un episodio chiave della vita di Bruno, quello in cui i cieli si aprirono offrendogli una visione diretta della divinità nella forma trinitaria. Il soggetto dell'opera è, quindi, l'atto visionario rappresentato come esperienza privilegiata di un "santo", ed è sotto questo aspetto che sarà considerato qui, e non tanto per i suoi tratti specifici, in realtà poco importanti, per il tipico carattere di immagine-testimonianza. *La Visione di San Bruno* di Juan Ribalta sarà perciò il punto di partenza di una serie di considerazioni aventi direttamente o indirettamente a che fare con tutta quella classe di immagini di cui anche questo dipinto fa parte.

Il committente (o i committenti) del 1621-1622 servendosi di questo quadro voleva senza dubbio *fare vedere* (e fare credere) ciò che il processo di canonizzazione proclamò quando, nel 1623, si concluse. Una retorica piuttosto semplice governa l'immagine. L'asse del quadro è formato dalla figura di Bruno, il quale nella mano sinistra regge la regola del suo ordine e nella destra un ramoscello di olivo. Gli sono accanto alcuni personaggi, tra cui quattro vescovi e due monaci. Tutti sono stati identificati dagli storici dell'arte (Fitz Darby 1938, p. 164) e sono tutti collegati alla storia dei Certosini. L'unica figura a essersi sottratta a ogni tentativo di identificazione è il personaggio che si trova all'estrema sinistra, parzialmente tagliato dalla cornice. La sua posizione marginale e l'atteggiamento orante suggeriscono che si tratta del committente dell'opera, anch'egli monaco certosino.

Il santo sta in piedi al centro della tela. Ai suoi piedi, poggiati a terra, si trovano la mitra vescovile e il pastorale che secondo la leggenda egli avrebbe rifiutato. Con gli occhi rivolti verso l'alto contempla la Trinità.

Si potrà meglio comprendere il messaggio di questo quadro mettendolo a confronto con un altro che sicuramente ne è stato il modello. Si tratta della *Santa Cecilia* di Raffaello (1513-1516, fig. 3), "la prima pala in cui l'e-



Fig. 3. Raffaello, *Santa Cecilia*, 1514, olio su tela, 220 × 136 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

stasi costituisce essa stessa il tema e il fulcro” (Brizio 1965, p. 103). Per di più, sarebbe difficile capire la messinscena dell’esperienza visionaria organizzata da Juan Ribalta senza fare riferimento al quadro di Raffaello, il cui schema compositivo ha influenzato profondamente tutta la pittura occidentale. Ma tra le due opere esistono un cambiamento d’accento e una sfasatura del linguaggio figurativo estremamente significativi.

Raffaello pone l’accento sull’antitesi tra *musica mundana* e *musica coelestis* (Mossakowski 1968, pp. 1-26): mentre gli strumenti della musica mondana sono disposti a terra, Cecilia dirige il proprio sguardo verso il cielo, dove ha luogo il concerto degli angeli. Il cielo si schiude appena, la divinità non vi si vede. La figura di Cecilia si presenta come collegamento tra la “natura morta”, riprodotta nell’estremità inferiore della rappresentazione, e la breccia verso l’infinito dell’estremità superiore. Ma i due mondi non si compenetrano l’un l’altro ed è, piuttosto, il principio di contiguità a governare l’intera composizione (Arasse 1972, p. 437).

In Ribalta, invece, l’accento è posto non sulla contiguità ma sulla continuità. Lo statuto dell’immagine religiosa subì profondi cambiamenti durante il periodo – più di un secolo – che separa le due opere, e questo si riscontra in tutti i dettagli della composizione dell’artista spagnolo.

In rapporto al quadro di Raffaello, che rappresenta lo schema iniziale, quello di Ribalta è concepito sulla base di un punto di vista più distante e tale da consentire la rappresentazione di un numero maggiore di figure. Mentre Raffaello prendeva ispirazione, apportandovi comunque dei cambiamenti importanti, dall’iconografia della *Sacra Conversazione*², concependo la messinscena della visione come un’aggiunta personale a quella stessa iconografia, in Ribalta tutto è organizzato attorno alla visione e all’atto visionario, e il quadro nella sua totalità

funziona come un aggancio accuratamente calibrato. I personaggi che circondano San Bruno e che formano una specie di “Pantheon certosino” sono altrettanti elementi di un dispositivo finalizzato a comunicare l’esperienza visionaria allo spettatore.

