

## *Capitolo secondo*

### Visione e metadiscorso immaginario

#### *1. Sdoppiamento iconico*

In un brano delle “aggiunte” alla sua *Vita*, Teresa d’Ávila (1977, p. 461) riferisce di un’apparizione del Signore:

Dopo la comunione mi sembrò di sentire chiaramente nostro Signore accanto a me. Cominciò a consolarmi con grandi doni (...). Mi fece capire che dopo essere asceso al Cielo non discese mai più sulla terra per comunicare con qualcuno, se non mediante il Santissimo Sacramento.

Questo brano fa il punto sul carattere paradossale insito in ogni visione. Dopo aver raccontato nella sua *Vita* di tantissime esperienze estatiche, Teresa ne riferisce una il cui tema è l’apparizione in sé, di cui fissa lo statuto simbolico. La visione, – lo si capisce – è altra cosa rispetto alla “presenza reale” del Divino, che si realizza nel Sacramento. È una parusia di secondo grado, cioè “irreale”, immaginaria e per ciò stesso personale, intima e pertanto non controllabile. Nella visione, il Divino non comunica “realmente”, ma “immaginarialmente”. Sarà la rappresentazione di questa rappresentazione che potrà garantirne, da una parte, la comunicazione e, dall’altra, il controllo.

La visione estatica ha luogo, quindi, dentro l’anima dell’eletto. Si potrebbe dire che è quest’anima resa tra-

sparente ciò che il quadro di visione mostra. L'esperienza visionaria va "spazializzata", sembra si svolga in un tempio, in una cella monacale, su una montagna o nel deserto, ma in realtà è interiore ed è esclusivamente per mancanza di mezzi che la *rappresentazione* la trasforma da esoterica in essoterica.

La maniera correntemente adottata dai pittori della Controriforma per rappresentare (esteriormente) l'esperienza (interiore) della visione è quella di collocare colui che ha la visione nella parte inferiore della rappresentazione e la sua visione nella parte superiore. Questo sistema, semplice ed efficace, è giustificato da un'intera antropologia della verticalità, che non possiamo peraltro affrontare qui nel dettaglio (Durand 1969). In breve, si tratta dello stesso imperativo che governa la contraddizione (certo apparente) della Scrittura che una volta dice che il Padre nostro si trova "nei cieli" e un'altra che Dio è nelle "nostre anime".

La verticalizzazione dell'esperienza teofanica ingenera, sul piano mistico, un'equivalenza tra "fondo dell'anima" e "vetta dell'anima" (Reypens 1937) che già in Agostino aveva trovato la propria espressione: "E tu eri più dentro in me della mia parte più interna e più alto della mia parte più alta" (Agostino 397-400, III, 6, n. 11).

Il problema della realizzazione di un'unità tra immanenza e trascendenza è affrontato dall'arte della Controriforma proprio in questo spirito di drammatica verticalizzazione dell'esperienza visionaria. La rottura dei livelli di realtà messa in scena dai quadri di visione facilita il passaggio da una all'altra zona. I quadri sono suddivisi in due spazi distinti ma comunicanti, l'uno terrestre e l'altro celeste. Emile Mâle (1972, p. 196) ha già fatto notare l'importanza di tale sdoppiamento dell'immagine, ma in seguito si è prestata scar-

sa attenzione alle sue implicazioni profonde. In effetti, ogni manuale di storia dell'arte ne parla, ma pochi scritti testimoniano dell'esistenza di una coscienza circa la posta in gioco, molto più importante di quanto non potesse sembrare di primo acchito: tutte quelle immagini fanno parte di un'offensiva senza precedenti riguardo la tematizzazione della "vista", la messa in scena dell'"immagine", la rappresentazione della "rappresentazione" (Damisch 1972, pp. 92-99; Boschloo 1974, pp. 17-20, 150-159; per lo stesso problema nell'arte del Medioevo: Wirth 1988, pp. 9-21).

