

Capitolo terzo

VISIONI E IMMAGINI

1. Visioni

Teresa d'Ávila (1515-1582) così rievoca la sua prima visione integrale:

Un giorno che era la festa di san Paolo, mentre stavo a Messa, mi apparve tutta la sacratissima umanità di Cristo, in quell'aspetto sotto il quale lo si suole rappresentare risorto, con quella gran bellezza e maestà (...).

La visione di cui parlo è immaginaria e non ho mai visto né questa né alcun'altra con gli occhi del corpo, ma con quelli dell'anima (...).

Perché neppure se fossi stata molti anni a sforzarmi d'immaginare uno spettacolo così bello avrei potuto né saputo figurarmelo, trattandosi di qualcosa che trascende ogni umana immaginazione, anche solo per il candore e lo splendore.

Non è uno splendore che abbaglia, ma una bianchezza soave e un infuso splendore, che dà molto godimento alla vista senza stancarla, come non la stanca la chiarezza che aiuta a vedere tale divina bellezza. È una luce così diversa dalla nostra che la luce del sole sembra offuscata, in confronto a quella chiarezza e a quello splendore che ci si presenta alla vista, tanto che dopo non si vorrebbe più aprire gli occhi.

Mi sembrava proprio, sotto certi aspetti, che quanto vedevo non fosse che un'immagine, ma sotto molti altri no, bensì lo stesso Cristo, dalla chiarezza con cui si era compiaciuto di mostrarmisi. Alcune volte, però, la visione si verificava in modo così confuso, che mi pareva un'immagine, ma ben diversa da quelle di quaggiù, per quanto perfette possano es-

sere, come io ne ho viste alcune, davvero molto belle. Sarebbe un grosso sbaglio pensare che vi possa essere tra loro una qualche somiglianza; la somiglianza è né più né meno quella che passa tra una persona viva e il suo ritratto che, per quanto sia ben fatto, non può essere così naturale da non apparire, infine, una cosa morta. Ma fermiamoci a questo paragone che qui calza a proposito e rende esattamente il mio pensiero (Teresa d'Ávila 1565 ca., pp. 311-312, 314).

È significativo che questa descrizione prenda avvio da un raffronto con la dimensione pittorica. L'immagine del "Cristo resuscitato" svolge in Teresa il ruolo di *terminus proximus*. La differenza specifica tra i due termini del confronto è, come sempre, determinante nel caso di ogni definizione. Che cos'è che differenzia la "visione" dalla "pittura"? Tutto, in fin dei conti! Questa conclusione tanto perentoria ("non esiste alcun rapporto tra l'uno e l'altro") può sembrare addirittura contraddittoria. A che serve paragonare visione e pittura se, in fin dei conti, non esiste alcun rapporto tra le due? Una risposta potrebbe essere questa: paragonare ciò che non è confrontabile è un mezzo per comunicare il non comunicabile. Bisogna, pertanto, leggere questa testimonianza inaugurale di Teresa d'Ávila come un esercizio retorico di comunicazione di un'esperienza che esce dall'ordine del discorso.

Il giorno in cui ebbe luogo la prima visione integrale di Teresa (la festa di San Paolo) non è privo di significato. L'apostolo Paolo fu il primo a sperimentare un'esperienza simile e fu pur sempre lui a forgiare il concetto di "discernimento dello spirito" (*discretio spiritum*), che Teresa sembra voler applicare al suo racconto. Ma c'è di più: Sant'Agostino (*De Genesi ad litteram*, l. XII) concepì il proprio discorso fondatore sull'esperienza visionaria intesa come chiosa all'esperienza di San Paolo. È nell'ottica di questa tradizione che si deve inserire l'esperienza inaugurale di Teresa d'Ávila. La quale afferma – ed è cosa importante – che il Cristo apparso il giorno della festa di San Paolo somigliava a quello che si può

vedere nei quadri che hanno per soggetto la Resurrezione. Si può, quindi, guardare uno di questi dipinti (fig. 10) per vedere grosso modo ciò che vedeva Teresa. Ma si può anche leggere un manuale di iconografia come quello di Pacheco (1649, p. 654), che di quelle immagini offre la codificazione verbale:

In tutte le apparizioni del Cristo resuscitato lo si deve dipingere col suo mantello rosso e il corpo bellissimo, nudo, con le piaghe sue gloriose a vista, in una luce accecante...

Teresa non dice, tuttavia, di aver visto il Cristo resuscitato, né tanto meno afferma che la scena vista sia la Resurrezione. Si limita a parlare della rassomiglianza e a designare il *terminus proximus* del “corpo sottile” della visione sulla base di un’esperienza realmente vissuta: quella dell’immagine. Tutta la descrizione che segue conferma questo fatto. Teresa insiste inoltre su ciò che differenzia la sua esperienza: il punto più importante è la luce che si sviluppa dal “corpo sottile”, una luce non accecante; pertanto, Teresa non ritiene neppure per un solo istante di essere in una situazione di ricezione analoga a quella dei personaggi della *Resurrezione* del Greco, per ricorrere a un esempio conosciuto (fig. 10).

Quando Alonso Cano rappresentò questo episodio della *Vita* di Teresa (1629; fig. 13), cercò di rispettarne il più fedelmente possibile la testimonianza. Poiché Teresa non dice direttamente quale sia stata la sua reazione davanti all’apparizione, fu Cano stesso a inventarla. Lo fece dopo aver letto con indubbia attenzione il testo e facendo leva su una retorica del corpo trasmessa da una lunga tradizione. La posizione della santa visionaria è ben lungi dal patetismo aposcopico dei personaggi della *Resurrezione* del Greco, iscrivendosi piuttosto nella tradizione di un linguaggio gestuale più misurato di quanto non si possa osservare, per esempio, nelle scene dell’Ascensione (fig. 9), oppure in quelle della Trasfigurazione (fig. 7).



Fig. 13.
Alonso Cano,
*La Visione di
Santa Teresa*,
1629 ca.,
olio su tela,
98 × 42 cm,
Barcellona,
collezione J.
Gudiol.

Per quel che concerne la rappresentazione di Cristo, Cano preferisce conformarsi al senso letterale, piuttosto che al senso figurato della descrizione di Teresa. Si tratta, effettivamente, di un Cristo trionfante sulla morte, recante le insegne della Resurrezione. Il pittore è, tuttavia, alquanto prudente nel proprio agire, giacché rappresenta quel corpo resuscitato scisso da qualsivoglia contesto narrativo. Inoltre, le ridotte dimensioni di questa apparizione mostrano chiaramente che egli appartiene a un ordine di realtà diverso rispetto a Teresa. Il linguaggio di Cano è perfettamente agostiniano: la differenza di dimensione tra Cristo e Teresa rappresenta la differenza tra *imago* e *aequalitas*. Il pittore ha scelto una delle possibilità di rappresentazione suggerite dal testo stesso di Teresa, i cui concetti-chiave erano quelli di “immagine” (*imagen/imago*), di “rassomiglianza” (*semejanza/similitudo*) e di “parità” (“Gesù Cristo stesso”/*el mesmo Cristo*). Orbene, se Teresa era rimasta indecisa circa l’autentico statuto dell’apparizione, Cano, da parte sua, è stato costretto a scegliere. Il suo Cristo è una *imago* che “somiglia” al Salvatore, ma che non è “lui stesso” (Agostino, *De Diversis quaestionibus*, LXXXIII, 74; per i commenti, Dürig 1952).