È interessante notare, per esempio, come Ribalta abbia ripreso l’idea di Raffaello, che al pastorale di Sant’Agostino riconosceva un particolare statuto. Ma ciò che in Raffaello era appena suggerito (è cioè che il pastorale è un elemento di concatenamento tra la terra e il cielo), in Ribalta acquista una maggiore importanza.

I pastorali dei vescovi certosini “agganciano” tra loro i due registri della rappresentazione ed è dunque giusto interrogarsi sui motivi di questa amplificazione funzionale di un oggetto-attributo. La risposta a questa domanda sta, io credo, nel messaggio complessivo che il dipinto di Ribalta intende trasmettere.

Al pari di qualsiasi altra visione anche quella di Bruno si presenta come un’esperienza interiore, personale e incommunicabile. Per l’autorità religiosa il grande pericolo dell’esperienza visionaria risiede proprio nel suo carattere diretto, nel fatto che essa consente una relazione immediata col sacro senza il ruolo di intermediazione della Chiesa. È questo il principale motivo per cui durante tutto il XVI secolo – la grande epoca del misticismo spagnolo – la Chiesa guardò all’esperienza visionaria con sospetto ritenendola pericolosa (Caro Baroja 1978, Christian 1981b). Fu solamente dopo il Concilio di Trento e, soprattutto, nel corso del XVII secolo, che l’autorità religiosa cercò di manipolare l’esperienza visionaria per metterla al servizio dei propri interessi. Per raggiungere questo scopo essa aveva in effetti bisogno dei mezzi idonei a controllare la visione per “ri-rappresentarla” alla comunità dei fedeli dopo averla fatta passare al vaglio della propria autorità.

Uno degli strumenti adatti a rendere visibile e pubblica l’esperienza visionaria, un’esperienza intima, era il

quadro raffigurante una visione (Labrot 1966, pp. 595-618). Il *San Bruno* di Ribalta è un esempio di quei quadri, e da questo punto di vista il suo linguaggio si rivela chiarissimo. Ciò che questo dipinto realizza è proprio l'inserimento dell'esperienza privilegiata di Bruno nell'ortodossia della fede. Il legame che viene stabilito tra il rifiuto della carica episcopale in quanto "cosa di questo mondo" (la mitra e il pastorale gettati in terra) e l'apertura celeste si trova a essere relativizzato dal fatto che questo duplice aspetto (rifiuto del potere/accesso al sacro) viene nel medesimo tempo sottolineato senza ambiguità e come messo tra parentesi dalla rappresentazione dei compagni, facenti parte dello stesso ordine monastico e muniti degli stessi attributi del potere appena rifiutati da Bruno. E anzi, il quadro fa sapere al fedele che in verità esistono due diversi ordini di elementi atti a facilitare il passaggio dal "mondo" al "cielo": lo sguardo rivolto verso l'alto di Bruno (cioè l'esperienza visionaria intima e personale) e il pastorale dell'autorità ecclesiastica ostentato dai suoi compagni (cioè l'esperienza collettiva del "gregge" che obbedisce al proprio "pastore").

Alla connessione cielo/terra viene ad aggiungersi quella spettatore/quadro. Sono gli altri personaggi che occupano la scena a facilitare l'accesso all'immagine da parte dello spettatore-fedele. Sono concepiti al contempo in funzione dell'atto visionario e in funzione dello spettatore del quadro, ragion per cui si può a giusto titolo designarli con la denominazione collettiva di "personaggi introduttori"³. Uno di essi (il vescovo sulla destra) abbassa il pastorale ma rivolge lo sguardo verso l'alto, un altro (il vescovo sulla sinistra) volge le spalle allo spettatore e sembra in questo modo volerlo introdurre nelle profondità dello spazio figurativo, pur continuando a indicargli il percorso ascensionale da seguire; egli è accompagnato dal "delegato" dello spettatore all'interno dell'immagine, e cioè dal fedele-committente, la cui posizione sembra piut-

