

Capitolo quinto

Costruzione di un'immagine

Il dogma che vuole la Vergine Maria preservata per volontà di Dio dal peccato originale fin dal suo concepimento fu proclamato solo nel 1854, decretando la fine di una controversia che era iniziata nel secolo XII e aveva toccato il suo acme in Spagna nel XVII. Nel quadro della lunga e complessa storia della formazione dell'iconografia della Purissima si distinguono diversi momenti importanti, ma una sola e unica ossessione: quella di raffigurare la Vergine come una creatura di rango eccezionale, creata "senza macchia", cioè senza contatto carnale, cioè direttamente da Dio e da lui soltanto. Un imperativo che portò a dei risultati talvolta anche molto originali; sarebbe certo impossibile esaminarli tutti.

L'obiettivo di queste pagine è limitato. Prende avvio dalla constatazione che l'idea dell'Immacolata Concezione fu, nel Cinquecento e nel Seicento, un'idea ossessiva in Spagna, e finì per favorire il formarsi di una nuova iconografia e perfino l'ideazione di un nuovo tipo di immagine. L'iconografia della Purissima è stata oggetto di numerose indagini esaurienti (Lepicier 1956; Levi d'Ancona 1957; Stratton 1994; Lamy 2000), ma talvolta si sono perse di vista le conseguenze derivanti da questo nuovo tipo di immagine prodotta dalla trasposizione in "quadro" di una "visione". Ed è proprio su questo punto che intendo concentrarmi.

1. *Deus pictor*

Uno degli esempi più interessanti per l'iconografia originaria è rappresentato da una tela di anonimo pittore seicentesco conservata nella collezione dell'Università di Yale (fig. 38). La scena ha luogo in cielo. Nella parte alta del dipinto Dio Padre è proposto come un vecchio con la barba. Si vede soltanto la parte superiore del suo corpo, da cui emanano i raggi di luce che attraversano la volta



Fig. 38. Anonimo spagnolo, *L'Immacolata Concezione*, XVII secolo, New Haven, Università di Yale.

delle nuvole. Il Creatore regge nella mano destra il globo terrestre, mentre il suo braccio sinistro indica la parte centrale del quadro, occupata dall'Immacolata. La Madonna è in posizione eretta e i raggi che emana il suo corpo formano una sorta di mandorla. Ma – ed è questo senza alcun dubbio il particolare più curioso di tutto il quadro – questo alone di luce è a sua volta contenuto in un grande uovo trasparente. Il dito del Creatore penetra nell'uovo fino a toccare l'aureola che incorona la Vergine.

Stiamo senza dubbio assistendo a un atto metaforico della creazione “ex nihilo” di Maria. L'artista ha rappresentato nella parte bassa del quadro, in ginocchio su delle nuvole, due testimoni di questa scena di generazione “per via tattile”. San Francesco, sulla sinistra, è il fondatore dell'ordine che aveva maggiormente lottato a favore del riconoscimento del concepimento “senza macchia” di Maria.

Il motivo del “dito di Dio” deriva dalla tradizione vetero-testamentaria e sta a significare prima di tutto la potenza divina e soprattutto la capacità di generare dei prodigi (come narrato nell'*Esodo* 8, 15). Può anche significare la capacità di creare delle leggi ineludibili: nell'*Esodo*, 31, 18 e nel *Deuteronomio* 9, 10, si dice che le Tavole della Legge furono scritte dal “dito di Dio” (Couroyer 1956).

Nel quadro di Yale la Vergine senza peccato è considerata opera della potenza divina. La metafora del dito che penetra dentro l'uovo è molto forte ed evidentissima. Non deve dunque stupire se l'iconografia scelta per questo dipinto non fu poi mai più ripresa.

Un'altra soluzione, meno scioccante e per questo motivo forse più diffusa, era quella di rappresentare Dio Padre nella cuspide di una pala, la cui parte centrale fosse occupata dall'immagine dell'Immacolata (figg. 39, 40). Totale è la separazione tra Dio Padre e la Vergine ma il senso dell'intera messinscena è comunque piuttosto esplicito. Credo di non essere troppo lontano dal vero vedendo in que-

sto genere di composizione l'esistenza di un messaggio riguardante il rapporto tra il "Creatore" e la sua "Opera".