Tutti gli scritti dei grandi mistici spagnoli del XVI secolo pullulano di rimandi all’alterità primigenia del sacro, alla rottura ontologica tra il “qui” (*acá*) dell’esperienza e il “là” (*allí*) della visione.

Malgrado questo scarto, la comunicazione tra l’immaginario mistico e artistico è costante. Esiste un andirivieni tra visione e pittura che si può seguire sia nei grandi mistici che nella religiosità popolare. È illuminante esaminare le principali modalità di questa comunicazione.

Rileggiamo ancora una volta Teresa d’Ávila:

La vigilia di san Sebastiano, il primo anno del mio priorato all’Incarnazione, nel momento in cui cominciava la Salve

Regina, vidi la Madre di Dio, accompagnata da una grande moltitudine di angeli, scendere verso il seggio della priora, dov'è la statua di nostra Signora e collocarsi lì. A quanto mi sembra, allora non scorsi l'immagine, ma questa eccelsa Signora, che mi parve somigliare un po' al quadro regalatomi dalla contessa; avvenne, però, molto rapidamente per poterlo precisare, essendo subito entrata in una profonda sospensione. Mi sembrava di vedere angeli sopra la cornice dei seggi e sopra gli appoggiatoi degli stalli; non, però, in forma corporea, perché la visione era intellettuale.

La Vergine rimase lì tutto il tempo della *Salve Regina* e mi disse: "Hai fatto bene a mettermi qui; così mi troverò presente alle lodi che saranno rese a mio Figlio, e gliele presenterò". Dopo questo, rimasi nell'orazione nella quale abitualmente la mia anima gode di stare con la santissima Trinità. Mi sembrava che la persona del Padre mi avvicinasse a sé e mi rivolgesse parole molto dolci. Fra l'altro mi disse, a dimostrazione di quanto mi amasse: "Io ti ho dato mio Figlio, lo Spirito santo e questa Vergine. E tu, che cosa puoi darmi?" (Teresa d'Ávila 1560-1581, pp. 24-25).

Questo scritto è interessante perché testimonia dell'importanza, per l'esperienza estatica, del canto e degli addobbi figurati nei luoghi sacri. È *quando* inizia il *Salve Regina* ed è *in* un'immagine di culto che l'apparizione ha luogo. La Vergine "scende" in una pala che la rappresenta, e quest'ultima nello stesso tempo svolge il ruolo di catalizzatore e di "ricettacolo" della teofania. La Vergine-apparizione tende a cancellare, in virtù della propria forte presenza, l'immagine primitiva, ma – e il particolare è degno di attenzione – non le somiglia. Teresa sottolinea chiaramente la somiglianza tra la propria visione e un altro dipinto: la misteriosa "immagine della contessa"¹.

Lo scritto acquista ancora più significato se si prende in considerazione il fatto che descrive una situazione già illustrata da un dipinto che Teresa ebbe probabilmente modo di vedere senza difficoltà, giacché all'epoca si trovava nel vicino monastero di San Tommaso a Ávila, do-



Fig. 14. Pedro Berruguete, *Apparizione della Vergine a una comunità domenicana*, fine del XV secolo, tempera su tavola, 130 x 86 cm, Madrid, Museo del Prado.

ve si recava con assiduità. Si tratta dell'*Apparizione della Vergine a una comunità domenicana* dipinta da Pedro Berruguete, oggi al Prado (fig. 14). La storia illustrata da Berruguete è una leggenda domenicana:

L'avversario dei buoni, il demonio che non ebbe timore di rivoltarsi contro il Signore dell'universo, sentendosi attaccato dai domenicani di Bologna e di Parigi più che in nessun altro luogo, scelse quelle città per scagliarsi contro di loro, fin da quando l'ordine fu fondato (...). Come ultimo desiderio, cercando rifugio presso la Vergine onnipotente, i fratelli presero la decisione di compiere in suo onore, dopo la compiuta, una processione solenne durante la quale avrebbero cantato il *Salve Regina*. Grazie a quella preghiera a Maria le apparizioni furono ben presto fugate (...). Che una processione di questo genere fosse gradita a Dio e alla di lui Madre, la sollecitudine del popolo, la pietà dei chierici, le dolci lacrime, i devoti sospiri, le visioni mirabili lo provano a sufficienza. Andò infatti un gran numero di persone, le quali riferirono che, mentre i fratelli si apprestavano a lasciare l'altare della Vergine, questa, insieme a una moltitudine di angeli, scese dalle sommità del cielo. Quando i fratelli arrivarono alla supplica "Oh, dolce Maria" ella si inchinò per benedirli, quindi risalì in cielo con il suo seguito (Frachetto 1896, p. 58)².

La visualizzazione di questo testo messa in atto da Berruguete è allo stesso tempo chiara e originale. Nel chiostro che si apre sulla destra si assiste al primo atto del racconto: il diavolo tormenta un monaco. Al centro, invece, si può osservare l'esito felice dell'episodio grazie alla "contro-apparizione" della Vergine. In rapporto al testo, Berruguete si prende almeno una libertà importante: colloca l'apparizione della Vergine al di sopra di una pala d'altare. Tra il quadro e l'apparizione esiste un rapporto di vicinanza che non può essere frutto del caso: il divino sembra attratto dalla propria immagine. La pala è un trittico che rappresenta, nella parte centrale, la Vergine assisa in trono, col Bambino tra le braccia, men-

tre la visione è talmente grande da riempire tutto lo spazio della volta e presenta la sola Maria, incoronata (come nel *Salve Regina*), in piedi su una falce di luna, con degli angeli-musicisti e con un'aureola a raggiera. A causa del dispositivo spaziale del quadro di Berruguete, le circostanze stesse della visione appaiono relativamente incerte: la maggior parte dei monaci non si rende conto della presenza della Vergine e i personaggi che sembrano essere in estasi fissano un punto indefinito sotto la volta della chiesa. La visione è allo stesso tempo spazializzata e a-spaziale, non diversamente da come è, al medesimo tempo, interna ed esterna, reale e immaginaria.

Se Teresa d'Ávila si lasciò davvero influenzare dal quadro di Berruguete, come io credo, ne seppe anche cogliere il messaggio profondo. Quella domenicana è una leggenda di fondazione. La visione esorcizza la comunità e la teofania purifica il sito dell'apparizione.

Bisogna anche prendere in considerazione il fatto che al momento in cui si verificò la sua visione, Teresa era appena stata nominata priora del monastero dell'Incarnazione con l'appoggio decisivo dei Domenicani e in circostanze drammatiche, di cui sono rimaste tracce nel suo *Libro delle fondazioni*. Il quadro di Berruguete le offriva lo schema di un'esperienza mistica, che era nello stesso tempo ricezione archetipica e omaggio particolare ai suoi fedeli alleati.

2. Immagini

Al contrario di Teresa d'Ávila, che si distingue nell'attività visionaria e non esita a servirsi del sussidio dell'immagine dipinta e scolpita, San Giovanni della Croce (XVI sec., p. 147) rappresenta il polo aniconico della mistica spagnola:

Tutto ciò che l'immaginazione può rappresentarsi non può servire come mezzo indicato all'unione con Dio.



Fig. 15.
 Maestro anonimo,
Visione immaginaria,
 incisione,
 Bruxelles, Cabinet
 des Estampes.

Di conseguenza, sia le visioni che le immagini saranno bandite d'ufficio dall'esercizio contemplativo.