tosto essere un inserimento accidentale: rispetto al quadro avrebbe potuto benissimo trovarsi *davanti* oppure *accanto*. Infine, i due monaci certosini in primo piano vanno considerati come una delle invenzioni più ingegnose di Ribalta. Sono lì a suggerire i due atteggiamenti che lo spettatore è tenuto ad assumere: uno dei due si *prosterna* (atteggiamento proprio all'adorazione di Dio), mentre l'altro si *inginocchia* (atteggiamento riservato alla venerazione dei santi; Jedin 1934, pp. 181-182). In altre parole, l'atteggiamento del monaco al centro è in rapporto con l'immagine della Trinità, mentre quello del monaco sulla destra con il miracolo dell'apparizione e con il suo artefice (Bruno). Ne consegue che davanti a questa immagine lo spettatore è chiamato ad *adorare* (*prosternandosi*) la Trinità e a *venerare* (*inginocchiandosi*) Bruno.

Allo stesso tempo il monaco in posizione centrale attira l'attenzione sul livello terrestre della rappresentazione. Bisogna pensare alla collocazione originaria del dipinto (la cappella di san Bruno della Certosa di Val de Cristo) per rendersi conto dell'impatto che queste figure potevano avere sugli spettatori originari. In questa prospettiva il monaco inginocchiato sulla destra appare come la figura di contatto più importante dell'intera composizione, creando una diagonale fondamentale che collega lo spazio dello spettatore allo spazio dell'immagine. Come lo sguardo stralunato del patrono dei Certosini e le figure dei vescovi, che gli sono a fianco, collegano tra loro i due livelli dell'immagine (terrestre e celeste), così il gesto enfatico del monaco inginocchiato collega lo spazio reale, proprio dello spettatore, allo spazio dell'immagine.

Il valore di indice della diagonale era già da tempo noto ai pittori, che ne avevano tratto profitto nel riprodurre il racconto di visioni. Basta, tuttavia, confrontare il quadro di Ribalta (fig. 2) con quello di Juan de Juanes (fig. 1), analizzato in precedenza, per individuare i cambiamenti intervenuti tra il primo e il secondo: in Juanes il gesto di Stefa-

no attira l'attenzione sulla visione mentre in Ribalta il gesto del certosino attiva l'attenzione sull'atto visionario.

Questo gesto presenta allo spettatore l'attore principale della messinscena – Bruno – e la sua visione. In tal modo allo spettatore è offerto l'accesso a un'intima esperienza interiore. Nel quadro e in virtù del quadro esperienza visionaria e visione diventano dei “beni pubblici”.

Arrivati a questo punto è necessario riflettere sul modo in cui Ribalta ha visualizzato l'esperienza estatica del suo eroe. Se si confronta ancora una volta il *San Bruno* (fig. 2) col modello di Raffaello (fig. 3) si potrà constatare che Ribalta ha operato una trasformazione radicale. Raffaello si limita a offrire allo spettatore degli indizi riconducibili alla visione di Santa Cecilia. Questo è giustificato dal fatto che il suo quadro prima ancora di essere un “quadro di visione” è un “quadro di ascolto”: l'estasi di Cecilia è un fenomeno uditivo e niente affatto ottico. Malgrado ciò, l'artista italiano ha fatto ricorso a tutto il proprio talento per fornire le indicazioni necessarie alla corretta percezione dello spazio celeste, che si apre nella parte superiore dell'immagine. *Ciò* che Cecilia vede effettivamente rimane segreto. Il suo celebre volto, lodato da tutti i commentatori a partire da Vasari, fa comprendere allo spettatore che ella “vede”, senza per altro suggerire in alcun modo quello che potrebbe essere il contenuto di quella visione. Ciò che Raffaello ci dice, invece, molto chiaramente è *come* Cecilia vede: in un “sotto in su” assai ben calcolato. Lo scorcio del cielo è allo stesso tempo audace e prudente, giacché tenta di conciliare il punto di vista di Cecilia con quello dello spettatore del quadro. Lo spettatore deve avere l'impressione di vedere dal proprio punto di osservazione simultaneamente *sia* Cecilia *che* la sua visione.

La scelta di Ribalta è totalmente diversa! Prima di tutto la visione di Bruno è presentata integralmente, oc-

cupa un buon terzo della superficie del quadro e ne rappresenta il fuoco.