Per esprimermi più chiaramente, credo che una lettura attenta di queste pale debba tenere in considerazione il fatto che l'Immacolata è presentata come un'"opera" di Dio e che l'atto stesso del concepimento *sine macula* è, in un certo qual modo, integrato nella messinscena complessiva. La grande differenza rispetto alla tela analizzata in precedenza sta nel fatto che Dio non crea la



Fig. 39. Juan de Juanes, *L'Immacolata Concezione*, XVI secolo, tempera su tavola, 180 x 140 cm, Sot de Ferrer (Castellón), chiesa parrocchiale.

Vergine “col proprio dito” ma mediante il potere di un gesto e che il risultato di quest’atto creativo non è un “uovo” ma un... quadro. Dio – se non mi inganno – è visto in queste pale come l’“autore di un quadro” e questo “quadro” è l’“Immacolata Concezione”.

Indubbiamente un’affermazione di questo genere necessita di qualche spiegazione supplementare. Il motivo del *Deus Pictor* è un vero *topos* della letteratura artistica e devozionale della Controriforma (Curtius 1948, pp.



Fig. 40. Scuola di Juan de Juanes, *L'Immacolata Concezione*, XVI secolo, tempera su tavola, Castellón de la Plana, Ayuntamiento.

527-528; Bergmann 1979; Waldmann 1995, pp. 39-66). Col suo “divino pennello” (*pinzel divino*) Dio ha generato il mondo che, secondo alcuni autori, è “simile a una pala”. Altri (come per esempio A. Glielmo, nel 1656) sottolineano che Dio opera come un pittore su una “tela” di essenza divina servendosi del “pennello” dell’intelletto divino, facendo uso di “scorci di spiritualità” e inserendo il tutto nella “dorata cornice dell’indeterminata deità” (De Maio 1983, p. 91).

Nei quadri d’altare di cui ci stiamo occupando (figg. 39, 40), il mondo creato da Dio ha l’aspetto simbolico di un globo, mentre la parte centrale del dipinto è occupata dall’Immacolata. In diversi scritti, pubblicati in Spagna all’inizio del XVII secolo e consacrati al dibattito sull’Immacolata, si fa riferimento ai versetti dei *Proverbi*:

Il Signore mi ha creato,
all’inizio della sua attività,
prima di ogni sua opera, fin da allora.
Dall’eternità sono stata costituita,
fin dal principio, dagli inizi della terra.
Quando non esistevano gli abissi,
io fui generata (*Bibbia, Proverbi* 8, 22-25).

Quest’ultima riga (*Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram*) è talvolta commentata come una prova diretta dell’esistenza dell’Immacolata Concezione. La dimostrazione è ancora più significativa nel nostro contesto: “È come se si dicesse: nell’intelligenza del supremo Pittore, Dio, sono stata concepita *ab eterno*” (Calderari 1593, citato da Stratton 1994 p. 36).

Lo stesso autore – Cesare Calderari – sviluppa la metafora della creazione dell’Immacolata come opera del Dio-Pittore descrivendo il processo mediante il quale l’*idea* (interiore) diventa *immagine* (esteriore): “tracciata fin dall’eternità nell’alta intelligenza di Dio e messa in luce

attraverso l'opera del primo pennello della sua sovrana e onnipotente mano. *Tota pulchra*" (Stratton 1994, p. 37).

Le ultime parole (*Tota pulchra*) sono un rinvio diretto ai versi del *Cantico dei Cantici* (4, 7), applicati nella liturgia all'Immacolata Concezione: "in te nessuna macchia!" ("*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*").

Calderari li interpreta come la "firma" di Dio sul "quadro" dell'Immacolata: se gli artisti per firmare le proprie opere scrivono *faciebat* (all'imperfetto, giacché di opere davvero imperfette si tratta) Dio, da parte sua, firma servendosi delle parole *Tota pulchra*, poiché tutto ciò che esce dalle sue mani è perfetto (Calderari 1593).