Avrò modo di affrontare nelle pagine seguenti un certo numero di aspetti legati allo "sdoppiamento" nel caso specifico della pittura spagnola. Ma prima di dare seguito a questo intento occorre tornare a interrogarsi sulle origini di questo nuovo genere di immagine. Dal momento che manca ancora uno studio di sintesi a questo proposito, mi limiterò a fissare alcuni punti fondamentali a titolo preliminare.

È molto difficile, per non dire impossibile, individuare dal Medioevo alla Controriforma una continuità lineare nella rappresentazione delle visioni. I "Primitivi fiamminghi", per esempio, cercano di affrontare questo problema inserendo il sovrannaturale *nel* reale, preferendo alla separazione dei diversi livelli di realtà sulla verticale, la loro giustapposizione sul piano orizzontale (Harbison 1985, pp. 87-118; Ringbom 1989b, pp. 181-190). Il Due e Trecento italiano adotta invece una disposizione che è già sulla verticale, senza tuttavia arrivare a una separazione netta dei livelli di realtà (Frugoni 1983, pp. 139-179; Krüger 1989, pp. 187-200).

Per questo motivo bisognerà cercare altrove gli antenati dei quadri di visioni della Controriforma. Questa nuova forma di immagine ha, a mio parere, due prece-

denti diretti: uno di natura iconica, l'altro di natura narrativa. È in un certo senso nel punto di incontro di questi due generi di immagine che bisognerà situare l'origine del quadro di visione controriformistico.

L'origine iconica segue, in Italia, l'evoluzione della "pala d'altare" (cfr. il saggio pionieristico di Burckhardt 1898, e quelli raccolti in Humfrey, Kemp 1990). Questa evoluzione conobbe un momento particolarmente importante attorno al 1500, quando si assistette simultaneamente in diversi centri artistici a una ricerca mirante alla verticalizzazione del formato del quadro e, all'interno della rappresentazione, alla separazione dei livelli. In sintesi, la Madonna, che fino a quel momento se ne stava tranquillamente seduta sul trono circondata da angeli o da Santi in una "Santa riunione", si ritrova di colpo trasportata verso l'alto, talvolta perfino proiettata su una nuvola e spesso incorniciata da una gloria sfolgorante.

È con la *Madonna di Foligno* di Raffaello (1511-1512 ca.; fig. 6) che questo processo vede una delle sue prime realizzazioni pienamente codificate. Il dipinto è chiaramente diviso in due parti: quella dell'apparizione e quella dei santi. Questi ultimi accompagnano il committente. Tutto un sistema di pose e di gesti meditativi è messo a punto: il committente (Sigismondo de' Conti) è inginocchiato in atteggiamento orante davanti all'apparizione; San Gerolamo lo presenta alla Vergine con un gesto enfatico; la Vergine (e il Bambino) accettano e rispondono all'omaggio; nella sua qualità di "precursore" San Giovanni si rivolge allo spettatore e ne attira l'attenzione sulla visione; San Francesco, infine, ci raccomanda alla misericordia di Dio. E tuttavia questo quadro non è affatto l'"illustrazione" di un'esperienza visionaria, ma solo la straordinaria realizzazione di una pala *in forma* di visione (Einim 1977, pp. 131-142; Gardner von Teuffel 1987, pp. 1-45).