Non ci sono dubbi che la grande preoccupazione di Ribalta sia stata quella di presentare allo spettatore questa visione senza filtrarla o deformarla attraverso lo



Fig. 4. Albrecht Dürer, *La Trinità*, 1511, Berlino, Kupferstichkabinett.

sguardo di Bruno. Al contrario di quanto avveniva nel quadro di Raffaello, qui lo spettatore vede *ciò* che vede Bruno, ma non vede *come* egli lo vede: l'immagine della Trinità è infatti resa da un punto di vista frontale, che corrisponde a priori a quello dello spettatore e non a quello di Bruno⁴.

Il procedimento di Ribalta, che a prima vista potrebbe anche sembrare piuttosto discutibile, si giustifica tuttavia meglio, rispetto alla dottrina delle visioni di quello, pittoricamente più elaborato, di Raffaello. Teoricamente la visione di Bruno non è un fenomeno ottico, bensì un'esperienza della "vista interiore". Ora, questa "vista dell'anima" non conosce né la prospettiva né lo scorcio. La Trinità che occupa la parte superiore del quadro di Ribalta è una *visione* nella misura in cui è una *proiezione*.

È necessario ricordare qui un fatto da tempo segnalato dagli studiosi, senza che peraltro ne siano state ricavate tutte le conseguenze: per la realizzazione del registro superiore della propria opera l'artista si è servito di una stampa di Dürer in cui era raffigurata la *Trinità* (1511, fig. 4). Esattamente nello stesso periodo, a Siviglia, Francisco Pacheco – il teorico della pittura sacra – scriveva le proprie considerazioni sull'iconografia trinitaria (pubblicate solo nel 1649 nel trattato sulla pittura):

...è d'uso rappresentare la Santissima persona del Padre con la tiara e le vesti del Sommo Pontefice, seduto sopra una nuvola mentre tiene avvolto in un lenzuolo bianco il Figlio morto, con le ferite e le piaghe di quando fu depresso dalla Croce, e la terza persona in forma di colomba circondata da angeli recanti gli strumenti della passione (...). Così lo vediamo nella stampa di Albrecht Dürer (Pacheco 1649, p. 563).

Come Pacheco anche Ribalta evita le difficoltà iconografiche del tema, optando per la citazione piuttosto che per l'invenzione. Si sa che a quell'epoca un antico

interdetto (Carranza 1972, vol. I, p. 472) gravava sulla raffigurazione pittorica della Trinità e che la stessa esperienza visionaria, come è documentata da numerosissimi scritti cinque e seicenteschi, manifesta un certo ritegno per quanto concerne le apparizioni della Trinità, che risultano essere molto meno frequenti di quelle del Cristo, della Vergine o dei santi. Teresa d'Ávila, per esempio, ne ebbe una da lei definita "assai strana pittura". Anni dopo un mistico tedesco non esiterà a paragonare la Trinità, contemplata in maniera estatica in una visione immaginaria, a un'incisione (con ogni probabilità quella di Dürer, Benz 1969, p. 495).

Il lavoro di rappresentazione riveste pertanto in Ribalta il carattere di montaggio. Esagerando un po', si potrebbe perfino sostenere che San Bruno ha una visione "alla Dürer" in un quadro "raffaellesco". Ma bisogna ancora una volta sottolineare che nella combinazione operata dall'artista la sua attenzione si è concentrata sugli elementi della concatenazione. Ribalta semplifica la stampa di Dürer eliminando gli angeli con gli strumenti della passione e moltiplicando le nuvole attorno al gruppo centrale. Cosa ancora più importante, introduce dei putti volteggianti nello spazio esattamente nel punto di intersezione tra lo spazio della visione e quello del visionario. Sono elementi che non figurano né in Raffaello né in Dürer in quanto indubbe "invenzioni" dello stesso Ribalta appartenenti, al medesimo tempo, a entrambi i livelli di realtà visualizzati nel suo dipinto.