Potrei continuare citando una lunga serie di esempi simili, tratti dalla letteratura ecclesiastica ispirata dalle dispute sull'Immacolata Concezione. Mi limiterò a ricordarne uno solo che, benché lapidario, spinge la metafora pittorica fino a un punto difficile da superare. L'autore è Francisco Soriano, il quale, in una predica pronunciata nel 1616, immagina la genesi dell'Immacolata Concezione: "Dio prese il pennello della divina saggezza e lo fece entrare nella conchiglia della sua onnipotenza..." (Soriano 1616, p. 91, citato da Dávila Fernández 1980, p. 126).

Non è proprio il caso di insistere sulla forte valenza sessuale del "dito" di Dio in un caso e del suo "pennello" nell'altro. Ciò che ci interessa, piuttosto, nel nostro contesto, è come il topos del Dio-Pittore si è riverberato sul modo di rappresentare l'Immacolata.

Torno così al nostro punto di partenza, e cioè alle pale cuspidate che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, decorano tantissime chiese spagnole. In queste pale si vede (figg. 39, 40) Dio Padre mentre alza la mano destra in un gesto che somiglia a quello della benedizione ma che in realtà è un gesto "magico", simboleggiante

il *fiat*. L'atto creativo è qui solo suggerito: si vede unicamente il Creatore e il risultato del suo atto, il quadro che si trova sotto di lui. In alcuni casi Dio sembra contemplare la propria Creazione dal firmamento (fig. 39), in quasi tutti ha apposto la sua "firma" sulla tela "senza macchia" da lui stesso creata: *Tota pulchra*.

2. Dal "segno" al "quadro"

C'è un momento cruciale nella storia della formazione dell'iconografia dell'Immacolata Concezione ed è quello in cui l'immagine di devozione è presentata come la concretizzazione plastica di una visione, e più precisamente di quella visione che Giovanni ebbe a Patmos e che descrisse nel XII capitolo dell'*Apocalisse*:

Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle. Era incinta e gridava per le doglie e il travaglio del parto. Allor apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; la sua coda trascinava più un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra. Il drago si pose davanti alla donna che stava per partorire per divorare il bambino appena nato. Essa partorì un figlio maschio, destinato a governare tutte le nazioni con scettro di ferro, e il figlio fu subito rapito verso Dio e verso il suo trono.

La formula codificata dell'Immacolata Concezione, quella che dominerà tutto il Seicento, è il risultato del sincretismo tra il motivo del "*tota pulchra*" e quello della "Donna avvolta dal sole" (*mulier amicta sole*) (Vetter 1958; Ringbom 1962). Se si ripercorre il cammino che dall'illustrazione fedele dell'episodio dell'*Apocalisse* porta alla creazione di un'immagine dogmatica, si potrà constatare che nel Cinquecento le due modalità convivono ancora una a fianco dell'altra.

Fig. 41.
Anonimo,
*La Visione
di San Giovanni
a Patmos*, XVI
secolo, Escorial.



La variante scelta dall'anonimo pittore del quadro di *San Giovanni a Patmos*, conservato all'Escorial (fig. 41) apparentemente non ha nulla a che vedere col motivo dell'Immacolata. Si tratta infatti della rappresentazione di una visione.

Giovanni è intento a scrivere, quando “il grande segno” appare in cielo. Il suo braccio sinistro è alzato in un gesto di *apokopein*, mentre la mano destra sta scrivendo la “storia aerea” che si sta svolgendo nella parte superiore destra. La lotta celeste è raffigurata con una quantità di particolari, ma il testo di Giovanni, facilmente leggibile, è incompleto: registra infatti esclusivamente la prima parte (descrittiva) del testo dell'Apocalisse: “Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo...”.