La posizione estrema di Giovanni della Croce nella questione delle immagini e in quella delle visioni non esercitò un'influenza decisiva nell'ordine dei Carmelitani³. Così, solo qualche decennio dopo la sua morte, fu divulgata un'incisione che certamente Giovanni non avrebbe per nulla apprezzato (fig. 15) (Florisoone 1975, p. 376): vi si vede un carmelitano in ginocchio in un paesaggio. Egli contempla un'immagine incorniciata della Madonna col Bambino che si stacca come una visione/quadro sullo sfondo del cielo nuvoloso. Questo "quadro" è anche una

“finestra” aperta sull’aldilà: le nubi si fanno da parte per lasciare passare la luce che si irradia oltrepassando la cornice. Il testo che accompagna l’incisione sottolinea proprio ciò che da Giovanni era negato: il ruolo di intermediario giocato dalla visione.

Altri episodi riferiti dalla tradizione dei Carmelitani tentano di attenuare l’ostilità della posizione di Giovanni della Croce rispetto alle immagini.

Il più importante è generalmente noto come il “Miracolo di Segovia”. Un giorno del 1588, riferiscono gli archivi dei Carmelitani di Segovia, Giovanni, incammina-



Fig. 16.
Antoine Wiericx,
Il Miracolo di Segovia,
1591, incisione,
11 x 6,8 cm, Bruxelles,
Cabinet des
Estampes.

tosì verso la scala che conduceva al patio, nota per la prima volta un dipinto raffigurante Cristo che crolla sotto la Croce e si sente subito infiammato di amore e rapito dall'estasi (Florisoone 1956, p. 130). Più tardi egli racconterà a Francisco de Yepes "che gli era accaduto qualcosa con Nostro Signore": dopo che ebbe cambiato di posto a quel quadro e lo ebbe messo in chiesa affinché potesse essere onorato non soltanto dai religiosi ma anche dai fedeli, e mentre era intento alla preghiera davanti a esso, il quadro gli avrebbe parlato: "Fratello Giovanni, domandami quello che vuoi che io ti conceda per il servizio che mi hai reso". Giovanni avrebbe risposto: "Signore, ciò che vorrei che voi mi donaste sono delle sofferenze ch'io sopporti per Voi e che io sia disprezzato e tenuto in conto di poca cosa" (ib.).

Il Cristo che avrebbe parlato a Giovanni è tuttora conservato presso il convento di Segovia, ma il suo stato lacunoso e le successive ridipinture ne rendono arduo lo studio. Il fatto non è molto grave in sé, giacché un buon numero di incisioni, di cui la maggior parte utilizzate come frontespizi alle opere di Giovanni della Croce, riproducono il *Miracolo di Segovia* e testimoniano lo stato originario di questo dipinto (fig. 16).

Si tratta di un Cristo portatore di Croce, a mezzo busto, con lo sguardo rivolto verso il basso. Nelle incisioni-documento a noi note, un filatterio esce dalla bocca del Salvatore, un altro da quella di San Giovanni, visualizzando così il dialogo miracoloso. In principio, nulla distingue questo episodio trasmesso dalla tradizione dell'ordine del Monte Carmelo dai tanti altri miracoli che, dal Medioevo in avanti, abbondano nella letteratura devota. Se in questa storia vi è qualcosa da notare, riguarda dei dettagli, che non per questo sono meno significativi.

Il genere di immagine che sarebbe all'origine del dialogo tra San Giovanni e Cristo deriva da un procedi-



Figg. 17, 18. Luis de Morales (detto “il Divino Morales”), *Portamento di Croce*, Basilea, Öffentliche Kunstsammlungen.

mento compositivo assai diffuso nel tardo Medioevo e noto con la denominazione di “primo piano drammatico” (Ringbom 1965); esso suscita una relazione di empatia tra lo spettatore e il quadro e sollecita alla *compassio*, quando non la provoca addirittura. Né ci si dovrebbe stupire se, stando alla tradizione, una simile immagine abbia “parlato” a San Giovanni.

Un secondo elemento viene ad aggiungersi al primo. Si tratta del modo in cui l’arte spagnola del Cinquecento, cioè l’arte contemporanea a Giovanni della Croce, affrontò la rappresentazione del Cristo portatore della Croce nel primo piano narrativo.

Questo specifico tratto avrebbe potuto benissimo svolgere il ruolo di catalizzatore in seno all’esperienza visionaria del Carmelo, giacché veniva manifestata una certa predilezione – come mostrato da diverse opere (fig. 17) – per la messinscena attiva del dialogo compassionevole. Luis de Morales (detto il “Divino”), per esempio, rappresenta la scena del Cristo che porta la Croce in un “dittico” in cui una delle ante è occupata da un Cristo curvo sotto il peso della croce e l’altra dai

mezzi busti di Maria e di Giovanni Evangelista affranti dal dolore. Il rapporto tra le due ante è dialogico e non credo di sbagliarmi affermando che un simile dittico contenesse già *in nuce* lo schema dottrinale che regge l'esperienza miracolistica di Giovanni della Croce⁴. Si tratta di un'esperienza per nulla estranea allo spirito del *close up* (primitissimo piano) drammatico, e più specificamente alle sue soluzioni spagnole. Giovanni della Croce entra, per così dire, mediante un processo di empatia e di sostituzione, nel ruolo a cui il suo nome lo ha votato fin dall'inizio. È mediante questa doppia operazione che egli diventa in pieno "Giovanni della Croce".

Nella devozione spagnola della Controriforma, infatti, ci si imbatte in diversi episodi, che testimoniano il rapporto incessante tra esperienza dell'immagine e esperienza visionaria. Mi limiterò, qui, a ricordarne un paio.

La storia di cui fu protagonista San Giovanni di Dio (nato in Portogallo nel 1495, morto a Granada nel 1550), è eloquente dal momento che è testimonianza di un'esperienza parallela a quella del quasi omonimo Giovanni della Croce. Come indicato dai documenti concernenti la sua vita e dalle immagini che la illustrano (fig. 19), Giovanni di Dio si distinse a più riprese per delle visioni che avevano un rapporto con delle immagini dipinte. La più celebre ebbe luogo nella chiesa della Nostra Signora di Granada. Mentre un giorno era intento alla preghiera davanti al crocifisso, gli sembrò di vedere San Giovanni e la Vergine Maria scendere dal quadro. La Madonna, avanzando verso di lui, con la corona di spine in mano, gliela mise con forza sulla testa dicendo: "Giovanni, è per mezzo delle spine e delle sofferenze che tu dovrai meritarti la corona che mio Figlio tiene in serbo per te in cielo" (Giry, Guérin 1882, t. III, p. 288).

Questa è la scena che il quadro di Francisco Camillo, del 1650, rappresenta, aggiungendovi alcuni elementi. Si vede, sullo sfondo, una pala raffigurante il Calvario e



Fig. 19. Francisco Camillo, *San Giovanni Evangelista e la Vergine coronano San Giovanni di Dio*, 1650, Barnard Castle (Durham), The Bowes Museum.

nonostante l'immagine sia parzialmente coperta da una tenda, si nota l'assenza dei due personaggi: Giovanni Evangelista e Maria hanno abbandonato per un momento il Crocifisso per scendere sulla terra. Il ruolo assegnato all'Evangelista in questo quadro è più importante di quello che gli è attribuito in generale dai testi. Contribuisce al coronamento del suo omonimo e gli tende la mano. L'aspetto di "imposizione del nome" che caratterizza questa scena ne viene apertamente rinforzato.