Fig. 6. Raffaello, *La Madonna di Foligno*, 1511-12, olio su tela, 320 x 194 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

## 2. *Sdoppiamenti narrativi*

La seconda origine dei quadri di visioni, che ho definito “narrativa”, è rappresentata dall'iconografia (e dalle soluzioni compositive) delle scene di visione bibliche. Si potrebbe prendere in considerazione qui un quadro come quello di Juan de Juanes precedentemente analizzato (fig. 1), e altri dello stesso genere, ma gli antecedenti più importanti dei dipinti raffiguranti visioni sono senza ombra di dubbio le scene in cui il sacro costituisce il centro di un racconto avente per unico tema “la vista”. Si tratta, a mio parere, delle rappresentazioni della Risurrezione, della Trasfigurazione, dell'Ascensione o dell'Assunzione. Sono effettivamente queste le scene che, nel contesto dell'iconografia cristiana tradizionale, offrono le soluzioni più interessanti al problema della messinscena narrativa di una teofania. È senza dubbio significativo che si assista a un'assimilazione senza precedenti di questi temi, nel complesso delle trasformazioni subite in Italia attorno al 1500 dalla pala d'altare. L'*Assunta* di Tiziano (1516-1518) e la *Trasfigurazione* di Raffaello (1518-1520) sono forse gli esempi più celebri. Vi si riscontra una forma di cancellazione dei limiti tra la rappresentazione iconica (in genere preferita dalla tradizione per la decorazione dell'altare) e la rappresentazione narrativa del divino. Oppure, per essere più precisi, ci troviamo di fronte un fenomeno di messinscena del Divino inteso come ierofania. L'area dell'altare non è soltanto lo spazio in cui il sacro manifesta la propria “presenza reale” (nei sacramenti), ma anche il sito in cui il sacro “si manifesta” in maniera drammatica.

Bisogna senz'altro tenere in considerazione il fatto che solo due di quelle scene (l'Ascensione del Cristo e la Trasfigurazione) dispongono di un supporto nelle Sacre Scritture: un fatto importante, perché tali testi conten-

gono delle indicazioni riguardanti sia l'aspetto visivo del divino manifestato che la reazione dei testimoni a questa stessa manifestazione.

Così l'episodio della Trasfigurazione descrive l'aspetto del Cristo sul monte Tabor: "il suo viso risplendeva come il sole e le sue vesti divennero bianche come la luce" e insiste sul modo in cui i tre discepoli che assistettero a quella teofania la percepirono – "una nube luminosa li prese nella sua ombra (...); essi caddero sul proprio volto tutti spaventati" (*Matteo*, 17, 2; 17, 5-6). Il brano degli *Atti degli Apostoli*, riguardante l'Ascensione, benché lacunoso, ha comunque un indiscutibile valore anticipatore per l'iconografia delle visioni:

...detto questo, fu elevato in alto sotto i loro occhi e una nube lo attrasse al loro sguardo.

E poiché essi stavano fissando il cielo mentre egli se n'andava, ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: "Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato tra di voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo" (*Atti degli Apostoli*, 1, 9-11).

Se si prende in esame l'arte antecedente la Controriforma si può constatare che la Trasfigurazione e l'Ascensione sono i due temi in cui l'esperienza visionaria era già stata affrontata, anche se quelle scene narrative sono iscritte in cicli di più ampio respiro. Quando un Juan di Borgoña, tanto per fare un esempio, rappresentò la *Trasfigurazione* nel polittico della Cattedrale di Ávila (fig. 7), dovette risolvere un problema di rappresentazione che avrebbe occupato i suoi colleghi per i successivi cento anni. La soluzione introdotta corrisponde al linguaggio figurativo della sua epoca. Il corpo glorioso è circondato da una mandorla che segnala la "differenza" visiva della parte centrale della zona superiore del quadro. La nube di cui parla il testo non è raffigurata e questo, io

penso, allo scopo di conferire agli apostoli-testimoni tutta la necessaria carica narrativa. È, effettivamente, nella gestualità messa in scena nella parte inferiore di questa immagine che il pittore ha dato il meglio di sé: sorpresa (Pietro), accecamento (Giacomo), adorazione (Gio-



Fig. 7. Juan de Borgoña, *La Trasfigurazione*, dopo il 1508, tempera su tavola, Ávila, Cattedrale.

