

Capitolo quarto

Uno sguardo verso il lontano

1. Retorica del non-rappresentabile

Delle cose quali non possiamo veder, niuno nega nulla appartenersene al pictore? Solo studia il pictore fingiere, quello si vede (Alberti 1436, p. 55).

Questa affermazione di Alberti costituisce il punto centrale del testo fondante la teoria della pittura dell'era moderna e di primo acchito pone un grande punto interrogativo sulla possibilità di rappresentare un'esperienza soprasensoriale quale in realtà è l'esperienza mistica. Per quanti successivamente vorranno fondare su basi teoriche il quadro di visione, senza per altro abbandonare del tutto il linguaggio classico della pittura, la soluzione possibile sarà una sola: cercare il punto di contatto in cui "vista" e "visione" si incontrano. È quanto avviene negli scritti spagnoli seicenteschi sulla pittura.

Seguiamo allora come questo discorso di conciliazione venne a costituirsi in Pacheco:

La pittura è un'arte che con la varietà delle linee e dei colori rappresenta perfettamente per la vista ciò che essa può percepire dei corpi. (...) I corpi, così come la pittura li rappresenta, sono di tre generi: naturali, artificiali o elaborati dal pensiero e dal giudizio dell'anima. (...). I corpi prodotti dal pensiero sono quelli che l'immaginazione co-

struisce. (...) A quest'ultimo genere si riconducono le visioni dell'immaginazione o dell'intelletto che percepirono e rilevarono i Profeti e che sogliono i pittori rappresentare con la propria arte (Pacheco 1649, p. 75).

Malgrado questa dimostrazione, nel prefiggersi di ricondurre la visione in seno alla rappresentazione pittorica sia apparentemente coerente, a nessuno sfuggirà la sfasatura logica tra i due primi enunciati. È come se la visione non potesse trovare una collocazione in seno alla rappresentazione classica se non grazie a un inganno o a un "finto ragionamento".

Pacheco – che nel brano succitato si rifà al semi-legendario Francisco de Medina – non sembra rendersi conto di questa svista teorica, tanto che in un altro punto del suo trattato sottolinea gli ostacoli pratici circa l'esecuzione pittorica del registro superiore di un quadro di visione:

La difficoltà degli scorci, delle figure e delle scene aeree, che volano, che salgono e che scendono (...) è tremenda (Pacheco 1649, p. 108)¹.

Da parte sua, invece, nei *Dialoghi sulla Pittura* (1633), Vicente Carducho imposta la questione in altri termini:

Tutte le cose che il Pittore vuole imitare sono, o le si deve supporre, corporee e visibili, e hanno forma, colore e dimensioni proprie e reali, che ingenerano ombre e luci, a esse connaturali, proprie e da esse inscindibili (p. 158).

Sebbene non del tutto originale², questa soluzione può dirsi ingegnosa: grazie alla relativizzazione dell'oggetto da dipingere (che può "essere" o "essere supposto" visibile), il dibattito sembra chiuso. Ma in realtà un interrogativo persiste: *come* rendere visibili le cose invisibili? (Carducho 1633, p. 186)³.

Questo quesito, che postula *la possibilità* della rappresentazione visionaria, concerne direttamente anche tutti i *mezzi* della sua realizzazione in un quadro. Sarà Carducho l'autore più complesso che animerà il dibattito sulle soluzioni pratiche della costruzione del quadro di visione.

Rimando alle pagine successive sia l'esposizione che il commento dei termini di questa disputa, per interrogarmi ora sul contesto teorico. A questo scopo, bisogna ricordare che la questione della rappresentabilità del sacro aveva all'epoca a che fare con due aspetti importanti: il primo, riguardante l'antico interdetto di raffigurare Dio, il secondo, il carattere "indicibile" dell'esperienza mistica.

Non bisogna confondere questi due aspetti. Il primo concerne una questione che fu affrontata (e, per certi versi, risolta) dal Decreto Tridentino e da altri scritti successivi, come la sintesi di Paleotti; mentre il secondo – quello che qui ci interessa – è un problema retorico, cioè è un problema che riguarda l'arte della comunicazione e della persuasione.

* * *

Esiste una "retorica dell'indicibile" di cui invano si ricercheranno le prime manifestazioni tanto è antica. Fa la sua comparsa là dove, nonostante il carattere preliminare della manifestazione del sacro, coloro i quali ne hanno fatto esperienza, abbandonano il "silenzio" a favore della "parola". Studi relativamente recenti, tra i quali soprattutto quelli di Michel de Certeau, hanno dimostrato che la lingua dell'esperienza religiosa è attraversata da una tensione concernente la ricerca dei procedimenti attraverso i quali si cerca di esprimere "ciò che non può essere detto" (Certeau 1982, 1964; Ossola 1977; Harl 1977; Katz 1992; Webb 1993)⁴. Nel XVII secolo si riconosce l'esistenza di uno "stile mistico", di cui Sandaeus, ad esempio, fornisce una descrizione. Egli ri-

tiene che i mistici abbiano uno stile loro proprio, con proprie formule linguistiche, una specifica dizione e una propria maniera di costruire le frasi (“*Mystici suum habent stylum, ut quaelibet curia, suas loquendi formulas, dictionem propriam, et phrasim*”) (Sandaeus 1640, p. 6; Ossola 1977, p. 47). Hanno in comune – prosegue l’autore – un determinato numero di segni espressivi, tra i quali l’oscurità, l’accentuata astrazione, l’eccesso iperbolico, l’invenzione di parole magniloquenti, l’affettazione:

Character Mysticorum est obscurus, involutus, elevatus, sublimis, abstractus, et quadam tenus inflatus. Stylus ipsorum habet frequentes hyperbolas, excessus, impropriitates. Vocabula faciunt, si non inveniatur, grandiloquia, unde ipsis adscribitur ab obtrectatoribus granditas affectata (Sandaeus 1640, p. 6; Ossola 1977, p. 49).

La mancanza di chiarezza, la “nebulosità” dello stile mistico pertanto non è altro che la conseguenza di una concordanza tra il discorso e il suo oggetto. In effetti, si tratta di un altro, diverso, “linguaggio”, che parla di una realtà “altra”⁵.