Un secondo esempio è ancora più rivelatore, giacché ci permette di comprendere i legami esistenti tra l'esperienza visionaria e l'illusionismo ottico in alcune opere d'arte del Cinquecento e soprattutto del Seicento.

Juan Acuña de Adarve (1637, p. 233), autore del testo più completo dedicato nel XVII secolo alle "vere immagini del Cristo", racconta l'esperienza vissuta da una religiosa davanti a una "Veronica", cioè davanti a un quadro raffigurante il *Sacro Volto* (figg. 20, 21):

...un giorno, durante la settimana santa, dopo essersi flagellata con delle catene di ferro come era solita fare, prosternata davanti a una Veronica, disse: "Oh! mio dolce Gesù Cristo, vi supplico Signore, in nome della vostra santa passione, fate che io diventi vostra sposa prendendo i voti affinché, una volta liberata dalle cose di questo mondo, io possa meglio consacrarmi interamente a Voi, Salvatore dell'anima mia. Non appena la monaca ebbe pronunciate queste parole, la Veronica cambiò d'aspetto e si trasformò nel bel volto di Nostro Signore Gesù Cristo, vivo come se fosse di carne corruttibile e mortale. Queste furono le sue parole, alla sola vista del suo Salvatore, queste le sue lacrime, queste le sue lamentazioni e le sue angosce nate da tanto amore, tanto che il Signore in persona la consolò promettendole di accoglierla come sua sposa (...). Dopo aver parlato in questo modo, la Veronica tornò al suo aspetto originario.

In questo resoconto, il fatto che un dipinto abbia funzionato da supporto a una visione non è la sola cosa a es-



Fig. 20. Francisco de Zurbarán, “La Veronica”, ca. 1631, olio su tela, 70 x 51,5 cm, Stoccolma, Nationalmuseum.

Fig. 21. Anonimo, “La Veronica”, XVI secolo, tempera su tavola, Ávila, Monasterio de la Encarnación.

sera significativa. Certo, non si tratta che di una variante, tra altre, di un antico topos. La vera e propria importanza di questo brano sta – credo – nel fatto che esso instaura un parallelismo ineluttabile tra l’esperienza mistica e le ricerche illusioniste della pittura di allora. Per essere più chiari: la protagonista di questo racconto ha avuto un’esperienza che si potrebbe definire un “*trompe l’œil* mistico”. Risalente all’incirca alla stessa epoca, abbiamo a disposizione una serie ricchissima di quadri raffiguranti delle “Veroniche”, che come tratto comune presentano un’esecuzione in *trompe l’œil* di estrema raffinatezza. Le “Veroniche” di Zurbarán (fig. 20) occupano senza dubbio, per la loro grande qualità, un posto privilegiato in seno a questa serie (Calabrese 1999). La materialità del sudario, le sue pieghe, la trama vi sono riprodotti con cura suprema. Il viso di Cristo è, invece, come cancellato dal passare del tempo. Lo spettatore deve compiere un vero e proprio sforzo per rendere fluida questa immagi-

ne ai limiti dell'evanescenza. Ma è proprio questo sforzo a instaurare, nel contesto contemplativo, un legame profondo tra lo spettatore e l'immagine.

D'altra parte, un'antica tradizione della rappresentazione della "Veronica", che ha radici nell'arte dei Paesi Bassi del Quattrocento ma che era ancora attiva nella Spagna del XVI secolo e, parzialmente, del XVII, affrontava la stessa immagine in un modo radicalmente diverso (fig. 21): il volto del Cristo sembra uscire dal lenzuolo e fluttuare in uno spazio intermedio tra lo spettatore e il sudario. L'esperienza della novizia davanti alla Veronica, riprodotta da Juan Acuña de Adarve sembra, dunque, riprendere, al livello della contemplazione mistica, una dialettica del *trompe l'œil* attiva nella contemporanea arte spagnola.

Quanto all'interrogativo circa il comprendere se, in questo caso, il *trompe l'œil* costituisca un mezzo di espressione artistica o se sia un mezzo di eccitazione mistica, si potrebbe rispondere con una frase di Francisco Pacheco (1649, p. 116), che è senza dubbio l'autorità suprema nel campo dell'arte sacra del Seicento: "mediante mezzi artistici progrediti – egli riflette – la devozione antica può essere restaurata e rinnovata".

3. Visioni/Immagini

È istruttivo indagare le modalità in base alle quali questi "nuovi mezzi artistici" si manifestarono nel XVII secolo in seno alla pratica artistica e la maniera in cui la contemporanea letteratura critica affrontò il rapporto tra immaginario pittorico e esperienza visionaria.

Per esempio, enumerando i meriti della pittura, Jusepe Martínez (XVII sec., pp. 50-56) non tralascia di ricordare che la pietà cristiana può essere accesa da un'im-

agine ben dipinta. Questa affermazione non sembra distinguersi per un eccesso di originalità, giacché di primo acchito non fa che ripetere ciò che, nella prospettiva della riattivizzazione dei valori persuasivi dell'immagine diffusa dal Concilio di Trento (1563), rappresentava un dato di fatto tra quelli unanimemente accolti nei paesi cattolici:

Il fine de esse (immagini) principale sarà di persuader le persone alla pietà et ordinarle a Dio (...); lo scopo di queste immagini sarà di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezzione a Dio (Paleotti 1582, pp. 214-215).

L'affermazione di Martínez attira la nostra attenzione per due motivi. Il primo consiste nel fatto che, a suo parere, quella che può meglio commuovere è un'immagine "ben dipinta". Questa affermazione si oppone, in una certa maniera, alla mancanza di interesse per la *qualità* artistica, di cui sono testimonianza gli scritti ecclesiastici, attenti piuttosto al "potere dell'immagine" che non alla sua "bellezza". Dirò di più: questa tesi chiama in causa l'esplicito atteggiamento negativo della mistica, reticente rispetto all'immagine artistica troppo rifinita, considerata pericolosa per la fede, giacché "fa godere di più per via della pittura che per ciò che rappresenta" (Giovanni della Croce XVI sec., p. 298; Florissoone 1956, pp. 154-155; Orozco-Díaz 1977, p. 45).

L'osservazione di Martínez (XVII sec., p. 51) merita di essere esaminata nel dettaglio per una seconda ragione: leggendo attentamente il brano nella sua totalità si capisce che l'effetto più autorevole dell'immagine "ben dipinta" è quello di produrre uno stato estatico-visionario:

...tutto ciò è provocato dalla pittura: la pietà cristiana è abbagliata dal gran numero di credenti commossi da un crocifisso ben dipinto. Un'*Annunciazione* è in grado di mandare in estasi San Filippo Neri in modo tale da far

sembrare che gli altri non l'abbiano neppure osservata con sufficiente attenzione.

In *Il Culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Hans Belting (1990, pp. 510-540) ha dimostrato con dovizia di argomentazioni che la comparsa della moderna nozione di "arte" (nel XVI e nel XVII secolo) mette in crisi il concetto di immagine e il suo funzionamento tradizionale. Si può continuare il ragionamento di Belting e interrogarsi sui problemi dell'"immagine ben dipinta", cioè sui problemi dell'"immagine pia" nell'"era dell'arte". In questo contesto, la frase di Martínez rappresenta una specie di sintesi tra la definizione controriformista dell'immagine funzionale e quella fondata sul concetto di illusione della pittura definita "barocca":

(la Pittura) genera nell'intelletto un piacevole inganno e una ingannevole meraviglia: facendoci credere che il finto sia il vero (Tesauro 1670, p. 26).