Questo quadro, come tanti altri dello stesso genere, mette in luce alcuni problemi derivanti dalla concezione della rappresentazione dell'esperienza visionaria tipica del Seicento. Confrontandolo col *Santo Stefano* di Juan de Juanes (fig. 1) se ne comprendono senza fatica le caratteristiche principali. Nel caso di Juan de Juanes

si trattava di un quadro-racconto ancora concepito come una *historia* classica. L'atto visionario non era altro che un episodio di un ciclo narrativo più ampio che raccontava "la vita, i fatti e la morte" di Santo Stefano. Il quadro di Ribalta è una pala d'altare il cui statuto retorico non rientra, di primo acchito, in classificazioni troppo semplicistiche. È allo stesso tempo "icona" di San Bruno e evocazione drammatica di un momento della sua vita⁵. Si tratta, in effetti, di un'immagine "mista" (narrativa/iconica) che ha il compito di "captare" il sacro nella sua forma più "difficile" (la *Trinità*) e di trasmetterlo allo spettatore-fedele attraverso il filtro dell'esperienza visionaria.

Generalizzando queste osservazioni è possibile isolare, nei quadri raffiguranti visioni, due distinte funzioni, benché sia talvolta difficile separarle nettamente: una funzione fatica e una funzione metadiscorsiva.

La funzione fatica riguarda il carattere di collegamento assunto in sé da queste immagini (esse stabiliscono un "contatto" tra lo spettatore-fedele e la teofania rappresentata), mentre la funzione metadiscorsiva riguarda il carattere sdoppiato della rappresentazione, il fatto insomma che ogni quadro di apparizione sia un'opera che parla di un'"immagine" (la visione) servendosi degli strumenti propri della pittura.

Rientra nei miei obiettivi affrontare prima l'uno, poi l'altro, di questi due aspetti.

3. *Funzione fatica della pittura visionaria*

L'editto emanato dal Concilio di Trento in occasione della sua ultima seduta il 3 dicembre 1563 non fu, com'è stato tanto frequentemente ripetuto, "un proclama sulle immagini", quanto piuttosto qualcosa che ebbe attinen-

za col problema degli intermediari del culto e della fede (i Santi), il cui potere si manifesterebbe mediante le loro reliquie e le loro immagini.

Questo fatto basterebbe da solo a giustificare l'approccio di ogni immagine scaturita dalla poetica della Controriforma nell'angolatura della propria funzione fatica: le immagini, ebbe a dire Paleotti nel suo celebre *Discorso* (1582, p. 215), sono degli "strumenti per unire gli uomini con Dio..." e anche Francisco Pacheco sviluppò lo stesso concetto nel suo *Arte de la Pintura* (1649): "lo scopo delle immagini cristiane è quello di condurre le genti alla pietà e di elevarle a Dio" (p. 253).

Per questo motivo, i teorici dell'immagine della Controriforma fanno una grande differenza tra il pittore "puro artefice" e il pittore "artefice cristiano" (Paleotti 1582, p. 209). Il primo pratica un'"arte pura", un'"arte sola", il cui scopo è la "rassomiglianza", mentre l'altro pratica un'arte sacra che mira alla persuasione (p. 211 e Pacheco 1649, pp. 249, 252-253). Da quel momento in poi non c'è proprio da meravigliarsi se l'arte della Controriforma ha finito per elaborare una retorica dell'immagine molto ben calibrata. Le "questioni incerte" rappresentano un caso particolare di questa messa a punto di un'arte persuasiva:

...essendo la pittura agli occhi di ciascuno esposta, viene a manifestare pubblicamente (...) non con parole fugaci, ma con opera permanente, quasi volendo rendere certo et indubitato testimonio di quello che presso a tutti è incerto (...). E però d'avvertire che non ogni cosa incerta, narrata nondimeno o dipinta come certa, rende subito lo autore di essa temerario; perché ciò che non ha luogo quando quello che si narra o dipinge è accompagnato da molta probabilità et insieme è atto a muovere il cuore et eccitare divozione" (Paleotti 1582, pp. 271-272).

Ora, credo che si possano considerare i dipinti raffiguranti visioni come facenti parte di questa classe di “cose incerte”, rese plausibili e perfino convincenti dall'arte persuasiva della Controriforma.