Questo fatto emerge in tutta la sua importanza quando si affrontano i mezzi espressivi dell’esperienza visiva del sacro: la “luce oscura”, l’“oscurità chiara”, il “raggio di tenebra”, sono tutti ossimori che non fanno che riflettere i paradossi del sacro “visibilizzato” (Puech 1938, pp. 33-53; Rousset 1958, pp. 58-68), paradossi forse riassunti nella maniera più consona nella formula “vedo tutto e non vedo nulla” (Angela da Foligno XIII-XIV sec., p. 54).

Nel quadro della rappresentazione pittorica la retorica dell’irrappresentabile si manifesta su due piani diversi, che in fin dei conti, altro non sono che i due piani della rappresentazione stessa. Il più importante è senza dubbio il piano della visualizzazione di una realtà “altra”, diversa, che si manifesta generalmente nel registro superiore dell’immagine. Il secondo riguarda l’origine e



Fig. 28. El Greco, *La Visione di San Francesco*, Cadice, Hospital de mujeres.

l'effetto di questa rappresentazione "altra", cioè l'atto visionario e il suo protagonista. Il presente capitolo si occuperà soprattutto del primo aspetto, senza tuttavia ignorare completamente il secondo.

Diversi sono i livelli di visualizzazione dell'alterità del sacro. Quando El Greco dipinse la sua *Visione di San Francesco* (verso il 1600-1605; fig. 28) si ispirò senza dubbio ai *Fioretti* in cui si racconta di come Francesco fosse stato spiato da un giovane novizio curioso di assistere alle sue devozioni notturne:

...giugnendo presso al luogo dove Santo Francesco orava, comincio a udire un grande favellare; e appressandosi più, per vedere e per intendere quello ch'egli udiva, gli venne veduta una luce mirabile la quale attorniava Santo Francesco, e in essa vide Cristo e la Vergine Maria e Santo Giovanni Battista e l'Evangelista e grandissima moltitudine d'Agnoli, li quali parlavano con Santo Francesco. Vedendo questo il fanciullo e udendo, cadde in terra tramortito (*I Fioretti di San Francesco*, fine XIII-inizio XIV sec., p. 902).

Nel raffigurare questa scena, El Greco ricorre a un'evidente scorciatoia: elimina le figure della visione, che rappresenta solo come "bagliore percettibile" (*luce mirabile*) nell'angolo superiore destro. Il fenomeno miracoloso si manifesta come una lacerazione luminosa in un cielo di tenebra. El Greco riesce così a rappresentare un massimo di "presenza" grazie a un minimo di mezzi figurativi. Non si saprebbe neppure che quel cielo in tempesta "sta a significare" una teofania se i personaggi del quadro non lo suggerissero per il tramite di una retorica del corpo abilmente diretta. San Francesco è inginocchiato con le braccia lungo il corpo, con i palmi tesi verso il basso, mentre il viso, visto di tre quarti, è rivolto verso l'alto. Il suo occhio in estasi coincide col punto in cui si incrociano le diagonali maggiori del quadro.

Nella parte inferiore a destra si vede il novizio caduto a terra e raffigurato di spalle; per la funzione che svolge in seno all'inquadratura dell'immagine e per il messaggio retorico di cui è portatore, egli non si discosta troppo dalla figura a terra collocata da El Greco nella *Resurrezione* (fig. 10). O, più esattamente, sembra che, spia/testimone dell'esperienza di Francesco, accumuli i dati e le funzioni di due distinti personaggi della *Resurrezione*: l'uomo riverso e l'"entusiasta". Non insisterò ulteriormente su tutte le implicazioni simboliche di una simile combinazione, ma vorrei solo attirare l'attenzione sul fatto che questa figura di spalle viene a trovarsi, come ogni altra figura di spalle, in un rapporto di sostituzione empatica con lo spettatore. Per questo motivo riveste un'importanza capitale, malgrado il ridottissimo spazio riservato da El Greco, facilitando l'accesso alla teofania.

Qualche decennio più tardi, un pittore che ancora attende di essere identificato eseguì un dipinto non privo di un certo rapporto con quello di El Greco, ma dal soggetto di non facile individuazione (fig. 29). San Francesco è inginocchiato all'ingresso di una grotta a cui dà le spalle mentre dirige lo sguardo verso un cielo nuvoloso. Davanti a lui, su dei gradini, un altare e sopra una croce. In questa immagine c'è una sola direzione, ed è quella che va, in diagonale, dal piede nudo di Francesco alle sue braccia levate, doppiando un'altra diagonale, quella dell'altare e della croce. Due diagonali che si incontrano, per così dire, all'infinito. Cos'è che vede Francesco? O meglio: vede davvero qualche cosa, o si sta sforzando di vedere qualcosa?

Se vede "Dio" sotto una forma o un'altra, come la sua posa estatica lascerebbe supporre, egli lo vede piuttosto come assenza di forma, come privazione di qualità visibili, come un "nulla". Santa Teresa si trovò a vivere un'esperienza simile:

La gloria da cui mi sentii investita non può dirsi né descriversi, e a meno che non la si sia sperimentata, non è possibile farsene un'idea. Compresi che tutto il bene che si po-

teva sperare, lo si incontrava lì, e ciononostante non vidi nulla. Mi fu detto, da chi lo ignoro, che ciò che era allora in mio potere era unicamente di capire che non potevo capire nulla e di considerare che tutte le cose altro non sono se non un puro nulla a paragone di quel bene invisibile (1565 ca., p. 455).



Fig. 29. Anonimo spagnolo, *La Visione di San Francesco*, XVII secolo, olio su tela, 85 × 71 cm, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, in deposito presso la chiesa di Beersse.