La doppia radice di ciò che si potrebbe considerare come una vera "poetica del *trompe l'œil* sacro" la si può ritrovare senza fatica nell'arte spagnola del XVII secolo. Basta leggere il libro che Antonio Palomino (1715-1724, vol. III, pp. 139-140)⁵ dedicò alle vite dei pittori spagnoli per imbattersi in un completo ventaglio di esempi significativi. In una pagina, dedicata alla vita di Juan Sánchez Cotán, per esempio, ritroviamo elencate e elogiate le seguenti opere:

1. Un crocifisso dipinto (fig. 22) che sembra fuoriuscire dalla sua cornice dorata come se fosse scolpito.
2. Una pala finta che inquadra un'immagine dipinta.
3. Un grande quadro con l'*Ultima Cena* contenente due finestre riprodotte in modo da sembrare attraversate da vera luce.

4. Un quadro con l'immagine di un crocifisso, la cui prospettiva è a tal punto ingannevole da aver indotto più volte degli uccelli a posarsi sui suoi chiodi.

5. Un quadro raffigurante *Sant'Idelfonso e la Madonna*, per la cui esecuzione la Madonna stessa si sarebbe manifestata all'artista offrendosi come modella.

Leggendo con attenzione questa pagina ci accorgiamo che in realtà vi sono condensate le qualità illusioniste della pittura: la pittura come scultura (1), la pittura come dilatazione dello spazio (2) o dell'illuminazione reali (3), la pittura come artificio ingannevole (4), la pittura come risultato di una visione (5).



Fig. 22. Juan Sánchez Cotán, *Crocifisso*, Granada, Museo.



Fig. 23. Francisco de Zurbarán, *Crocifisso*, 1627, olio su tela, 290 x 168 cm, Chicago, Art Institute.

Ben prima di Palomino, Francisco Pacheco (1649, p. 123) aveva dichiarato che la “pittura è cosa apparente e inganna”. Quel che merita di essere sottolineato, sia in Pacheco che successivamente in Palomino, è il fatto che l’illusione si produce in condizioni di ricezione particolari. Illuminazione dell’opera manipolata e/o distanza di osservazione forzata imposta allo spettatore sembrano esserne le aprioristiche condizioni. Così Pacheco (pp. 137-138) rievoca il potente sentimento di angoscia provato al buio di una cappella della Cattedrale di Siviglia davanti a una *Deposizione* (1548) di Pedro de Campaña (Peter Kempener) e Palomino, a sua volta, descrive l’impatto sullo spettatore del *Crocifisso* (1627) di Francisco de Zurbarán (Milicua 1953, pp. 177-187) (fig. 23, tav. 2), un tempo nella sacrestia del convento di San Paolo nella stessa città:

...è esposto dietro la grata chiusa della cappella, poco illuminata: tutti coloro che lo vedono e ignorano che si tratta di una pittura lo prendono per una scultura (1715-1724, p. 275).

È evidente che la “finta” di Zurbarán dipende prima di tutto dallo straordinario virtuosismo pittorico di una messinscena confacente dell’immagine (illuminazione, distanza obbligata di osservazione). Il suo *Crocifisso* non arriva a generare una “visione reale” ma soltanto a produrre coi mezzi della pittura l’effetto della scultura. Si tratta, piuttosto, dell’attualizzazione di una poetica della soppressione dei limiti tra le tecniche di rappresentazione. Ma è giusto chiedersi se questa poetica, che tende a trasformare il bidimensionale in tridimensionale, non sia piuttosto solo una tappa intermedia che, in un momento successivo, condurrà all’effetto visionario della rappresentazione.

La risposta deve essere affermativa, giacché esistono dei documenti che attestano come, proprio a Siviglia e

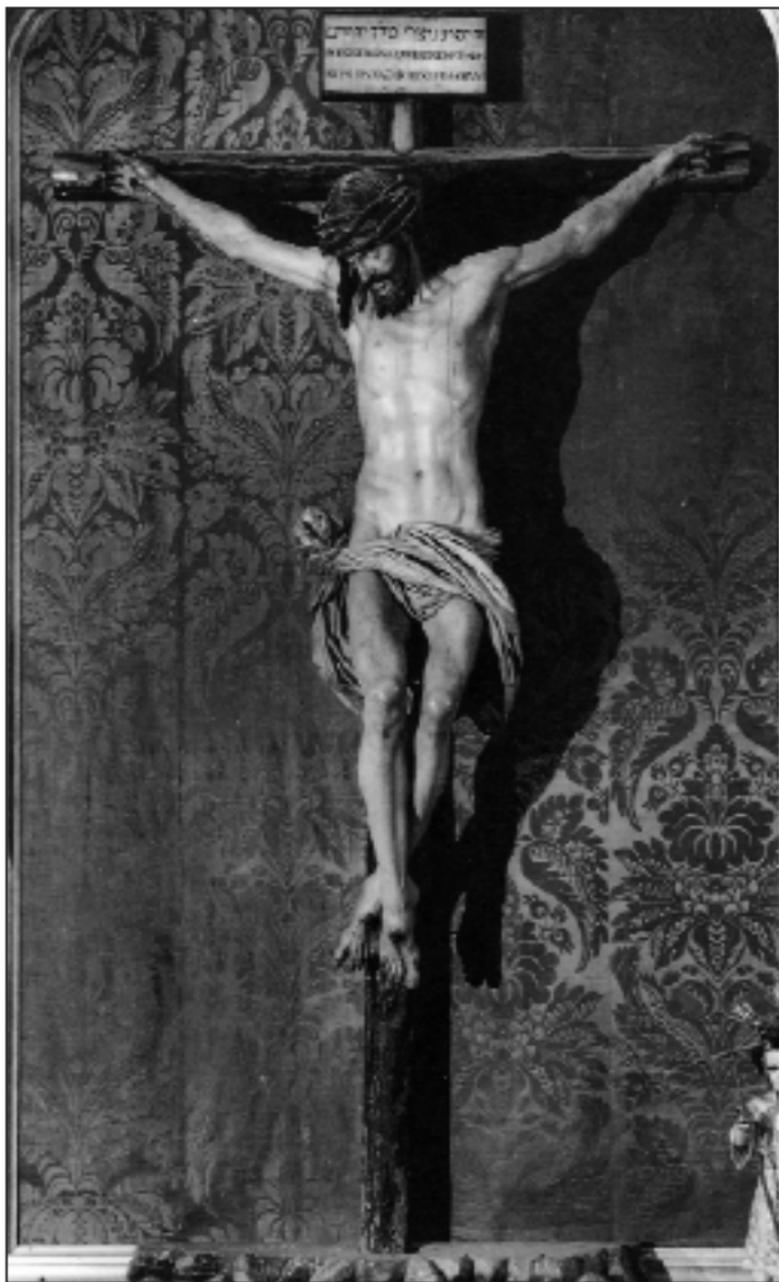


Fig. 24. Juan Martínez Montañés, *Crocifisso*, dopo il 1603, Siviglia, Cattedrale.

proprio in quegli stessi anni, veniva apertamente assegnato alla scultura il compito di stabilire con lo spettatore un contatto ancora più diretto. Le condizioni inserite nel contratto di Juan Martínez Montañés per il suo celebre *Crocifisso* (fig. 24) stabilivano con chiarezza che il Crocifisso doveva “guardare verso chiunque si fosse trovato ai suoi piedi in preghiera come se gli parlasse e si lamentasse di ciò che stava soffrendo proprio per colui che stava pregando” (Gilman Proske 1967, p. 40; si veda anche Hernández Díaz 1987, pp. 106-114).