Fig. 8.  
 Juan de Borgoña,  
*La Trasfigurazione*,  
 particolare della  
 figura 7.



vanni) sono altrettanti atteggiamenti contemplativi che in tempi successivi entreranno a far parte della sfera di interesse dei pittori di scene con visioni. Bisogna notare che questi gesti non sono soltanto “espressivi”, ma suggeriscono ugualmente, e in maniera per così dire fisica, “il contatto” tra il registro dei vedenti e quello della teofania: una delle mani di Pietro “tocca” quasi la mandorla che avvolge il Cristo, e altrettanto fanno le mani giunte di Giovanni. Ma colui che “subisce” davvero l’esperienza della luce rivelata è l’apostolo al centro: Giacomo (fig. 8). Questi riprende l’atteggiamento dell’*apokopein* (“il guardare verso la lontananza”), co-

dificato da una lunga tradizione (per un approfondimento: Jucker-Scherrer 1956). Questo gesto è, al medesimo tempo, manifestazione dello “smarrimento” e del desiderio di “vedere meglio”. Protegge la vista da un’eccessiva concentrazione visiva del sacro e contemporaneamente ne assume in sé la percezione; nasconde e mostra, unisce e separa. Non è certamente casuale che sia proprio questo braccio alzato a penetrare in profondità all’interno della mandorla. È un po’ come se questo gesto fosse stato collocato proprio in quel punto per sostituire, nella misura del possibile, la dialettica e la funzione della “nube luminosa” di cui parla il testo ma che è tuttavia assente dal quadro.

La scena con l’*Ascensione* di Cristo così come è stata resa da Juan de Flandes (fig. 9) illustra abbastanza fedelmente il già menzionato testo degli *Atti degli Apostoli*. L’artista ha optato per la rappresentazione dinamica dell’episodio. L’Ascensione si compie sotto i nostri occhi e sotto quelli degli apostoli (“...fu elevato in alto sotto i loro occhi...”). Esiste qui una differenza di principio rispetto alla scena della *Trasfigurazione* appena analizzata (fig. 7). Gli apostoli di Juan de Borgoña davano l’impressione di contemplare l’evento già compiuto, non assistevano all’“atto” della Trasfigurazione, ma contemplavano l’“icona” del Cristo, la sua “trans-figura”. Nell’*Ascensione* di Juan de Flandes (fig. 9), che riprende tuttavia un’iconografia molto più antica, l’“icona” del Cristo non svolge alcun ruolo. Il volto del Salvatore e tutta la parte superiore del suo corpo non sono visibili, per essere più precisi, non sono *più* visibili: “una nube lo attrasse al loro sguardo”.

Com’è stato sottolineato da Meyer Schapiro (1943, p. 135), l’iconografia dell’Ascensione, col Cristo che scompare tra le nuvole, rappresenta “nella migliore maniera possibile, il carattere transitorio dell’Ascen-

sione, l'ultimo istante dell'incarnazione umana del Cristo (si veda, ora, anche Deshman 1997, pp. 518-546). Si potrebbe quindi affermare che se la Trasfigurazione abbaglia per eccesso di "apparizione", l'Ascensione stupisce mediante la messinscena di una "sparizione".



Fig. 9. Juan de Flandes, *L'Ascensione*, 1500 ca., tempera su tavola, 110 × 84 cm, Madrid, Museo del Prado.

E, in effetti, se si osserva il quadro di Juan de Flandes ci si rende conto che tutti i testimoni percepiscono l'avvenimento con sorpresa ma senza traumi visivi, come nel caso della Trasfigurazione. L'evento è rappresentato nel momento stesso in cui ha luogo, come suggerito anche dalla funzione dinamica dei tre uccelli volteggianti attorno al corpo del Cristo, o, meglio, attorno a ciò che di quel corpo è ancora visibile. Le impronte dei suoi piedi sulla montagna sacra, abilmente poste proprio al centro dell'immagine, rappresentano un ultimo segno, la traccia di un "passaggio" e di una dialettica ancora in atto tra presenza e assenza. Questa traccia contrasta con la pianta del piede dell'apostolo, bene visibile, vicinissima alla "frontiera estetica" del quadro. È un piede fatto per percorrere questo mondo e per portare a piedi la "parola di Cristo".