Il quadro dell'artista anonimo rappresenta coi mezzi della pittura la stessa situazione-limite. Da parte loro, i teorici della pittura si sforzeranno di trovare uno statuto retorico alla rappresentazione del Sacro fondandolo sulla negazione:

Iddio è detto invisibile, per esser spirito, lo spirito non ha forma alcuna; non avendo forma non ha colore; non avendo colore non soggiace a l'occhio: essendo il colore l'oggetto dell'occhio: ma e spirito semplicissimo e puro. Che cosa sia spirito, niuno il puo sapere, eccetto gli angeli, e i beati, che li vedono a faccia a faccia (...). Potrebbe un pittore ritrarre, e dipingere quella visione ma fuor di quella, non essendosi dimostrato, no (...) essendo Iddio, come habiamo detto, incorporeo et invisibile et inimaginabile (Gilio da Fabriano 1613, pp. 70-73).

Lo stesso problema è affrontato in maniera ben più concreta da Cristoforo Sorte (1580), il quale non si limita a chiosare il tema della non rappresentabilità del sacro, bensì cerca di dare uno statuto proprio all'immagine visionaria, definita nel suo trattato con una serie di "differenze" caratteristiche: colori, illuminazione, prospettiva:

E stimo io che non avrebbe usati colori fissi e di corpo, ma dolci e soavi, atti a dimostrare una sopraumana sostanza et una pura e semplice divinità (...). Inoltre è da sapere che le cose divine, che alcuna volta appaiono, sono sempre accompagnate da un graziosissimo splendore et adombrate da una luce dolcissima (ed implicano) una prospettiva della distanza (che) a molti pittori è incognita (...), essendo necessarii diversi piani e diverse distanzie (Sorte 1580, vol. I, pp. 293-296).

In questo brano possiamo ritrovare gli elementi di una poetica della rappresentazione della visione incentrata sull'alterità dell'invisibile visualizzato.

2. *La nuvola di luce*

La nuvola è la parte “visibile” del cielo. È anche l’oggetto figurativo che meglio incarna la poetica (e la retorica) dell’approssimativo. Diverse cause spiegano questo fatto. La visione/nuvola (oppure la visione *dentro* la nuvola) è in parte un “bianco”. Inoltre, la nuvola offre probabilmente l’essenza stessa di ciò che la moderna “estetica della ricezione” indica col nome di “spazio vuoto” (*Leerstelle*) (Iser 1991, pp. 267-280). “Vedere delle figure dentro la nuvola” è, in questo contesto, una delle operazioni di “concretizzazione” più antiche (Ingarden 1968, pp. 49-63, 300-311). Il carattere dinamico della nuvola, le sue costanti metamorfosi, ne accrescono la primigenia incertezza, trasformando la loro contemplazione in un esercizio che non finisce affatto nell’acquisizione di una certezza.

Nessun testo mistico pone il problema della visione dentro la nuvola in termini di immaginazione proiettiva.



Fig. 30. Juan de Juanes, particolare della fig. 1.

Nella *Bibbia* le nubi sono gli strumenti della Rivelazione (Luzarraga 1973). Palesano e, allo stesso tempo, occultano, assumendo in tal modo il proprio statuto di limite del visibile. Nell'*Esodo* (24, 15-18; 33, 20) la nuvola nasconde la gloria di Yahvè, il volto che l'uomo non può vedere rimanendo in vita. Nel libro di *Daniele* (7, 13), le nubi sono invece il veicolo della teofania:

Ecco apparire sulle nubi del cielo
uno, simile a un figlio di uomo...

La dialettica nuvola/gloria, come appare nell'*Esodo*, sarà fondamentale per tutta l'esperienza della teofania giudaico-cristiana. Poiché la gloria acceca col proprio splendore, la nuvola, occultandola, la rende paradossalmente visibile. Nella mistica spagnola il rapporto nuvola/gloria si manifesta sotto diverse forme. Per Giovanni della Croce la nuvola è l'aspetto concreto della visione, il visibile "palpabile" al limite del Sacro, e perciò rappresenta *solo* un'inutile barriera tra il mistico e il divino:

Se la vuole ricevere più semplicemente e in maggior copia, è necessario che si preoccupi di non interporre altre luci più palpabili di forme, notizie o figure di qualche ragionamento, perché nessuna di esse è simile a quella luce pura e serena. Perciò se ella allora volesse conoscere e riflettere su cose specifiche, quantunque spirituali, interponendo quelle nubi, creerebbe degli ostacoli alla pura e semplice luce dello spirito, come impedirebbe al proprio sguardo di spingersi avanti colui che avesse qualche ostacolo davanti agli occhi (Giovanni della Croce XVI sec., p. 128).

Al contrario, per Teresa d'Ávila la nube rivela ben di più di quanto non celi. È essenzialmente segno di una presenza:

Si potrebbe credere che questa nuvola della gran Maestà stia con noi, sulla terra (Teresa d'Ávila 1565 ca., p. 229).

La nube possiede in maniera esplicita il carattere di strumento della visualizzazione del sacro:

Qui la cosa è diversa: il nostro buon Dio vuole ormai levarle le squame dagli occhi, affinché veda e comprenda qualcosa della grazia che egli le concede, ma in un modo singolare. Una volta che essa sia introdotta in questa mansione, per mezzo di una visione intellettuale, tutt'e tre le Persone della Santissima Trinità le si mostrano per una certa rappresentazione della verità, nel divampare di un incendio che investe subito il suo spirito come una nube risplendente (1577, pp. 1036-1037).

Si può notare senza difficoltà, leggendo questo brano, lo stile “nebuloso” di Teresa (“cierta manera de representación; manera de una nube”) e l'impiego del superlativo unito al celebre ossimoro dei mistici (“nube de grandísima claridad”). Questi tratti non fanno che sottolineare ancora una volta l'alterità sia della rappresentazione che del linguaggio visionario.

Se mettiamo ora da parte i testi per ritornare alla rappresentazione pittorica, potremo notare che la pittura considera l'ambiguità visiva della nube come un mezzo essenziale per la visualizzazione del sacro.

In un testo fondatore dedicato a questo problema, Hubert Damisch è perfino arrivato a proporre di considerare la nuvola alla stregua di oggetto figurativo-chiave di una “pittura altra”, che si collocherebbe nel polo opposto rispetto alla pittura prospettica teorizzata da Alberti (Damisch 1981, p. 152; Shearman 1980; 1987). Quel che mi propongo di fare è di approfondire questa idea con uno studio concreto della rappresentazione visionaria in Spagna.

