

Capitolo sesto

Figure dell'eros mistico

Cos'è che i mistici cinque e seicenteschi vedevano davvero quando andavano in estasi? Qualora si azzardasse una statistica, il probabile risultato potrebbe essere questo: ad apparire più spesso era la Madonna, immediatamente seguita, in ordine di frequenza, da Cristo, a sua volta seguito dalla visione simultanea di Cristo e della Madonna. Rara è, invece, la visione della Trinità, pressoché inesistente quella di Dio Padre. L'apparizione di un angelo o di un santo presenta, invece, assoluto carattere di eccezionalità.

In generale il livello "personale" delle apparizioni è piuttosto ridotto, come lo è anche il loro contenuto concreto. La Madonna, il Cristo, per non parlare della Trinità o di Dio, si mostrano, restano per un certo tempo (stando a Teresa d'Ávila, il tempo minore corrisponderebbe a un' "avemaria", quello massimo a un paio d'ore), poi scompaiono. Ciò che tali apparizioni fanno o dicono (quando fanno o dicono qualcosa) è secondario: l'importante è che *si mostrano*. Il messaggio pratico e, talvolta, il consiglio politico che emanano svolgono un determinato ruolo, talora anche assai importante, ma solo nelle apparizioni di carattere popolare (Christian 1981; Kagan 1990). Per il mistico, invece, è importante la teofania in sé e l'esperienza che se ne ricava. Questa esperienza supera ampiamente i limiti della visione propriamente detta e sollecita gli altri sensi. Si spiana così la via verso l'unione mistica. Il caso limite è senz'altro quello della "transverberazione" di Santa Teresa, forse l'episo-

dio più noto di tutta la mistica spagnola classica, reso celebre dal gruppo scultoreo di Bernini, ma in pittura poco, o mediocrementemente, rappresentato (fig. 49):

vedevo vicino a me, dal lato sinistro, un angelo in forma corporea (...) non era grande, ma piccolo e molto bello, con il volto così acceso da sembrare uno degli angeli molto elevati in gerarchia che pare brucino tutti in ardore divino. (...) Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avesse un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via, lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere quei gemiti di cui ho parlato, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi d'altro che di Dio. Non è un dolore fisico, ma spirituale, anche se il corpo non tralascia di parteciparvi un po', anzi molto (1565 ca., pp. 328-329).

Il racconto di Teresa (1574), che rappresenta un elemento importante nel fascicolo di canonizzazione (1622), non riflette affatto un'esperienza isolata. È, piuttosto, il fatto che l'autorità ecclesiastica l'abbia accettato a costituire l'eccezione. Altri visionari non ebbero la stessa fortuna: è il caso della francescana Juana Asensi, processata e condannata nel 1649 a Valencia, dopo aver confessato che Dio le aveva dimostrato la propria predilezione in una visione spirituale in cui

tutto il corpo di Nostro Signore Gesù Cristo si misurò e si unì al suo, viso nel viso, occhi negli occhi, bocca sulla bocca e così nelle restanti parti del corpo (Pons Fuster 1991, p. 184).

Non esiste ancora uno studio veramente completo sulle trasformazioni dell'Eros mistico¹, ed è questo il motivo per cui le pagine che seguono saranno assai cir-

Fig. 49.
Scuola di Murillo,
*La Transverberazione di
Santa Teresa*,
olio su tela, 189 × 116 cm,
Ávila, collezione J. Ma.
Blanco de la Quintana.



coscritte nel loro obiettivo. Il mio scopo non sarà tanto quello di promuovere una psicanalisi dell'immaginario della Controriforma spagnola, né tanto meno di creare un repertorio di immagini enigmatiche di quel periodo. La domanda fondamentale che costituisce il punto di partenza della mia ricerca è: se l'esperienza visionaria integra (malgrado la sua sovrasensorialità teorica) non soltanto il senso della vista ma anche gli altri sensi, quali sono allora le possibilità di rappresentare questa esperienza polisensoriale con i mezzi della pittura?

Come si può constatare, questa domanda è la logica prosecuzione della "visualizzazione dell'invisibile" che ho trattato nelle pagine precedenti, con l'unica differenza che

in quest'ultimo caso il problema è ancora più complesso, giacché riguarda la visualizzazione dell'atto segreto per eccellenza, cioè quello dell'*unio mystica*. La sua rappresentazione, in grandi quadri e pale, attesta un'indubbia pulsione scopica del pubblico di allora, assetato – a quanto pare – di “*vedere* ciò che non è possibile vedere”.

Affrontando questo tema ho operato una scelta tematica che – mi auguro – sarà efficace per rispondere a una seconda serie di questioni riguardanti il mio studio: quali erano le immagini dell'unione mistica accettate, ammesse e diffuse dalla pittura? Fin dove poteva spingersi lo strumento della rappresentazione mediante un dipinto nella tematizzazione del *contatto* tra l'uomo e Dio e, infine, esiste uno spazio dove, in seno all'immagine dipinta, la retorica della rappresentazione tocca i limiti da essa stessa prefissati e si autocensura?