L'importanza dell'iconografia dell'Ascensione per la formazione di quella delle visioni risiede nel fatto che questa scena di sparizione rappresenta, in certo qual modo, il prologo in negativo di qualsivoglia scena di apparizione. Leggiamo ancora una volta le ultime righe del racconto riportato degli *Atti degli Apostoli*:

Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato tra di voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo (*Atti degli Apostoli*, 1, 11).

Il testo dell'Ascensione si chiude dunque sull'allusione a una "seconda venuta" del Signore. Sia l'Antico Testamento (*Daniele*, 7, 13) che il Nuovo (*Matteo*, 24, 30; *Marco*, 13, 26-28; *Apocalisse*, 1, 7), parlano della Parusia come di una manifestazione visibile del Figlio dell'Uomo sopra (o in mezzo) alle nuvole: "e si vedrà il Figlio dell'Uomo venire tra le nuvole del cielo con potenza e gloria grande" (*Matteo*, 24, 30).

\* \* \*

La *Resurrezione di Cristo* trova nei Vangeli una trattazione limitata. È senza dubbio significativo che l'evento fondamentale della religione cristiana sia originariamente sfuggito alla rappresentazione lasciando il campo a un simbolo: la tomba vuota. Non rientra certamente nei miei propositi rifare qui la complessa storia della genesi e dell'evoluzione dell'iconografia della Resurrezione. Mi soffermerò su un'unica opera che, esattamente come quelle che ho citato in precedenza, servirà unicamente a fare il punto sul suo carattere di precursore in rapporto alla sceneggiatura delle visioni.

Non esiste probabilmente esempio migliore della *Resurrezione* dipinta da El Greco all'inizio del XVII secolo (fig. 10, tav. 2). Si tratta di un dipinto in cui l'estremo allungamento secondo la verticale corrisponde perfettamente al soggetto trattato. Nella parte superiore si vede il Cristo fluttuante in aria con la testa circondata da un'aureola a forma di losanga, con lo sguardo fisso sullo spettatore. Questo Cristo *ci* guarda, integrandoci così nella rappresentazione.

Ma qual è il nostro ruolo effettivo di fronte a questo quadro? Si riduce al diretto contatto visivo con la figura di colui che è Resuscitato? A che serve, allora, l'intero piano inferiore della rappresentazione, tutto quell'allungamento dello spazio figurativo e dell'intera messinscena degli sguardi *all'interno del* quadro? Non stiamo, piuttosto, vedendo qui già (e soprattutto) la rappresentazione di una rappresentazione?

Il registro inferiore non mostra la tomba vuota, come stabilisce la tradizione, ma è sovrappopolato di figure colte negli atteggiamenti più diversi, non menzionati in alcun testo. El Greco rinuncia a ciò che rappresentava l'oggetto-simbolo obbligato in qualsivoglia scena di resurrezione, per dispiegare un racconto drammatico il cui vero



Fig. 10.  
El Greco,  
*La Resurrezione*,  
tra 1584 e 1610,  
olio su tela,  
275 × 127 cm,  
Madrid, Museo del Prado.

protagonista è lo sguardo, o, più esattamente, il gesto aposcopico. È il motivo per cui questo dipinto può essere considerato come la manifestazione più appropriata di un'aposcopia in grado di definire la sceneggiatura della visione, che proprio in quell'epoca stava affermandosi. Il quadro trasforma la scena della Resurrezione in una avente per tema il confrontarsi visivo col sacro. Il carattere drammatico di questo confrontarsi è sottolineato da diversi elementi tra cui, in primo luogo, la figura rovesciata in primo piano con la testa rivolta verso il basso (Steiner 1991, pp. 236-239, 271-284). Si tratta indubbiamente di un personaggio negativo, poiché stringe ancora nella mano destra la spada con la quale ha tentato di annientare ciò che è impossibile annientare. Non credo di sbagliare molto riconoscendo in questa figura una reminiscenza, o più esattamente, il risultato di una traslazione di una scena che nel *Vangelo di Giovanni* precede la Resurrezione. Nell'operare questa traslazione El Greco si è probabilmente ispirato ai teologi del proprio tempo, i quali già avevano generalizzato il motivo della caduta:

Quando il Salvatore disse nel Giardino: "Ego sum" (*Giovanni*, 18, 5), tutti i suoi nemici indietreggiarono e caddero a terra sul dorso (Orozco 1548, p. 547).

I predicatori italiani, che El Greco poteva benissimo aver ascoltato o letto in occasione del periodo formativo trascorso in Italia, avevano copiosamente chiosato su questo tema:

Queste due parole, EGO SUM, hanno tanta virtù, che egli fa in un momento cadere in terra, risupinati in aria, gittar l'arme e le braccia in abbandono, come se fusse stata un tuono, una bombarda, un folgore, un terremoto (...). Ma vedi come cadono indietro. Hanno dunque la faccia al Cielo, le spalle in terra, poiché non vogliono vedere le virtù grandi che opera qua giù Giesù nostro Signore. E

ben ragione, che per la forza si volgano in sù al Cielo, che conoscano loro dispetto, che il Cielo gli fa cadere e non la terra... (Musso 1601, pp. 616-617).

La figura caduta in terra è resa da El Greco nella forma di un nudo eroico, drammaticamente inquadrato in un sotto in su. È tra questa testa senza volto (ma di cui senza difficoltà lo spettatore può ricostituire con l'immaginazione lo sguardo terrorizzato) e il volto circondato dall'aureola del Cristo, che guarda verso di noi, che si estende lo spazio del quadro e che si manifesta la sua fondamentale tensione. Tensione che ricollega (e al tempo stesso separa) il basso dall'alto, la dimensione terrestre da quella celeste, quella profana da quella sacra, l'uomo che cade dal Dio che ascende.

Il conflitto centrale (in senso proprio e figurato) che forma l'asse stesso del quadro è ripreso e sviluppato dalle figure laterali. L'uomo in blu all'estrema destra della rappresentazione è un vero e proprio gigante che poggia i suoi piedi al suolo e al medesimo tempo tocca il cielo con una mano. I tre personaggi che doppiano il bordo sinistro del campo visivo sono, come ha notato Rudolf Wittkower (1957, pp. 44-51), altrettante diverse ipostasi di uno stesso sforzo contemplativo che muove dal basso verso l'alto: dall'iniziale accecamento dell'uomo in basso, transitando per la "sveglia" del personaggio intermedio, fino alla frenesia di colui che riconosce e saluta, pieno di entusiasmo, il Cristo risuscitato.

\* \* \*

La rappresentazione dell'Assunzione si rivela ancor più ardua dal punto di vista dottrinale. I Vangeli tacciono, naturalmente, a questo proposito e il testo che sopravviverà a questa mancanza di autorità arriverà decisamen-

te tardi. Sto parlando della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine (XIII secolo, p. 639).

Va inoltre notato che la gloriosa Vergine fu assunta ed esalata integralmente, con onore, con gioia e con una grazia a lei riservata. Fu infatti assunta in anima e corpo, secondo quella che è la pia credenza della Chiesa.

Malgrado l'esistenza di questo autorevole testo, l'iconografia dell'Assunzione rimase a lungo un argomento particolarmente dibattuto. Il punto più spinoso concerne il dubbio, relativamente alla resurrezione, che essa riguardasse non soltanto "l'anima" ma anche "il corpo" della Vergine. Nonostante la *Leggenda Aurea* abbia cercato di dissipare questo dubbio, nel XV secolo vi furono dei pittori che scelsero la prudenza e l'ambiguità al rischio di cadere in errore.