Ricordiamoci qui della *Visione di San Bruno* (figg. 2, 31) di Juan Ribalta, in cui l'artista non trovò modo mi-



Fig. 31. Juan de Ribalta, particolare della fig. 2.

gliore per inserire nella rappresentazione l'alterità del sacro se non quello di inglobare nella parte alta del quadro un'immagine "forte", "diversa" ed "estranea": quella della *Trinità* di Dürer (fig. 4).

Ribalta ignorava sicuramente che il nome di Dürer era legato all'introduzione della "nuvola" nella teoria dell'arte occidentale, ma la sua scelta non è per questo motivo meno significativa. Nel 1528 alla notizia della scomparsa del Maestro di Norimberga, Erasmo da Rotterdam scriveva in effetti:

Quin ille pingit et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura, vel nebulas, ut aiunt, in pariete... (1643, p. 70; citato in Panofsky 1951, p. 36).

(Dürer) era riuscito a dipingere ciò che non si può dipingere: fuoco, raggi di luce, tuoni, lampi e anche – come si dice – nubi sulla parete...

Questa celebre "eulogia" si ispira, come ben sappiamo, a Plinio il Vecchio, che impiega quasi le stesse parole per definire l'operato del leggendario pittore Apelle:

Dipinse anche fenomeni naturali che parrebbe non potersi dipingere: tuoni, lampi, fulmini⁶.

Aggiungendo il fuoco (*ignem*), i raggi (*radios*) e le nuvole (*nebulas*) all'elenco delle "cose impossibili da dipingere" fornitoci da Plinio, Erasmo coglie con esattezza le novità del percorso di Dürer, il quale – soprattutto nelle sue incisioni – si era avventurato fino ai limiti del rappresentabile: il fuoco e i raggi sono oggetti figurativi difficili a causa della loro "visibilità eccessiva", mentre la nuvola, per via della sua "mancanza di visibilità", sfiora, al contrario, il non-rappresentabile.

La nube, arriverà ad affermare Erasmo riprendendo un antico topos, somiglia al "nulla" o al "sogno" ("pro re nihili somniique simillima"), giacché la sua mancanza di sostanza la rende inadatta a essere rappresentata con i colori ("Nam nebula res est inanior quam ut coloribus exprimi queat") (Erasmo da Rotterdam 1520, p. 405; ora in Panofsky 1951, p. 39).

Se si esamina con attenzione l'incisione che rappresenta la *Trinità* (fig. 4) si potrà pienamente apprezzare la prova stilistica, tecnica e simbolica offertaci da Dürer. L'immagine della divinità trinitaria è come posta tra parentesi dagli indizi della visibilità: i raggi (nella parte superiore dell'incisione) e le nubi (nella parte inferiore). Il raggio è il *superior* del visibile, la nube il suo *inferior*. Facendo quindi ricorso a una tecnica monocromatica – "*in monochromatis lineis*", come dirà Erasmo – Dürer riuscì a rappresentare l'irrappresentabile della Divinità all'interno di una scenografia i cui termini sono l'irrappresentabile dell'eccesso e l'irrappresentabile della sua assenza.

La ripresa, a opera di Ribalta, è un'indubbia testimonianza del lavoro, in particolare, su uno di questi due motivi: la nuvola. Ed è qui che, effettivamente,

troviamo la parte più originale del registro superiore del suo quadro. Il pittore spagnolo non si limita a sottoporre l'incisione di Dürer a un'operazione di integrazione, ma compie anche un'operazione di iperbolizzazione.

La stretta frangia delle nubi di Dürer, che forma come una barriera lungo il bordo inferiore della sua incisione, si è amplificata in Ribalta fino a diventare un turbine dinamico in piena metamorfosi in cui i limiti tra realtà e illusione si annullano. Lo sguardo del santo visionario penetra attraverso il cielo, che si apre, consentendo l'accesso alla sacra visione.

Ho già avuto modo di far notare che nell'approccio combinatorio di Ribalta è presente un che di contraddittorio. La Trinità è vista frontalmente (come nell'incisione di Dürer), ma la disposizione prospettica delle nuvole è il frutto di un compromesso, il cui punto di partenza va individuato nell'arte di Raffaello. Le nuvole sono disposte attorno alla Trinità come in una cupola barocca, ma la Trinità – e lei soltanto – si mostra allo spettatore come in un quadro bidimensionale, “piatto”.

Il problema è tanto più importante giacché lo stesso Erasmo, nel suo elogio delle innovazioni introdotte da Dürer, non tralasciò di citare l'unità del punto di vista, a cui l'artista tedesco si attiene:

da una collocazione unica egli ha saputo esprimere più di un unico aspetto da offrire all'occhio dello spettatore. Ha osservato con cura le proporzioni e l'armonia. Ha perfino dipinto ciò che non si può dipingere... ecc. (Panofsky 1951, pp. 36, 40-41).

L'esperienza di Ribalta mostra, quindi, una delle difficoltà maggiori della rappresentazione visionaria, quella di un unico punto di vista in una composizione sdoppiata.

3. *Figure e scene aeree*

Ci sono alcuni che hanno talvolta provato a mettere l'orizzonte sotto alla storia rappresentata, come ad esempio quando hanno dovuto fendere il cielo, tanto che i nuovi specialisti della prospettiva ne sono rimasti scandalizzati rigettando una simile soluzione e affermando non esser possibile che il punto di fuga sia in basso e la storia in alto e che, di conseguenza, non sia possibile che si veda dal basso la superficie superiore delle nubi, che funge da suolo, o su cui sono in piedi o assise le figure, affermando esser ciò dovuto a grande ignoranza, e contro ogni arte e ragione... (Carducho 1633, p. 225).