Nella *Visione di San Giovanni a Patmos*, dipinta da El Greco attorno al 1580 (fig. 42), si può individuare un passo decisivo verso la presentazione di un'immagine dogmatica. L'aspetto narrativo della "storia aerea" insieme alla situazione della scrittura – resi con tanta dovizia di particolari nel quadro precedente – sono al contrario assenti nel Greco. La caratteristica più importante della sua tela è la rappresentazione di San Giovanni a mezzo busto in primo piano a sinistra (fig. 42), in una posizione alquanto significativa. Le abitudini percettive di qualsivoglia spettatore occidentale fanno sì, infatti, che la lettura del dipinto inizi proprio da lì. Questa scelta presenta



Fig. 42.
El Greco, *Visione di
San Giovanni a Patmos
(l'Immacolata
Concezione)*, 1580-85
ca., olio su tela,
236 × 118 cm, Toledo,
Museo de Santa Cruz.

Fig. 43.
El Greco,
particolare
della fig. 42.



due conseguenze importanti, che sono le due facce di una stessa medaglia. Da una parte, lo spettatore è sollecitato a guardare la visione con gli occhi di Giovanni, dall'altra lo stesso Giovanni è presentato come spettatore, più esattamente come spettatore integrato. È un personaggio introduttore in cui si sommano i ruoli dello spettatore e del "visionario".

Se non trascuriamo che talvolta la Vergine Immacolata era considerata "un quadro divino", opera del "Dio-Pittore", allora sorge spontaneo un importante interrogativo: cosa sta guardando Giovanni? Una visione, la *sua* visione a Patmos (ma allora dove sono il drago e l'intera "storia"?), oppure un'immagine creata dal "primo pennello" che scende dal firmamento per la stessa volontà divina?

Un altro esempio, più tardo, può dare un'idea della grandezza assunta dalle problematiche del rapporto tra "quadro" e "visione" nel Siglo de Oro. Si tratta di un'opera giovanile di Velázquez che, benché nota agli storici dell'arte, non sempre ha goduto dell'attenzione che merita (si veda però Moffit 1987; Stoichita 1994). Il *San Giovanni a Patmos* (1618 ca., fig. 44, tav. 4) è generalmente considerata un'opera tradizionalista del giovane allievo ancora legato alla bottega di Pacheco. A me, invece, sembra che questo quadro vada esaminato nel più vasto contesto delle speculazioni sul tema "metapittorico" dell'Immacolata Concezione.

Il quadro focalizza la figura dell'evangelista, il quale in una posa ispirata alza gli occhi verso la visione nella parte alta sinistra: la *mulier amicta sole*, la donna dell'Apocalisse, assalita dal drago a sette teste. L'iconografia di questo dipinto è tutt'altro che inedita. Nuova, invece, è l'elaborazione di una soluzione molto diffusa nei Paesi Bassi e di cui Velázquez era quasi sicuramente a conoscenza, sia grazie alle incisioni, sia grazie a esempi concreti come quello più sopra esaminato (fig. 41).

Pertanto basta mettere a confronto il quadro coi suoi probabili modelli per constatare facilmente le novità introdotte da Velázquez. Il dipinto di anonimo dell'Escorial, per esempio, è separato in due parti dall'evidente diagonale, dove quella di sinistra è occupata dal visionario e quella di destra dalla visione. In Velázquez, invece, la figura dell'Evangelista occupa in pratica tutto il quadro, mentre la visione è relegata in una delle estremità. Giovanni è monumentale, la visione minuscola e quasi illeggibile. Ma quale potrebbe essere il motivo che ha indotto Velázquez a operare cambiamenti tanto evidenti, specie in relazione al fatto che il suo punto di partenza era il genere codificato nei Paesi Bassi?

La risposta è immediata: Velázquez ha ridotto lo spazio della visione perché la sviluppa in un altro quadro

(fig. 45). Fortunatamente si tratta di due tele, entrambe provenienti dalla chiesa dei Carmelitani Scalzi di Siviglia e oggi ospitate presso lo stesso Museo (la National Gallery a Londra), dove possono essere contemplate insieme, come l'artista le aveva inequivocabilmente pensate.