Juan Correa de Vivar, per esempio, (fig. 11) optò per una soluzione ingegnosa. Ricorrendo a un antico metodo di rappresentazione, preferì collocare l'Assunzione nel riquadro di una finestra della stanza in cui la Vergine stava spirando. Riuscì in tal modo nell'intento di fornire una soluzione visiva al problema posto dalla rappresentazione dell'Assunzione, lasciando lo spettatore completamente libero di interpretarla. Gli apostoli che circondano il letto della Vergine non sembrano granché preoccuparsene, donde la conclusione che la finestra offre una visione al solo spettatore.

Si può leggere questa scena in due diverse maniere. Per quanto riguarda la prima, si può considerare che l'Assunzione avvenga simultaneamente alla *Dormitio*, e in quel caso la finestra non rappresenterebbe realmente un'Assunzione della "carne e dell'anima", ma soltanto quella dell'anima di Maria. È, peraltro, la soluzione che qualche tempo dopo sceglierà Hieronymus Wiericx nelle sue illustrazioni alle *Immagini della Storia Evangelica* di Hieronymus Nadal (Anversa, 1607, fig. 150).



Fig. 11. Juan Correa de Vivar, *La Dormizione della Vergine*, XVI secolo, tempera su tavola, 254 × 147 cm, Madrid, Museo del Prado.

Una seconda lettura potrebbe individuare, nel “quadro” della finestra, la rappresentazione di un momento successivo a quello della *Dormitio*. Da quel momento in poi si avrebbe realmente un’Assunzione “nel corpo e nell’anima”. Per un errore di “inquadratura” lo spettatore non sarebbe in grado di vedere né la tomba né gli apostoli ma solamente il corpo resuscitato della Vergine trasportato dagli angeli. Anche qui, come in Juan de Borgoña (fig. 7), la finestra si presenta come un “quadro di altare”.

Tutta questa ambiguità finirà per sembrare inutile a una buona parte dei pittori del Rinascimento, ma risorgerà quando la Controriforma riaprirà il dibattito sulla correttezza iconografica e dottrinale delle immagini. Per Pacheco (1649, p. 656), per esempio, l’Assunzione è un “trionfo inenarrabile”. Il problema sorse, in ogni caso, in Italia. Si sa in effetti, soprattutto grazie alle ricerche di Paolo Prodi, che il cardinale Gabriele Paleotti, grande teorico dell’immagine cattolica, fu espressamente consultato su questioni riguardanti l’iconografia dell’Assunzione nel 1583, cioè un anno dopo la pubblicazione del suo *Discorso*. Il suo parere era stato sollecitato proprio perché si trattava di una di quelle “cose incerte” il cui principio era già stato affrontato dal cardinale nei suoi scritti. Un committente prudente voleva dunque sapere se fosse consentito dal punto di vista dottrinale rappresentare nello stesso quadro l’Assunzione in alto e gli apostoli in basso, intenti a osservare meravigliati il sepolcro vuoto (benché si tratti di due scene completamente separate nel tempo), oppure se ci si poteva prendere la libertà, già peraltro consolidata da una certa tradizione, di

guardare a gli Apostoli e la Madonna Ascendente, il che non pare che in modo alcuno possa stare, no ci essendo chi dica, che l’assunzione fosse visibile, et quello per un errore dei pittori, preso per occasione dell’Ascensione del Salvatore (Prodi 1965, p. 192).