Il dubbio rispetto all'esperienza visionaria è in effetti un atteggiamento fondamentale legato alla stessa esperienza. Teresa d'Ávila, per esempio, non riesce a sbarazzarsene fino al momento in cui una nuova visione arriverà a confermare la precedente: il Cristo le appare per convincerla del carattere “reale” delle sue esperienze. È il ripetersi della visione a fondarne il valore di “vera visione”, collocandosi cioè oltre il campo delle semplici illusioni e degli altri prodotti dell'immaginario.

Ma le precauzioni prese dall'autorità religiosa per definire lo statuto dell'atto visionario appaiono più complesse. Da lungo tempo essa aveva forgiato una teoria autentica della contemplazione visionaria grazie ad Agostino di Ippona (*De genesi ad litteram*, l. XII; *De Trinitate*, l. XV; *De diversis quaestionibus*, LXVIII, qu. XLVI), il quale per stabilire lo statuto teologico della visione, cercò di rispondere a due interrogativi di fondo:

1. È la contemplazione una grazia rara e *straordinaria*, oppure è rara ma facente parte del *piano ordinario* della Provvidenza?

2. Esiste una contemplazione acquisita, o *attiva*, oppure non esiste contemplazione che non sia passiva?

Domande a cui potrebbe essere data la seguente risposta:

1. I doni mistici sono necessari alla perfezione, ma la rendono possibile, non la costituiscono.

2. Esiste *una sola specie* di contemplazione; tale contemplazione è *infusa*, essendo il frutto dei doni dello Spirito Santo, ma si presenta sotto *due forme*: passiva e attiva⁶.



Fig. 5. Filippo Abbiati, *San Pietro Martire smaschera la falsa Vergine*, 1700 ca., olio su tela, Milano, Quadreria del Duomo.

Un secondo problema che ossessionò soprattutto il tardo Medioevo fu quello delle false visioni. John Gerson, nel suo *De Distinctione Verarum Visionum a Falsis* (1401), arrivò perfino alla messa a punto di una vera e propria tecnica di individuazione delle visioni impure, che attribuisce alla “frenesia”, alla “mania” oppure alla “malinconia” (Gerson 1962, p. 40; Boland 1959, p. 82).

A dispetto di una codificazione di rigide leggi del “discernimento dello spirito”, i pericoli della *ficta visio* rimangono uno dei principali problemi dell'esperienza mistica. Importanti testi della mistica cattolica del Cinque e del Seicento ne parlano e la conclusione più evidente che se ne ricava è la seguente: “non esiste visione che sia completamente sicura” (Pérez de Valdivia 1585, p. 150).

È per questo motivo che, qualora si possa, si deve resistere alla visione, si deve provare ad allontanarla come se fosse una farsa dell'immaginazione (Teresa d'Ávila 1577, pp. 1016-1017). Gli atti dell'Inquisizione pullulano di relazioni riguardanti questo fenomeno e anche la pittura affronta il tema del rifiuto della falsa visione in quadri che operano uno sconvolgimento drammatico dell'iconografia tradizionale della visione infusa (fig. 5). Ma c'è di più. In quest'epoca di endemia visionaria, un solo e ripetuto comandamento ritorna costantemente nei testi: scacciare la visione su iniziativa personale non è sufficiente, bisogna assolutamente e soprattutto parlarne all'autorità spirituale; solo una completa verbalizzazione, rivolta a chi di dovere, può liberare dalle visioni immaginarie e può, per ciò stesso, permettere di accedere al godimento delle visioni autentiche:

Tutto ciò che l'anima riceve per via sovranaturale, in qualunque maniera ciò avvenga, è tenuta a comunicarlo subito al proprio maestro spirituale, chiaramente, integralmente, semplicemente e in piena sincerità. Questa apertura le sembrerà forse inutile, che è una perdita di tempo e che le basta, per essere al sicuro, di rigettare

quegli effetti sovranaturali come da noi indicato, di rifiutarli e di non farvi per nulla attenzione. Ipotizzo che si tratti di visioni, di rivelazioni o di altre comunicazioni sovranaturali che sono chiare e che importa poco delucidare. Dico che anche in questo caso, e malgrado l'anima non ne veda la necessità, la loro comunicazione integrale è indispensabile... (Giovanni della Croce XVI sec.).

Due idee fondamentali sembrano emergere da questo testo di Giovanni della Croce, che sintetizza benissimo le inquietudini dell'epoca: la prima riguarda il controllo ecclesiastico sull'esperienza visionaria e la seconda l'imperativo di un'ermeneutica della visione.