Pertanto non c'è alcun motivo di stupirsi quando nei testi sacri dell'epoca si legge che negli ambienti ecclesiastici la scultura era tenuta in maggior conto della pittura, e che il confronto tra le due arti, secondo dati derivanti dagli antichi *Paragoni* (dispute teoriche vertenti sulla superiorità di una particolare arte sulle rimanenti), mescolava dei criteri di ordine dottrinale⁶.

È un fatto quanto mai sintomatico che Zurbarán abbia voluto sottolineare che l'esecuzione del suo *Crocifisso* (fig. 23), incluso l'effetto di *trompe l'œil*, fosse il frutto di un lavoro di pennello di cui era il solo a padroneggiare i segreti. Nello stesso quadro esiste un dettaglio che mostra con chiarezza che l'artista ha espressamente voluto lasciare la propria impronta e svelare grazie a essa il carattere di prodotto artistico dell'“apparizione”. Questo dettaglio è la sua firma. Apposta sul *cartellino* incollato al legno stesso della Croce, la scritta (*Franco Dezur fa 1627*) rappresenta un raffinato procedimento retorico (trattasi in realtà di una specie di “metalepsi d'autore”)⁷ ed è del tutto lecito interrogarsi sull'opportunità di tale inserimento in un'opera sacra a vocazione pubblica. La risposta deve tenere conto, io credo, della situazione di ricezione molto speciale di quest'opera, che è ricordata dalle fonti. L'effetto ingannevole di tridimensionalità è legato alle iniziali e obbligate condizioni

espositive (da lontano, in penombra, oltre una grata). La scoperta del carattere ingannevole dell'opera e la dichiarazione del suo essere "artistico" attiene a una situazione di ricezione di altro genere: quella dell'avvicinamento e dell'analisi accurata dell'opera. Questo oggetto presuppone, dunque, due situazioni ricettive: da lontano sembrava trattarsi di una scultura e nessuno avrebbe potuto decifrare il *cartellino* (che affermava l'opposto); al contrario, lo spettatore che avesse avuto il privilegio di superare i limiti della grata, avendo così accesso a una visione ravvicinata, avrebbe potuto senza fatica rendersi conto che l'impressione di tridimensionalità della scultura era del tutto fallace e prendere coscienza allo stesso tempo, grazie al *cartellino*, dell'esistenza e del nome dell'artista. Esiste quindi una dialettica tra *engaño* (finzione) e *desengaño* (scoperta della finzione) che Zurbarán ha saputo utilizzare in maniera esemplare nel campo dell'arte sacra⁸.

È in questa prospettiva, credo, che si dovrà considerare una delle sue opere più misteriose, il *Crocifisso con pittore* (fig. 25). Si tratta, in effetti, di un *unicum* in seno a tutta la pittura religiosa occidentale. Vi si scorge un pittore un po' avanti con gli anni in meditazione ai piedi di un crocifisso. Egli alza gli occhi verso il crocifisso, appoggia la mano destra sul cuore in un gesto eloquente di sincerità e devozione, mentre tiene nella mano sinistra la tavolozza e i pennelli. Dalla sua bocca socchiusa sembra fuoriuscire il mormorio di una preghiera. Il crocifisso, magrissimo, piega il capo sul petto: un segno per significare che "tutto si è compiuto", oppure una situazione di dialogo immaginario come quello menzionato, per esempio, nel contratto di Montañés per il *Crocifisso*?

Propendo per questa seconda ipotesi, nonostante un'intera serie di domande rimanga senza risposta. Qual è in realtà la vicenda rappresentata da questo

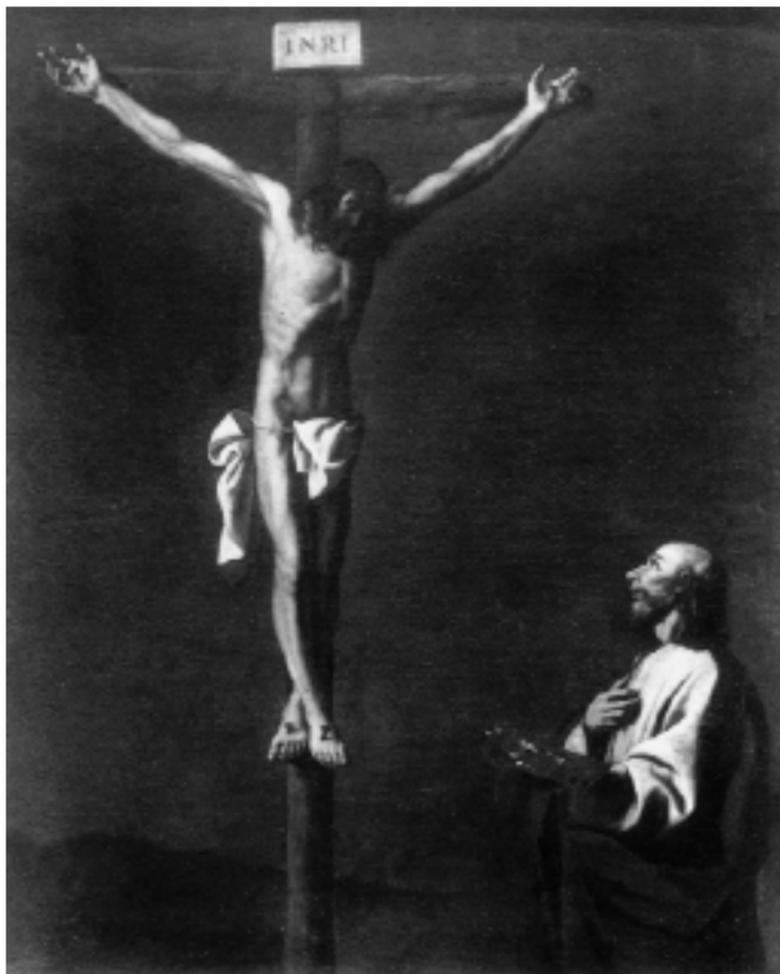


Fig. 25. Francisco de Zurbarán, *Crocifisso con pittore*, 1635-40 ca., olio su tela, 105 x 84 cm, Madrid, Museo del Prado.

quadro? Il pittore ha scelto di proiettarsi come in un “esercizio spirituale” nella storia della Passione sul Golgota, nell’istante stesso della Crocefissione? Sta avendo una visione? (Waldmann 1995, pp. 149-157). È *dentro* il quadro? Sta *davanti* a una tela che ha appena finito di dipingere?

Tutti questi quesiti restano in sospeso e devono restarvi. Zurbarán ha voluto espressamente che rimanesse una certa ambiguità, giacché evita con cura ogni possibilità di dare una risposta definitiva: nella rappresentazione manca la linea del suolo, non sappiamo dove il pittore appoggi “davvero” i suoi piedi, il “principio di realtà” è eluso da un'inquadratura volontariamente ingannevole.

Il problema dell'“effetto realtà”⁹ nella sua variante mistica si pone con cresciuta acutezza nelle opere che riproducono manifestamente delle visioni. Due esempi tratti dall'opera di Murillo possono farci da guida e grazie a Palomino sappiamo come furono valutate dai suoi contemporanei.