Non conosco altri esempi in cui la visione di San Giovanni a Patmos e l'Immacolata Concezione siano stati rappresentati su due distinti dipinti, giustapposti a formare una sorta di "dittico". Questa giustapposizione deve avere un senso ben preciso. Una spiegazione plausibile dovrebbe prendere in considerazione la propensione per la rappresentazione sdoppiata, che Velázquez manifesta fin dai suoi anni giovanili a Siviglia e che nella maturità lo porterà a risultati giustamente celebri. E occorre anche tenere conto del fatto che il "dittico" in questione fu commissionato per un monastero ed è pertanto possibile supporre che i suoi tratti specifici vadano spiegati anche in base alle problematiche dibattute in quell'ambiente.

In questo doppio lavoro di Velázquez intravedo il risultato del suo confrontarsi con uno dei maggiori problemi figurativi della sua epoca, e cioè col rapporto tra "visione" e "quadro". Il suo "dittico" è un'opera sdoppiata, il cui tema è il "passaggio" da una rappresentazione a un'altra.

In uno dei due quadri vediamo San Giovanni con la penna in aria mentre osserva una visione apparsa tra le nuvole (figg. 44, 46, tav. 4). Tiene sulle ginocchia un libro aperto su cui sono tracciate solo due righe, scritte all'inizio della pagina di destra, rimasta per il resto, come la pagina accanto, vergine. Senza ombra di dubbio queste pagine sono quelle del XII capitolo dell'*Apocalisse*: "Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna!". Il gesto rimasto sospeso dell'Evangelista è abbastanza eloquente.

Ciò che vede lo spettatore è l'atto visionario che interrompe la stesura del testo. Quindi l'importante non è il testo scritto (il libro c'è per suggerire la momentanea assen-

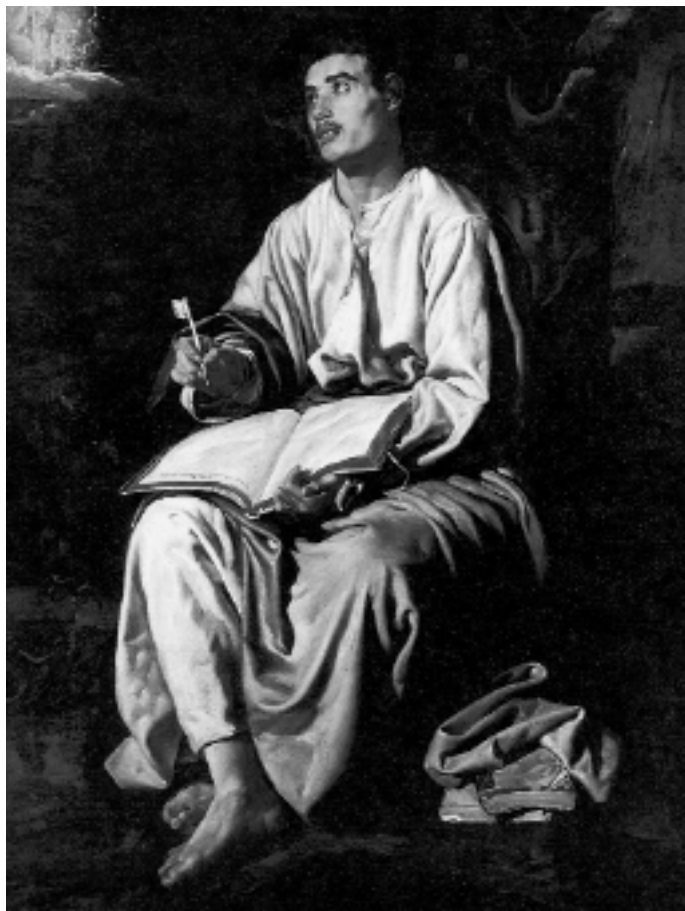


Fig. 44. Diego Velázquez, *La Visione di San Giovanni a Patmos*, 1618 ca., olio su tela, 135 × 102 cm, Londra, National Gallery.



Fig. 45. Diego Velázquez, *L'Immacolata Concezione*, ca. 1618, olio su tela, 135 x 102 cm, Londra, National Gallery.

za del testo), né la visione, così poco chiara che nessuno potrebbe riuscire a decifrarla completamente. L'importante è l'"atto della visione" e il suo "medium", San Giovanni. Rispetto ai modelli fiamminghi, Velázquez pone l'accento sulla tipologia del personaggio "visionario" colto in un momento in cui la "rappresentazione" è in atto. La visione interrompe l'atto dello scrivere a vantaggio dell'immagine.