Questo brano del quinto *Dialogo sulla Pittura* di Vicente Carducho mette a nudo in tutta la sua acutezza il conflitto tra due tipi di rappresentazione: la "visione" (irreale, lontana e nebulosa) da un lato, e la "vista" (scientifica, basata sulla prospettiva, nitida) dall'altro. È mai possibile integrare "la nuvola" (e cioè la visione) al discorso pittorico che si basa sui principi di "arte e ragione" della prospettiva?

Questa domanda, che il brano di Carducho pone implicitamente, è – in un certo senso – una conseguenza delle contraddizioni insite in una tradizione artistica che l'autore dei *Dialoghi* ben conosceva e a cui fa comunque allusione. Il quadro di Ribalta, analizzato più sopra, ne era un caso limite al quale se ne possono aggiungere altri. Alonso Cano, come abbiamo già avuto modo di vedere, nella sua *Visione di Santa Teresa* (fig. 13) predilige una soluzione radicalmente opposta, evitando ogni rapporto tra "visione" e "prospettiva". Il rapporto tra Teresa e il Cristo resuscitato non riguarda la diminuzione proporzionale delle distanze, ma la teoria agostiniana dell'*imago*. La realtà del "suolo" su cui l'*imago* del Cristo poggia i piedi, proiettandovi anche un'ombra assai accentuata, è una realtà del tutto fuori

scala e la sua visualizzazione è puramente simbolica.

Murillo, al contrario, nel *Miracolo della Porziuncola* (fig. 27) opta per una continuità illusionista tra i vari livelli di realtà. Pertanto non sfugge alle contraddizioni individuate da Carducho, poiché il punto di fuga della composizione si trova sotto la metà del quadro, mentre le nubi, su cui la Madonna si inginocchia e il Cristo appoggia i piedi, son visti dall'alto. E tuttavia se dobbiamo prestar fede ai commentatori, questa svista non avrebbe affatto attutito l'effetto "realista" del quadro: per coloro che entravano nella chiesa dei Cappuccini di Siviglia e che contemplavano il dipinto da una certa distanza (abilmente calcolata dall'artista) "la gloria sembrava realmente trovarvisi". Come spiegare questo fatto?

Credo che Murillo – il quale eseguì questo quadro più di un quarto di secolo dopo la pubblicazione dello scritto di Carducho – cercasse di evitare l'errore di "alcuni" senza pertanto ricorrere alle soluzioni estreme dei "nuovi seguaci della prospettiva".

Non voglio dire con questo che egli compose il suo quadro con il libro di Carducho in mano, ma solo che cercò di risolvere un problema spinoso della rappresentazione visionaria su cui quel testo aveva già richiamato l'attenzione. In altre parole, Murillo comprese l'importanza della situazione ricettiva e soprattutto del "punto di vista" in uno spirito non troppo distante da quello di Carducho:

...solo alla persona che si metterà nel punto in cui la distanza corrisponderà all'Orizzonte dell'immagine il Dipinto sembrerà perfetto e esattamente quale il Pittore l'ha fatto, mentre agli altri sembrerà solo in parte giusta (...). E mi meraviglio che essendo questa verità infallibile, e non un'altra, i Pittori non rispettino questo precetto in quello che dipingono, e perché non dispongano i loro quadri in modo tale che chi li rimiri possa porsi nel medesimo punto di loro stessi mentre creavano, che comunemente si chia-

ma Orizzonte: si vede abitualmente che anche se i dipinti si trovano a venti o a trenta piedi di altezza, il punto di fuga è più basso rispetto al quadro o al dipinto e deve trovarsi all'altezza dell'occhio di colui che guarda, cioè, più o meno, a sei piedi da terra (Carducho 1633, p. 223).

Murillo, partendo da premesse abbastanza simili a quelle esposte da Carducho, riesce in questo dipinto a combinare due punti di vista diversi (quello di Francesco e quello dello spettatore), attenuando al massimo le incongruenze insite in una simile operazione. Due altri elementi gli vennero in aiuto: uno le dimensioni del tutto eccezionali, di questo dipinto, alto più di quattro metri, che consentono di collocare il punto di fuga molto in alto, all'incirca ai "sei piedi" richiesti da Carducho. L'altro consistente nel fatto che, a differenza del caso criticato da Carducho, in cui la storia si trovava "in alto" e la prospettiva "in basso", la "storia" di Murillo non si svolge né in basso né in alto, ma si compie là dove "basso" e "alto" convergono e cioè "nello spazio di mezzo" postulato dall'atto della "visione". La soluzione di Murillo, ben lungi dall'essere del tutto logica, è tuttavia una delle più ricercate che il XVII secolo abbia saputo trovare relativamente al problema del punto di vista.

Se si passa ora a esaminare l'opera di Zurbarán, senza alcun dubbio il pittore di soggetti religiosi più dotato della generazione precedente a quella di Murillo, si rimane colpiti nel constatare che egli tratta lo stesso tema in un modo completamente diverso (fig. 32). San Francesco è visto di fronte, in preghiera, con gli occhi rivolti verso il cielo che si apre, e il suo gesto estatico può essere interpretato a un tempo sia come gesto di adorazione che di presentazione della visione nel registro superiore del quadro. L'ambiguità, o l'ambivalenza, del gesto è presente anche in Murillo, con la differenza che in quest'ultimo, il carattere "introduttivo" del gesto si trova rinforzato dalla collocazione obliqua del corpo del visionario.



Fig. 32. Francisco de Zurbarán, *La Visione di San Francesco (Il Miracolo della Porziuncola)*, 1630 ca., olio su tela, 248 × 167, Cadice, Museo Provincial de Bellas Artes.

Il corpo, il gesto e lo sguardo del personaggio di Murillo funzionano come un “filtro” attraverso il quale lo spettatore è invitato a penetrare dentro lo spazio dell’immagine, mentre il corpo, il gesto e lo sguardo del santo di Zurbarán si trovano, in rapporto allo spettatore-fedele, in una situazione di “figura allo specchio”.