Riporto qui le considerazioni del biografo per tentare di interpretarne, in un secondo momento, il contenuto in rapporto alle immagini di Murillo ivi descritte.

Il primo dipinto riporta la *Visione di Sant'Antonio* (1656, fig. 26, tav. 6).

A Siviglia ci sono molte sue eccellenti pitture, come sta a dimostrare, nella cappella del Fonte battesimale, il grande e celebre quadro del Santo di Padova, che riceve il sovrano e ripetuto favore del Dio-Bambino con grande accompagnamento di gloria celeste e una porzione del tempio in una prospettiva ben eseguita. C'è anche un tavolino eseguito con tanta arte che si sa di persone che hanno raccontato di aver visto un uccellino tentare di trovarsi un posto dove posarsi per andare a becchettare i gigli del vaso¹⁰.

Il secondo brano di Palomino concerne *La visione di San Francesco alla Porziuncola* (1665-1666, fig. 27), che in origine si trovava nella chiesa dei Cappuccini a Siviglia:

Sull'altare principale si trova il quadro che rappresenta *Il Miracolo della Porziuncola*, alto più di sei *varas*. Sembra

che davvero lì sia presente la gloria. Gesù Cristo regge la Croce e guarda la sua Santissima Madre che sta alla sua destra e intercede in favore dei mortali. C'è tanta varietà e bellezza nel modo in cui gli angeli sono raffigurati che quando dei pittori videro l'opera dissero che fino ad allora non sapevano cosa veramente fosse la pittura, né a quale distanza dovesse essere collocato un dipinto (Palomino 1715-1724, III, pp. 414-415).

Questi due brani possono essere considerati come episodi sulla nascita di una vera e propria “leggenda dell'artista” (Felguera 1989, pp. 141-177), ma non sono per questo meno significativi. Descrivendo la *Visione di Sant'Antonio*, Palomino persegue un disegno assai preciso: indica il tema del quadro, nomina la gloria (cioè la parte realmente “visionaria” del dipinto), loda la prospettiva del tempio, elogia la realizzazione del tavolino e finisce con l'aneddoto di ispirazione pliniana degli uccelli allo scopo di attrarre l'attenzione sul realismo ingannatore dei gigli nel vaso. Può sembrare strano che il commento non si soffermi quasi sulla figura del santo visionario, che occupa in ogni caso un posto di rilievo nel quadro e svolge indubbiamente un ruolo fondamentale nella storia rappresentata. Questa omissione non fu casuale: del quadro Palomino ci propone una lettura all'indietro. La lettura “vera” avrebbe dovuto guidare, mediante il personaggio introduttore del santo, sulla parte superiore della rappresentazione, dunque sulla gloria, non essendo altro, l'intero quadro, in ultima istanza, se non il frutto di uno sforzo per visualizzare e per comunicare allo spettatore-fedele un'esperienza visionaria. Ma la scelta di Palomino è strategica: egli rifà il percorso della lettura partendo dal livello di realtà più distante (la gloria), attraversa quindi la prospettiva dell'architettura in uno spazio intermedio e alla fine conclude sul punto “aggettante” nel primo piano della rappresentazione, il piano dove si trovano il tavolino e la natura morta.

Avrò modo di ritornare su questo quadro in un altro momento, quando tenterò di dimostrare che la descrizione di Palomino omette un particolare fondamentale del suo messaggio iconografico. La sua lettura mi sembra, tuttavia, interessantissima e altamente significativa nella misura in cui tenta di dare allo spettatore un “ingresso” nell’immagine attraverso la prominenza del *trompe l’œil* del primo piano, mediante quel “punto” illusorio su cui l’uccello di Zeusi invano tenta di posarsi. Quel punto è una vetta di “rassomiglianza” e pertanto concerne l’“arte pura”, come avrebbero detto sia Paleotti che Pacheco¹¹. Palomino, da parte sua, si rende indubbiamente conto che il quadro di Murillo è concepito in modo tale che, mediante l’“effetto realtà” della natura morta e del tavolino, lo spettatore possa accedere allo spazio dell’immagine risalendo fino al piano superiore della teofania.

Il secondo quadro avente per soggetto una visione, lodato da Palomino, dipinto per l’altare della chiesa dei Cappuccini di Siviglia (fig. 27), ha come tema uno degli episodi della leggenda francescana maggiormente tenuti in considerazione nel Seicento. Vi si racconta di quando al santo, gettatosi in un cespuglio di spine per sfuggire alle tentazioni della carne, apparve una luce celeste e delle rose rosse e bianche fiorirono nel punto in cui oggi ad Assisi si erige la “Cappella delle Rose”. Quando, un attimo dopo egli entrò nella Porziuncola, Gesù Cristo e la Madonna gli apparvero, dicendogli: “chiedici tutto ciò che vuoi per la salvezza delle anime”.

Il quadro di Murillo riunisce i due diversi momenti della leggenda francescana: il miracolo delle rose e l’apparizione della Porziuncola. L’immagine è costruita su due livelli: in alto l’apparizione, in basso il santo in ginocchio. Le due zone si differenziano nettamente, sia per quel che riguarda il livello di realtà, che per la ma-



Fig. 26. Bartolomé Esteban Murillo, *La Visione di Sant'Antonio*, 1656, olio su tela, 550 x 330 cm, Siviglia, Cattedrale.

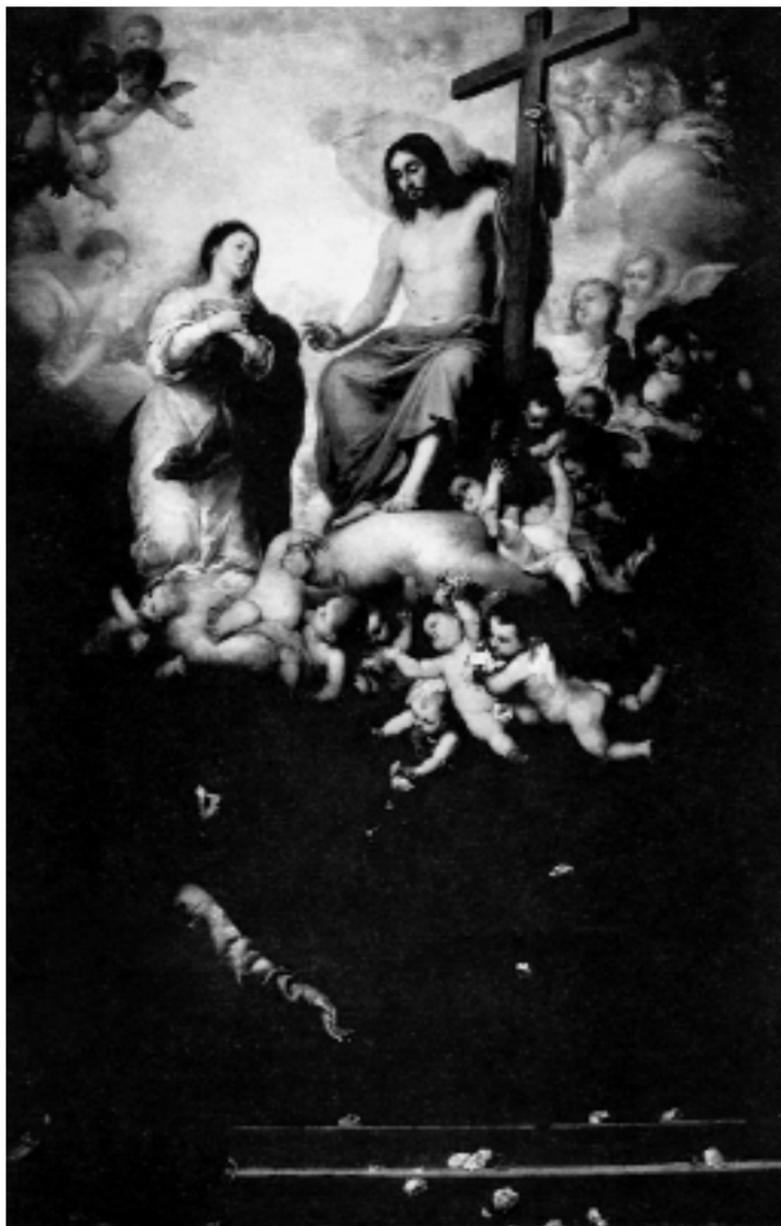


Fig. 27. Bartolomé Esteban Murillo, *La Visione di San Francesco (Il Miracolo della Porziuncola)*, 1665-66 ca., olio su tela, 430 × 295 cm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