Alla questione Paleotti propose la seguente soluzione:

Ho considerato meglio intorno alla pittura dell'Assontione et conferitone ancora con altre persone intelligenti, et siamo insieme convenuti che non si debba lasciare la consuetudine antica della S. Chiesa, poi che non ci è scrittura canonica, o necessità di vive ragioni, che astringa in contrario. Et massime che essendo stato anticamente et hoggi ancora alcuni che dubitano dell'Assontione, è materia da provederci con molta reservatione nel mutare cosa di sostanza. Raccordano pero alcuni che la faccia della beata Vergine s'havria da fare d'anni settanta circa, ma pero risplendente, como corpo glorioso senza colori et con la veste candida come si suole nella trasfiguratione di N. S. r et con capelli pendenti alla foggia naturale, et non intrecciati, con artificio, et con la corona in capo, per significare che è regina del Cielo, et ancora per l'aureola della Verginità.

Gli Apostoli intorno alla sepoltura, si potriano fare alcuni riguardanti in alto, altri alla sepoltura, percio che è verisimile che cio facessero in simile accidente, et o fosse visibile o invisibile l'Assontione essi per revelatione dello Spirito Santo puoter vedere quello che gli altri non viddero, et restare a certo modo ammirativi in cosa così miracolosa (ib.).

In questo testo, Paleotti riprende per tratti essenziali l'intera tradizione della rappresentazione dell'Assunzione consolidatasi nei secoli. Sottolinea la funzione di concatenamento narrativo svolta dagli apostoli ("alcuni riguardanti in alto, altri alla sepoltura"), spiegando la vista privilegiata che fu loro concessa con la teoria della "grazia infusa", la stessa insomma che giustificava e permetteva il verificarsi delle visioni in generale: "essi per revelatione dello Spirito Santo puoter vedere quello che gli altri non viddero". Infine, è interessante la descrizione del "corpo glorioso" della Vergine e il rimando a quello del Cristo trasfigurato, che qui acquista il carattere di un riferimento obbligato di qualsivoglia teofania.

Se si tiene conto di queste dispute si può comprendere molto meglio la prassi di taluni pittori spagnoli, anche se non si può stabilire un rapporto di influenza diretto tra il testo appena citato e le loro immagini. Pedro de Orrente, tanto per fare un esempio concreto (fig. 12),



Fig. 12. Pedro de Orrente, *L'Assunzione della Vergine*, primo terzo del XVII secolo, olio su tela, 123 × 91 cm, Madrid, collezione privata.

affronta la rappresentazione del miracolo nello spirito di Paleotti, ma ne sottolinea, mediante alcune invenzioni personali, l'aspetto visionario. In primo piano in basso si vede, in uno scorcio molto accentuato, la tomba. Uno dei lati è parallelo al bordo del quadro, tanto da consentire allo spettatore quasi "di piegarsi" verso l'interno per constatare, insieme agli apostoli, che è vuoto. Le semplificazioni messe in atto dall'artista per giungere a questo risultato sono evidenti e significative: egli ha eliminato dal campo visivo la linea di terra e tagliato la parte inferiore del corpo degli apostoli.

Non disponiamo di dati sulla collocazione originaria di questo dipinto, ma sono pressoché certo che fosse appeso in modo tale che lo spettatore avesse il bordo inferiore all'altezza del petto. Doveva così andare a riempire lo spazio rimasto libero davanti al sepolcro. Bisogna, inoltre, notare che contrariamente alla soluzione di Paleotti, che lasciava una certa libertà sul numero degli apostoli che guardavano verso l'alto o verso il basso, quella scelta da Orrente propone un unico personaggio che "vede" il miracolo dell'Ascensione. Egli si trova all'estrema destra del quadro e rappresenta così, nell'ambito di una lettura lineare da sinistra a destra, l'ultimissima posa assunta da coloro che assistono a questo evento: egli è "colui che vede la presenza", mentre i suoi compagni non possono, per il momento, che constatarne l'"assenza". Quanto allo spettatore, egli si trova narrativamente integrato nella rappresentazione, giacché può (e deve) guardare alternativamente sia in direzione del buco nero del sepolcro sia in direzione del cielo, dove, per "volontà dello Spirito Santo", la Madonna, "corpo e anima", sta volando via.