Non sembra che Zurbarán sia stato disturbato da questa maniera, meno evoluta, di presentare il personaggio introduttore, le cui origini lontane vanno ricercate nella *Santa Cecilia* di Raffaello (fig. 3). Per uno spettatore inconsapevole il San Francesco di Zurbarán potrebbe, al limite, sembrare una “cariatide” o un “atlante”, colto nell’atto di sostenere sulla testa e sulle braccia una nuvola trasparente. Orbene, questa nuvola – ed è qui il punto più importante di tutta la messinscena – presenta una visione che si trova in un certo rapporto di riduzione proporzionale relativamente allo spazio di insieme del quadro, ma non nella misura richiesta dallo sguardo stralunato di Francesco. Se la logica della rappresentazione fosse stata portata dall’artista fino alle estreme conseguenze, questa “visione nella nuvola” avrebbe dovuto essere una vera “anamorfosi”, un “sotto in su” talmente vertiginoso da rischiare forse di perdere ogni possibilità di decodifica da parte dello spettatore.

Nei suoi *Dialoghi* Carducho parla esattamente di un caso simile a questo, quando nell’ambito del suo ragionamento sulla rappresentazione visionaria, raccomanda l’abbandono dell’implacabile rigore scientifico e l’impiego delle convenzioni adatte a comunicare l’esperienza estatica:

L’esperienza e la prudenza ci insegnano che un eccessivo rigore potrebbe provocare dei grandi inconvenienti al senso della vista, perché si faranno delle figure o delle storie difformi e inintelligibili a causa degli scorci, provocando artifici visivi non gradevoli e difficili da comprendersi. In tal maniera il quadro invece di presentare l’occasione di una conoscenza piacevole e di un resoconto chiaro di ciò

che si vuole rappresentare, sarebbe una mostruosità confusa e insensata. Di più, non sarebbe possibile dipingere certi misteri, perché se si mettesse il punto di fuga sotto la linea dell'orizzonte, che secondo i precetti dell'Arte è il piano o il terreno su cui si suppone che l'evento si sia compiuto, non si potrebbe vedere di questo piano superiore null'altro se non una semplice linea (...) Di qui occorre trarre la conclusione che non seguire del tutto rigorosamente la prospettiva non significa ignorarla, ma al contrario significa scegliere i mezzi più adatti per pervenire alla narrazione della storia (Carducho 1633, pp. 223-224).

In tutta la letteratura artistica occidentale dell'epoca sarebbe difficile trovare un discorso più coerente di quello di Carducho riguardo l'alterità dei mezzi necessari alla rappresentazione visionaria, in confronto alle regole della prospettiva scientifica. Prendendo probabilmente come punto di partenza le *Osservazioni sulla Pittura* di Sorte (che tuttavia non cita), Carducho spiega e giustifica l'alterità dei mezzi da impiegare nella figurazione del sacro come conseguenza della "differenza" tra "visione" e "vista" dove la vista ha a che fare con "l'occhio esteriore", e la visione con l'"occhio interiore".

Coloro i quali hanno realizzato pitture simili hanno volato più in alto di quanti hanno praticato le vie della contemplazione, e considerano, sulle basi di una certa Filosofia che ciò che hanno dipinto non era in realtà sottoposto a una vista corporale ma erano visioni immaginate, o delle apparizioni intellettuali che si mostravano al nostro intelletto o alla nostra immaginazione (Carducho 1633, p. 227).

* * *

Dopo aver fatto il punto sull'esposizione della teoria della rappresentazione della visione in Carducho e sui rapporti con l'esperienza artistica della sua epoca sareb-

be forse interessante riflettere sul modo in cui l'autore dei *Dialoghi* affrontò questi problemi nella sua attività di pittore. Ma prima di farlo mi permetterò di effettuare un'ultima essenziale digressione.

Parlando della tradizione della rappresentazione delle visioni e delle sue "imperfezioni" in rapporto alla scienza della prospettiva, Carducho cita gli artisti più importanti che hanno tentato di trovare delle soluzioni a questo problema. Il primo è Dürer (importante a suo parere per la vasta diffusione delle sue incisioni), seguito da Raffaello e da Michelangelo, ai quali si aggiunge il nome di Tiziano. Per quanto riguarda quest'ultimo, l'opera paradigmatica che Carducho cita è la *Gloria* (1551-1554) (fig. 33).

Questo grande quadro, dipinto da Tiziano per Carlo V, tante volte copiato e commentato, originariamente esposto all'Escorial – ma conosciutissimo negli ambienti artistici spagnoli (Pérez Sánchez 1976, pp. 140-159) ed europei soprattutto grazie all'incisione tirata nel 1565 da Cornelis Cort – è il tentativo rivoluzionario di realizzare un dipinto dove fosse rappresentato quasi esclusivamente un registro celeste in una prospettiva "di sotto in su". Pacheco l'avrebbe definito senza dubbio come una "*historia de aire*" allo stato puro. In effetti, la linea del suolo è appena distinguibile e quella dell'orizzonte non è altro che un sottile contorno lungo il bordo inferiore dell'immagine. Senza entrare nei particolari di ordine iconografico, bisogna comunque sottolineare il fatto che nel quadro il grande registro celeste, che occupa la maggior parte della superficie figurativa, è visto in una riduzione prospettica assai elaborata; procedimento, d'altronde, approvato dalla antica storiografia spagnola dell'arte:

benché le figure siano ridotte e circondate da una nuvola, con lo splendore della Gloria, si perviene a riconoscere i personaggi (Palomino 1715-24, p. 68).



Fig. 33. Tiziano, *Il trionfo della Santissima Trinità* ("La Gloria"), 1551-54, olio su tela, 346 × 240 cm, Madrid, Museo del Prado.

I tre elementi che contribuiscono maggiormente alla costruzione dell'immagine nel suo insieme (prospettiva, nuvola, luce) sono qui posti in una relazione strettissima: i raggi che lacerano la nuvola formano come delle ortogonali di questo cielo e individuano il loro punto di fuga nella figura simbolica dello Spirito Santo.

Infine, il punto di vista estremamente ribassato è rispettato con tale coerenza da evitare uno dei difetti condannati da Carducho, e cioè che nella maggior parte dei quadri di visioni si può individuare sulla nuvola la linea su cui i vari personaggi poggiano i piedi (Frey 1959, pp. 242-248).