niera pittorica: la gloria è il frutto della “maniera vaporosa” dell’artista spagnolo, mentre il San Francesco, coi talloni ben in vista, si ricollega alla maniera “realista”, anch’essa tipica di Murillo ma di fonte caravaggesca.

Nella sua descrizione Palomino non insiste sull’“effetto realtà” del primo piano della rappresentazione, anche se qui non è meno importante di quanto non sia nella *Visione di Sant’Antonio*: i gradini degradanti fino all’estremità del quadro e le rose che sembrano addirittura oltrepassare il bordo dell’immagine, il braccio destro di Francesco che sembra entrare nello spazio dello spettatore sono tutti elementi che funzionano come connessione tra l’immagine e colui che guarda (Stoichita 1990, pp. 106-139). Ma l’elemento più “realista” di tutto il quadro è senz’altro la pianta del piede che Murillo magistralmente presenta nell’angolo sinistro della tela e che risale a un simbolismo antico ed è essenziale nell’intelligenza del messaggio veicolato dall’opera (Krause 1980, pp. 17-29; Kantorowicz 1957, pp. 70-74; Gross 1972, pp. 722-742; Arasse 1992, pp. 42-52).

Basta mettere a confronto la raffigurazione del *Miracolo della Porziuncola* con le composizioni che precedono la cristallizzazione del quadro di visione inteso come genere pittorico, come per esempio l’*Ascensione di Cristo* (fig. 9) o la *Trasfigurazione* (fig. 7), per rendersi conto che si tratta di un topos ricco di storia. Andando molto a ritroso nel tempo, si può constatare che il piede nudo del visionario è un residuo della sacra nudità in origine richiesta all’atto teofanico (Heiler 1923, p. 196). L’aver posto il piede tanto manifestamente in evidenza, da parte di Juan de Flandes, per esempio, nella sua *Ascensione* (fig. 9), rivela la grande complessità di questo motivo in seno alla teofania cristiana. Al momento di abbandonare la terra, Cristo altro non lasciò dietro di sé che le impronte dei piedi (segni, per parlare esplicitamente, del suo essersi incarnato in forma umana),

mentre la sua testa ha già attraversato le nuvole del cielo. Gli stessi apostoli, rimasti soli sulla terra, senza la “testa”, saranno da allora in poi chiamati simbolicamente “i piedi di Cristo”: faranno così parte di un “corpo” illimitato, avente “i piedi sulla terra e la testa in cielo” (“*pedes in terra, caput in caelo*”, Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, XCI, 11, *Patrologia Latina*, XXXVII, 1163). Per Murillo la pianta del piede con ancora visibili le tracce di polvere sarà da una parte l’attributo di un “nuovo Cristo” (Francesco) e dall’altra l’estremità simbolica di un quadro che unisce, per così dire, “terra” e “cielo” in una sola e unica immagine.

Il commento di Palomino tralascia tutti questi dettagli ma imposta comunque correttamente il problema giacché insiste unicamente sulla collocazione del quadro nello spazio espositivo, e più precisamente, sulla distanza voluta tra questo e lo spettatore. Ciò che importa è l’effetto di questa messinscena: “la gloria sembra effettivamente trovarsi lì”.

Davanti a questo quadro lo spettatore doveva, quindi, trovarsi in una situazione di dubbio e chiedersi: sto vedendo un’immagine dipinta, una pala d’altare, oppure sto avendo una visione? È una situazione non dissimile da quella testimoniata da tempo dall’esperienza mistica stessa: “In talune circostanze ciò che vedevo non mi è sembrato essere nient’altro che un’immagine; ma in molte altre era evidente che era Gesù Cristo in persona...”.

L’unica, ma grande, differenza è che a un secolo di distanza i termini dell’alternativa si sono ribaltati. Ci si chiede se un dipinto non sia una visione e non se una visione non sia un dipinto.

Infine, sempre a proposito dell’effetto prodotto da questo quadro, è significativo il fatto che – se dobbiamo prestar fede alla testimonianza di Palomino – la novità della messinscena fosse percepita in primo luogo dai

confratelli pittori di Murillo. Il parere favorevole e addirittura l'elogio apertamente espresso da quegli "specialisti dell'immaginario" implicano l'avvenuto riconoscimento di un'"arte" della manipolazione del sacro e della sua rappresentazione: Murillo era perfettamente consapevole di ciò che la pittura effettivamente è.

¹ Si tratta, secondo la tradizione, di un quadro oggi conservato nella chiesa di San Giuseppe ad Avila. Per la tradizione medievale concernente lo scambio tra "immagini" e "visioni", si veda Ringbom 1969, pp. 159-170 e, per un contesto più ampio, Freedberg 1989, pp. 283-317.

² Vedi anche Tervarent (1938, pp. 13-14), che fu il primo a mettere in relazione questo testo con il quadro di Berruguete.

³ Per la suddivisione classica delle dottrine della mistica spagnola partendo dai diversi ordini monastici, si veda sempre Menéndez Pelayo 1966.

⁴ Per via della complicata storia di quest'opera, che nacque come pannello unico per diventare solo in un secondo tempo un "dittico", che a seguito di un'eseemplare operazione di restauro tornò ad assumere la forma di pannello unico, si veda oggi il catalogo della mostra Lindemann 1998, pp. 34-35.

⁵ Si vedano a questo proposito gli esempi presentati e commentati da Pérez Sánchez 1992b, pp. 139-155.

⁶ Si veda a questo proposito Fernández Galván 1615, p. 119. Sul confronto pittura/scultura nella teoria dell'arte in Spagna, si veda Hellwig 1996, pp. 113 sgg.

⁷ Si veda Fontanier 1821-1830, p. 128: "On peut rapporter à *Métalepse* le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire". Per particolari si veda Stoichita 1992, pp. 293-315.

⁸ Per il concetto di *desengaño* nella letteratura sacra spagnola, si veda Schulte 1969, pp. 31-33, 52-56.

⁹ Riprendo qui il concetto messo a punto da Barthes 1982, pp. 81-90.

¹⁰ Palomino 1715-1724, III, p. 413. Palomino riprende qui un aneddoto già riferito da Torre Fanfán nel 1672. Si veda Angulo Iníguez 1981, vol. I, pp. 298-300.

¹¹ Per lo statuto teorico della natura morta nel XVII secolo si veda Bryson 1990, pp. 60-135 e Stoichita 1993, pp. 29-41.