L'*Immacolata Concezione* (fig. 45, tav. 5), che fa *pendant* al *San Giovanni* (fig. 44), è la "visione" fattasi "quadro". Osservate una accanto all'altra, le due tavole dovevano indubbiamente contribuire alla certezza che il "grande segno" dell'*Apocalisse* (la visione sull'"anta" di *San Giovanni*, fig. 46) si fosse trasformato in immagine di devozione (fig. 45). Lo scarto tra la "visione" e il "dipinto" non avrebbe potuto essere sottolineato con maggiore evidenza. Solo l'*ingenium* di Velázquez ha saputo giungere a un risultato simile. L'operazione di "messa in cornice" del "grande segno" equivale dunque a un processo di chiarificazione visiva e concettuale: la Vergine emerge dalle nuvole che avvolgono la donna dell'*Apocalisse*, il "segno" si fa "immagine". Si potrebbe perfino dire che mediante questo passaggio Velázquez abbia realizzato una messinscena grandiosa dell'intera problematica gravitante attorno al rapporto tra la visione apocalittica e la nuova immagine di devozione (l'*Immacolata Concezione*).

Proprio negli anni dell'esecuzione di questi dipinti, l'iconografia dell'*Immacolata* era, in Spagna e soprattutto a Siviglia, oggetto di un vivace dibattito. Il brano che Pacheco gli dedica nel proprio trattato mette in luce i problemi tecnico-figurativi che il passaggio dalla visione di San Giovanni al quadro sull'*Immacolata Concezione* propone:

Questa immagine, come i dotti ben sanno, è ispirata dalla misteriosa donna vista da San Giovanni in cielo, e ne possiede tutti gli attributi. La pittura che se ne ispira deve conformarsi in tutto alla rivelazione dell'Evangelista e mostrarla (...) vestita di sole, un sole ocre e bianco di forma

ovale che circonda tutta l'immagine unita dolcemente al cielo; incoronata di stelle (...); le stelle vanno rese mediante macchie chiare di un bianco purissimo *al secco* a formare dei raggi larghi; sotto i piedi la luna, e benché essa sia una sfera solida mi prendo la libertà di renderla chiara e trasparente sul paesaggio; in alto più distinguibile e più chiara e la mezzaluna rivolta verso il basso. Se non mi inganno, penso di essere stato io il primo ad aver dato tanta magnificenza a quei dettagli e che gli altri mi abbiano seguito (Pacheco 1649, pp. 575-577; Moffitt 1987, p. 300).



Fig. 46. Diego Velázquez, particolare della fig. 44.

Ciò che Velázquez fa altro non è che “mettere in pratica” il discorso “teorico” del suo maestro. Se Pacheco teorizza il passaggio dalla visione di San Giovanni al quadro dell’Immacolata Concezione, Velázquez lo dipinge. L’esistenza di un progetto sulla retorica della rappresentazione comune concertato tra il maestro (Pacheco) e l’allievo (Velázquez) non è affatto da escludersi.

Lo spettatore avveduto ha il privilegio di assistere indirettamente alla costruzione di un’immagine. L’atto di “fabbricazione” avviene nell’interstizio che separa le due “ante” dell’opera. Si potrebbe addirittura dire che il quadro dell’Immacolata Concezione riempie il vuoto della pagina bianca su cui l’Evangelista ha fatto in tempo a scrivere solo due righe: “Nel cielo apparve poi un segno grandioso”. Il grande quadro dell’Immacolata altro non è se non l’ipotiposi di quel testo: “una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle”.

Quanti frequentavano la sivigliana Accademia di Pacheco avrebbero potuto senza difficoltà individuare nel procedimento di Velázquez la resa pittorica di una precisa figura retorica: “la Hipotiposi (...) consiste nel rappresentare il Vocabolo con tanta vivezza; che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l’obietto” (Tesauro 1670, p. 286).