La rappresentazione delle visioni in pittura deve necessariamente sottomettersi a queste due condizioni. Solo le visioni che sono passate attraverso il filtro del controllo dell'autenticità e di quello dell'ermeneutica sacra possono accedere alla rappresentazione pittorica. Sarà quest'ultima il loro finale "certificato di autenticità".

Il quadro, che rappresenta un atto visionario nella prospettiva dello statuto dato dalla Controriforma all'immagine, deve essere prima di ogni altra cosa persuasivo: nessuno davanti a un simile quadro deve avere il benché minimo dubbio circa la veridicità di quanto avvenuto. Deve, in secondo luogo, dare un esempio di grazia infusa, quella del santo di cui si raffigura la visione. Infine, deve fare partecipare per empatia lo spettatore all'atto visionario.

Esistono diverse modalità relative a questa partecipazione per empatia. La prima, rara ma non inesistente, è quella in cui la vista di un quadro di una visione provoca, a sua volta, una visione. Ecco un esempio:

Correa dunque l'anno 1653, (...) terza Domenica di Maggio, (...) ore 15 (...) quando cominciosi ad udire

un gran bisbiglio per la chiesa, e spargersi voce che nell'Immagine di S. Francesco Saverio si operavano alcuni insoliti e prodigiosi cambiamenti. La prima che meritasse di vedere si gran portento, fu una semplice contadina (...). Questa, sorpresa da stupore, addito cioè ché vedeva ad un altro, che li stava vicino (...). Vedeano il volto del Santo (...) in un instante divenire palido (...). Tutto d'improvviso poi miravasi infiammarsi e divampare come per grave interno sentimento ed intanto grondar sudore dalla fronte. Gli occhi, che prima erano sollevati verso la Vergine, si vedevano ora abbassarsi come se mirasse egli il Popolo, ora di nuovo rialzarsi verso la Divina Madre quasi che a lei lo raccomandasse, ed ora chiudersi dall'intutto come in atto di orare... (De Maio 1983, pp. 253-255).

Si sarà sicuramente notato che questa visione provocata da un dipinto contribuisce a scatenare il principio meditativo a esso intrinseco: il santo che muove gli occhi (sia in direzione della Madonna, che degli spettatori) è del tutto conforme alla funzione di intermediario di ogni santo visionario in qualsivoglia quadro di visioni. Il suo unico tratto fuori del comune è il fatto di muoversi.

La modalità più frequente è, tuttavia, la partecipazione per empatia "normale" dello spettatore all'atto di visione rappresentata. Lungi dall'incitare a esercizi mistici difficilmente controllabili, la contemplazione di un quadro di visione equivale a un familiarizzarsi con l'esperienza visionaria.

Lasciandosi "trasportare" da un quadro di visione lo spettatore-fedele beneficia sempre di una "guida spirituale" (il santo visionario); vive questa esperienza estatica nello spazio consacrato della chiesa e, di conseguenza, non si trova mai veramente "solo" al cospetto della manifestazione visibile del sacro.

¹ Altri pittori si rifanno per eseguirlo a modelli provenienti dall'Italia settentrionale, come per esempio Pedro de Villegas Marmolejo nella sua *Annunciazione* a San Lorenzo a Siviglia.

² Manca ancora uno studio di sintesi sull'origine e sull'evoluzione della *Sacra Conversazione*. Si veda tuttavia l'eccellente articolo di Rona Goffen 1979, pp. 198-222.

³ Hamon 1979, pp. 115-180, utilizza l'espressione "personaggio-leva". Per le differenti forme in cui l'idea di "aggancio" si realizza nella pittura antica si veda Shearman 1992, soprattutto pp. 94-107.

⁴ Per il problema del punto di vista nei quadri di visioni, si vedano le importanti osservazioni di Kemp 1983, pp. 38-40.

⁵ È importante notare in questo contesto che l'antica letteratura artistica spagnola distingueva già tra *cuadro de devoción* e *cuadro de historia*. Si veda Palomino 1715-24, vol. III, pp. 106-107.

⁶ Riprendo qui la sistematizzazione messa a punto da Cayré 1927, pp. 9-11.