Dopo aver citato le esperienze innovatrici di Dürer, di Raffaello, di Michelangelo o di Tiziano, Carducho aggiunge come chiusa a questo brano una frase assai curiosa:

Ed ecco che ora, nel nostro tempo, un pittore che tutti insieme li ammira ha eseguito, animato dal loro esempio, un dipinto seguendo le soluzioni di coloro che considera e venera come maestri... (1633, pp. 226-227).

Un'allusione a un'esperienza combinatoria del genere di quella già accertata in Ribalta (fig. 2), ma che spostava l'elenco dei modelli molto più oltre. Non è affatto improbabile che il pittore eclettico sia in realtà lo stesso Carducho e allora, in tal caso, sarebbe auspicabile ritrovare il quadro esemplificativo considerato la summa del sapere pittorico concernente le "scene aeree". Allo stato attuale, però, dobbiamo accontentarci di esaminare un paio delle sue opere più caratteristiche.

Il ciclo dedicato alle leggende dei Certosini, dipinto per la Certosa di El Paular, contiene delle scene di visioni degne di tutto il nostro interesse⁷. Nell'*Apparizione della Vergine e di San Pietro a San Bruno e ai suoi discepoli* (fig. 34), Carducho affronta il tema piuttosto infrequente della visione collettiva.



Fig. 34. Vicente Carducho, *Apparizione della Vergine e di San Pietro a San Bruno e ai suoi discepoli*, Cordova, Cattedrale.

I Certosini che occupano il registro inferiore della composizione rappresentano un vero e proprio catalogo dei gesti e delle pose estatiche, essendosi, l'autore, indubbiamente sforzato di rispettare l'imperativo della "varietà" delle azioni in un quadro narrativo. Trattandosi, in ogni caso, di una visione collettiva, i punti di vista dovrebbero essere multipli, il che porterebbe senza dubbio a un quadro assurdo. Carducho evita con abilità questo pericolo, come anche quello della visione "anamorfica", da lui criticata nel trattato ("delle figure o delle storie difformi e inintelligibili per via del loro esser

vedute in scorcio”). E, in effetti, adottando una soluzione che combina raggi di luce e prospettiva – una soluzione ripresa dalla *Gloria* di Tiziano (fig. 33) –, dà forma a un’impressionante figura in volo (San Pietro), che precede una Madonna minuscola e lontana, ritta sulle nuvole nell’estremità superiore dell’immagine.

Nella *Visione di papa Vittore III*, che fa parte dello stesso ciclo (fig. 35), Carducho opta per un metodo del tutto diverso. Il personaggio-visionario occupa la parte sinistra dell’immagine, il che è indubbiamente già una prima indicazione del punto in cui inizia la “lettura” dei segni che appaiono nel cielo. Il papa è separato dalla visione da un baldacchino, dal muro e dalla balaustra della *loggia*, che formano come uno schermo tra i due spazi.

Lo spazio della visione riceve così una definizione piuttosto arcaicizzante, che non si allontana molto dalla soluzione già attuata da Juan de Juanes nel secolo precedente (figg. 1, 30). In questo contesto è anche eloquente la posizione delle mani del papa, che formano una diagonale avente valore di “segnale”. In effetti un dialogo si instaura tra lo stupefatto pontefice e il Cristo che emerge dalle nuvole, inquadrato da un intero apparato scenografico.

C’è sulla destra, delimitato da una balaustra e da una gigantesca colonna, uno spazio intermedio entro cui stanno tre figure il cui ruolo, piuttosto frequente nei quadri di visione, è quello di fungere da “testimone assente”. La verticale disegnata dalla base della colonna e dalla parte visibile del fusto contribuisce ad accentuare l’impressione di assenza (emanante da quei personaggi) rispetto all’evento che sta realizzandosi alle loro spalle.

Questa composizione è integralmente costruita su un grande contrasto tra la prospettiva, delineata con cura, del registro “terrestre” e le linee di forza dell’“ordito visivo” che si instaura tra il papa e il Cristo. Si tratta, in realtà, di due diverse direzioni. Le linee di fuga del pavimento conducono verso un punto situato sulle colline che



Fig. 35. Vicente Carducho, *Visione di papa Vittore III*, Córdoba, Cattedrale.

marcano l'orizzonte, proprio al di sotto dell'apparizione, mentre quest'ultima è integrata in un'"altra prospettiva": psicologica e narrativa, non "scientifica" o razionale. Il Cristo, più grande degli angeli sul bordo inferiore della "gloria", è visto piuttosto in una prospettiva ieratica, concettualmente resa in una maniera diversa da quella che governa la geometria del resto del quadro.

La massima secondo la quale "non attenersi in maniera del tutto rigorosa alla prospettiva non significa affatto ignorarla, ma al contrario significa scegliere i mezzi

più appropriati per pervenire a esporre la storia” avrebbe potuto applicarsi a Carducho e proprio a proposito di questa sua opera.

4. *Poetica della macchia*

C'è nei *Discursos practicables* scritti dal pittore spagnolo Jusepe Martínez un testo sui problemi della percezione, posti dai dipinti di soggetto religioso a destinazione pubblica:

Furono ordinati a un maestro assai prudente dei dipinti a olio per una cappella molto importante. Questi, dopo aver molto studiato iniziò a eseguirli. Dopo averli terminati e dopo aver ottenuto il consenso degli intenditori, trasferì i quadri nella chiesa dove si trovava la suddetta cappella; il padrone della cappella arrivò e dette loro un'occhiata; trovandosi il pittore a essere presente, chiese al committente cosa ne pensasse, e questi rispose: “Signore, non mi aspettavo dalle vostre mani un'opera sì vana e sì poco finita. Non vi sono che macchie! Fate dunque in modo di portarla alla perfezione che mi attendevo”. Il prudente pittore allora rispose: “Signor mio, non pretendevo affatto che quest'opera fosse finita, né posso essere incolpato finché i quadri non saranno al loro posto. Vossignoria abbia la compiacenza di darmi una chiave di questa cappella, e io, da parte mia, porterò quest'opera alla perfezione che voi chiedete”. Fece fabbricare una recinzione con una porta munita di chiave senza lasciare la possibilità di vedere alcunché. Trascorso un mese, una volta appesi i quadri al loro posto, chiamò il committente. Questi entrò e vedendoli così eccellenti rimase stupito di un tale miglioramento in un tempo tanto breve. Gli allievi del maestro risero molto, poiché sapevano che questi a nulla aveva assolutamente posto mano (XVII sec., pp. 90-91).