Se nell’“anta” di San Giovanni si vede solo il “segno”, in quella dell’Immacolata vediamo la descrizione fattasi “quadro”. Il testo scritto si amplifica nell’immagine pittorica, la penna ha lasciato il posto al pennello, la tela dipinta sostituisce la pagina bianca. Grazie alla graduale operazione Velázquez realizza un avvicinamento vertiginoso della dimensione “lontana” della visione. La nebulosa dorata, “segno” pressoché indecifrabile, è diventata un’immagine posta, per così dire, “sotto gli occhi” dello spettatore.

Sarebbe pericoloso vedere qui esclusivamente le conseguenze di un procedimento puramente intellettuale e di un gioco retorico gratuito. Si tratta, piuttosto, di una soluzione, certo molto originale, proposta per uno dei problemi concordemente riconosciuti dalla poetica dell'immagine sacra:

Diciamo l'origine dell'immagini essersi trovata a fine che potessero rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza; non perché non possano servire le immagini ancora per le cose presenti e che abbiamo inanzi agli occhi, ma perciò che principalmente vengono esse a ristorare il danno che si patisce per le cose lontane e separate da noi; perciò che, se si potessero veder tutte a nostra comodità e sempre guardarle a voglia nostra, non saria stato punto necessario il rappresentarle (Paleotti 1582, p. 141).

3. *Pictor divinus*

In seno al processo di cristallizzazione e di diffusione del nuovo immaginario legato all'Immacolata Concezione che segnò il secolo XVII si finì per dimenticare in parte sia le origini "divine" di questa immagine, sia il fatto che essa faceva originariamente parte del racconto di una visione. Si dimenticò, cioè, che una determinata pala era in realtà il frutto della traslazione retorica di una "visione" in un "quadro" (come in Velázquez), oppure che era una copia di un quadro celeste realizzata dal "pennello di Dio" (come sembra aver suggerito El Greco). La dimenticanza non fu, tuttavia, completa tanto che colpisce vedere come la meditazione metapittorica riemerge nei grandi maestri dell'arte spagnola dagli anni Trenta agli anni Sessanta del XVII secolo.

È il caso di Zurbarán, che dipinse un'importante serie di Immacolate Concezioni, a partire dagli anni giova-

nili (1630 ca.) fino alla fine della sua vita (1664). Una delle sue ultime opere fu un'Immacolata (fig. 47) di altissima qualità pittorica, con un'iconografia che, pur non essendo del tutto originale, è in ogni caso molto ben meditata. Vi si vede la Madonna giovanissima, quasi bambina (come già Pacheco suggeriva che fosse), in piedi su una falce di luna trasparente sospesa a un nugolo di serafini. Il mantello è rigonfio di vento anche a causa del movimento discendente. La Vergine tiene le braccia discoste dal corpo, coi palmi delle mani aperti e rivolti verso l'alto e il suo sguardo custodisce il ricordo delle sfere lontane. Prestiamo attenzione alla maniera con cui Zurbarán ha rappresentato le dodici stelle.

Come dettato dall'iconografia tradizionale esse ci sono, ma le loro dimensioni e la loro posizione sembrano essere il risultato di un'improvvisa apertura delle nuvole che attorniano la Vergine. In effetti, all'altezza del capo, la nube si è dissipata rendendo possibile la comparsa di una ghirlanda di teste di serafini, la cui indefinibile sostanza, al limite tra materica e immaterica, è una delle più raffinate peculiarità della maniera pittorica di Zurbarán. Nella parte inferiore del quadro, infine, si intravedono un paesaggio appena abbozzato e alcuni tra i simboli della purezza mariana: lo specchio senza macchia, la fonte della vita, ecc.

Il più importante elemento di novità di questo quadro non sta come si è potuto vedere nella sua iconografia, bensì in un dettaglio apparentemente insignificante. Quest'opera reca una firma apposta su un *cartellino* inserito nell'angolo inferiore sinistro. Vi si può leggere: "Fran(cisco) de Zurbarán/facie(bat) 1661" (fig. 48).

Il *cartellino* è in *trompe l'œil*: sembra incollato sulla superficie del quadro. I bordi della carta si sono leggermente scollati e proiettano l'ombra sulla superficie della rappresentazione. Servendosi di questo semplice artificio Zurbarán provoca una ricezione di un genere al-



Fig. 47. Francisco de Zurbarán, *L'Immacolata Concezione*, 1661, olio su tela, 136 × 102 cm, Budapest, Szépmvészeti Museum.

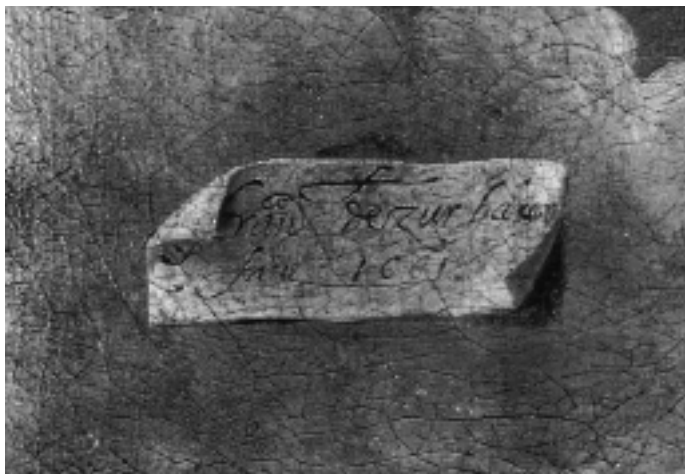


Fig. 48. Particolare della fig. 47.

quanto speciale, giacché questa immagine si propone in modo evidentissimo come “un quadro” fatto da “Zurbarán” nel “1661” (Lenain 1990, pp. 100-104).

Il desiderio qui testimoniato da Zurbarán di inserirsi nel discorso pittorico mediante il nome-firma è cosa conosciuta (figg. 22 e 24), e non deve tuttavia impedire di interrogarci sul significato di questo artificio in un quadro che rappresenta l’Immacolata Concezione. Abbiamo infatti ragioni per credere che l’antico motivo del Dio-Pittore, “autore” del “quadro dell’Immacolata”, non fosse stato del tutto dimenticato col passare del tempo.

Per esempio un commentatore accorto (Torre Fanfán) ebbe a esclamare nel 1672 davanti a un’Immacolata Concezione di Murillo:

se non si sapesse già che la dipinse il nostro grande Murillo, la sua bellezza ci indurrebbe a credere che fu fabbricata lassù, in cielo (Angúlo-Iñiguez 1981, vol. I, p. 409).

Credo che la spiegazione della firma metapittorica di Zurbarán vada rintracciata in motivazioni molto affini a quelle suggerite da questa osservazione. L'artista vuol dirci così che fu "Zurbarán" colui che dipinse questo "quadro" e non "Dio".

Rispetto agli esempi analizzati in precedenza, in cui il quadro dell'Immacolata era firmato dal "Deus Pictor" (*tota pulchra*) (fig. 39), il quadro di Zurbarán sembra proporre una conclusione del tutto opposta e che – a uno sguardo superficiale – potrebbe perfino apparire blasfema. Ma una conclusione di tal fatta sarebbe sicuramente sbagliata. In realtà Zurbarán gioca con l'idea di "pittura divina" (la stessa che si trovava nell'elogio di Fanfan a Murillo). Come Murillo, Zurbarán è un pittore (quasi) "divino", giacché immerge nel dubbio lo spettatore del suo quadro; il *cartellino* è un mezzo proprio della poetica dell'*inganno/disinganno*: inganna l'occhio dello spettatore ma allo stesso tempo denuncia la "fabbricazione" umana di quell'immagine che (*senza di questo*) avrebbe potuto apparire uscita dal pennello di Dio. Assenza di modestia? È poco probabile, poiché già nel 1611 Lope de Vega aveva riconosciuto ai pittori che si occupavano di cose sacre la qualifica di "divini imitatori del cielo" (Lope de Vega 1611, citato da Waldmann 1995, p. 58).

Il *cartellino* di Zurbarán appare in realtà come l'ultimissima soluzione e la più semplice al problema dell'auto-rappresentazione dell'immagine sacra.