Questo aneddoto si inserisce molto bene in una ricca serie di racconti dello stesso tenore che vanno a for-

mare il corpus delle “leggende d’artista”, ma pone nello stesso tempo un problema peculiare all’arte spagnola del XVII secolo.

Ho avuto già modo di citare almeno due testi che alludono a una situazione di ricezione forzata, più esattamente alla *distanza* necessaria a una ricezione ottimale: il testo di Palomino relativo al *Crocifisso* di San Pablo el Real di Zurbarán (fig. 23) e quello dello stesso autore relativo alla *Visione di Sant’Antonio di Padova* di Murillo (fig. 26). Entrambi questi testi riguardano l’effetto-visione delle immagini. L’aneddoto riferito da Martínez, invece, non spiega quale fosse il soggetto delle tele. Si capisce soltanto che erano opere di carattere religioso destinate al pubblico e non è escluso che rappresentassero delle visioni.

La necessità di osservare da una certa distanza i quadri sacri era già stata teorizzata da artisti e da teorici dell’arte veneziani. Nei loro scritti, come per esempio in quelli di Marco Boschini (1660), si invocano criteri di carattere religioso: il sacro non può essere rimirato se non a una distanza dovuta al rispetto, cioè alla deferenza:

Star ne bisogna in proportion distante Davanti a Dio, col cuor tutto adorante (Boschini 1660, p. 132).

Il problema, come esposto da Martínez, è tuttavia diverso, benché i suoi termini spostino sul piano pittorico dei concetti antichi: “il finito”, la macchia (Socrate 1966; Lebensztejn 1990) e la distanza di osservazione (*la proporzione distante* avrebbe detto Boschini). È la collocazione alla distanza ottimale ed essa soltanto a trasformare la pittura “fatta di macchie” in pittura “eccellente”.

Martínez tace tuttavia le origini di questo conflitto, che sono da rintracciarsi, se si deve prestare fede a Vasari, nella tarda maniera di Tiziano, e soprattutto nelle opere commissionategli dai suoi mecenati spagnoli:



Fig. 36. Tiziano, particolare della fig. 33.

Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai differente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da esser veduta da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette⁸.

Si potrà ben comprendere la nuova tecnica tipica di Tiziano, descritta da Vasari esaminando con attenzione la *Gloria*, un quadro che indubbiamente svolse un ruolo fondamentale nella formazione, in Spagna, di una poetica della rappresentazione delle visioni (fig. 33). Due osservazioni sono pertanto necessarie. La prima riguarda il fatto che la “doppia vista” di cui parla Vasari, una da molto vicino e l’altra da molto lontano, non è possibile se non nel caso di tele di grandi dimensioni ed è totalmente priva di senso nelle tele da cavalletto di dimensioni “normali”. La *Gloria*, come anche la maggior parte dei quadri di visioni da essa ispirati, adempiva a questa condizione. La seconda osservazione riguarda una certa gradualità nel carattere non-finito della tela: più ci si allontana da terra, più quel carattere aumenta per toccare il massimo nella parte superiore della tela, là dove le nuvole, i cherubini e le macchie di colore fanno tutt’uno.

In seno alla letteratura artistica del “Siglo de oro” spagnolo è ancora una volta Carducho a fare il punto su



Fig. 37. Francisco de Zurbarán, particolare della fig. 32.

questo problema. Per lui la pittura “rifinita” e la pittura “a macchie” sono come due modalità di rappresentazione, ognuna avente una propria legittimità.

Le cose cambiano di colore, di forma e di dimensioni in funzione della distanza tra la cosa veduta e colui che la vede. Una volta superata questa distanza, non si vede più nulla. (...) Di conseguenza si dovrà dipingere diversamente ciò che si trova a venti, trenta o quaranta (piedi) e si dovrà dipingere in maniera diversa ciò che sta in alto da ciò che sta in basso (1633, p. 263)

Benché il brano non parli esplicitamente che del problema delle distanze e di come renderle in pittura, la posta che mette in gioco è, io credo, molto alta. Vi si può leggere tra le righe un'arringa sull'urgenza di una maniera pittorica “altra”, diversa, adatta a rendere la “differenza” di ciò che sta lontano, di ciò che non è dicibile, di ciò che nel sacro è confuso e nella visione è approssimativo.

¹ Un'espressione simile (*cuerpos de aire*) figura negli scritti mistici. Cfr. Venegas 1537, pp. 200-205.

² Cfr. Vitruvio, I sec. a.C., x, 7, 5, p. 329: “L'immagine pittorica rappresenta ciò che esiste o che può esistere”.

³ Per la tradizione medievale riguardante tali questioni, cfr. Lubac 1946, pp. 396-413; Wirth 1991, pp. 139-161; Kessler 2000.

⁴ Per l'eredità classica del linguaggio oscuro, cfr. Fuhrmann 1966, pp. 47-72. Oggi si può consultare anche Fischer 1999.

⁵ Sull'alterità primaria del sacro si farà sempre riferimento al testo classico di Otto 1929¹⁸, cap. 5.

⁶ Si veda Plinio il Vecchio, I sec., p. 211. Per la semiotica della rappresentazione notturna nella pittura occidentale cfr. Corrain 1996; Stoichita 2002, pp. 167-176.

⁷ Per tutti i particolari d'ordine iconografico, cfr. Cuartero y Huerta 1951; Beutler 1997.

⁸ Vasari 1568, vol. VII, p. 452. Per gli ulteriori sviluppi di questo tema, cfr. Sohm 1991.