1. *Abbraccio del Verbo incarnato*

Nel quarto capitolo della sua *Vita* Teresa d'Ávila espone uno dei metodi da lei adottati al fine di provocare l'epifania:

era questa la mia maniera di pregare; così se pensavo a qualche momento della sua passione, me lo rappresentavo interiormente. Ciò nonostante spendevo la maggior parte del tempo a leggere buoni libri, che erano tutto il mio diletto. Dio, infatti, non mi ha dato la capacità di usare dell'intelletto, né di giovarmi dell'immaginazione. (...) Con questo rimedio, che era come una compagnia o uno scudo in cui avrei ricevuto i colpi dei molti importuni pensieri, mi sentivo rincuorata, perché l'aridità non era il mio stato ordinario, ma sopravveniva sempre quando mi mancava un libro. Allora, l'anima restava subito sconvolta e i pensieri si disperdevano: con la lettura li raccoglievo di nuovo e mi sentivo l'anima come accarezzata. Spesso non c'era

bisogno d'altro che di aprire il libro; a volte leggevo poco, a volte molto, secondo la grazia che il Signore mi faceva (Teresa d'Ávila 1565 ca., pp. 100-101).

Questo brano ci proietta con immediatezza nel grande problema del rapporto tra lettura e visione (si veda anche fig. 49). Come nel caso dell'immagine dipinta o scolpita, e forse ancor più di quest'ultima, al testo è riservato il compito di fare scattare l'esperienza estatica, vero preludio dell'"unione":

Nostro Signore, non pago delle delizie che mi aveva fatto assaporare, si degnò di elevarmi all'orazione della quiete, e talvolta perfino a quella di unione. L'una e l'altra mi erano sconosciute; ne ignoravo la natura e il prezzo (ib.).

Per comprendere a fondo il significato di questo brano è doveroso ricordare che Teresa non conosceva il latino, ma leggeva solo il castigliano (*el romance*). Ora, i testi in vernacolo erano particolarmente sospetti agli occhi dell'autorità religiosa proprio per la loro accessibilità diretta, senza bisogno di intermediari, tanto che l'Indice dell'Inquisizione del 1559, vietando quasi tutti i libri in lingua "romance", provocò una vera e propria crisi della letteratura mistica spagnola (Sainz Rodriguez 1984, II, 1, p. 11). Teresa stessa riferisce l'avvenimento:

Quando fu vietato di leggere diversi libri tradotti in castigliano, ne ebbi una gran pena; ne leggevo alcuni con piacere, e purtroppo, non comprendendo il latino, me ne vidi privata. Nostro Signore mi disse: "Non avertene punto a male, io ti farò dono di un libro vivente". Non mi fu dato allora di cogliere il senso di quelle parole perché non avevo ancora avuto visioni, ma pochi giorni dopo mi fu molto facile intenderlo (p. 117).

A parer mio, è tutto questo contesto, di cui la testimonianza di Teresa altro non è – certamente – se non un

episodio tra gli altri, il principale responsabile della discreta sensibilità che si manifestò soprattutto in Spagna, relativamente al rapporto tra libro ed esperienza visionaria. A livello profano, il caso di Don Quijote – l'*hidalgo* imbevuto di libri di cavalleria fino a perdere il controllo dei limiti fra finzione e realtà – è paradigmatico. Il paragone con la grande mistica spagnola del Cinquecento non è affatto gratuito, poiché si sa dalla stessa autobiografia di Santa Teresa che la sua giovinezza fu segnata (alla stregua di quelle del “Cavaliere della Triste Figura”), da letture appassionate di romanzi cavallereschi. Il tema iconografico del libro come oggetto che attiva gli ingranaggi dell’immaginazione e, soprattutto, come dispositivo atto a far scattare l’unione mistica, non troverà in pittura un trattamento appropriato se non dal XVII secolo, precisamente da quando la Chiesa si impadronirà del linguaggio estatico, disciplinandolo ai propri fini e ai propri interessi. A questo proposito, l’esempio più significativo è rappresentato dalla tardiva invenzione del tema dell’*Apparizione del Bambino Gesù a Sant’Antonio da Padova* (figg. 50-52 e 26).

Quando il padre Interian de Ayala scrisse il suo libro di iconografia (*El Pintor Cristiano y Erudito*, 1730), quello dell’apparizione del Bambino era diventato uno dei temi più frequenti per l’iconografia spagnola di Sant’Antonio da Padova:

La rappresentazione più nota e quella più comune lo mostra con dei fiori di giglio bianchi in mano, o accanto, mentre accarezza il Bambino Gesù seduto su un libro o in piedi su un tavolo. È consuetudine che lo si veda dipinto in una di queste maniere, secondo l’immaginazione dei vari pittori (Ayala 1730, III, p. 83).

La proliferazione di questo tema nel XVII secolo prende avvio dalla contaminazione di due diversi epi-

sodi della leggenda antoniana, le cui origini rimangono oscure (Lempp 1891-1893). Il primo concerne il soggiorno di Antonio nel Sud della Francia, dove si era recato per predicare. Un proselito gli aveva offerto una stanza isolata e tranquilla affinché il sant'uomo potesse sentirsi a proprio agio e concentrarsi. Passando un giorno davanti alla finestra di quella stanza, il padrone di casa vide Antonio in contemplazione di un bambino, che accarezzava con grande devozione, ma l'indomani l'ospite gli ingiunse di non parlare con nessuno di quello che aveva visto, dal momento che il bambino era Cristo in persona. L'amico mantenne la promessa e solo dopo la morte di Antonio fornì la testimonianza a proposito dei poteri eccezionali del santo. Ciò che in tempi più recenti avrebbe rappresentato un elemento da allegare al fascicolo del processo contro la morale, fu allora allegato a quello del processo di canonizzazione.

In questo episodio non c'è alcuna traccia del motivo del libro che, invece, finì per diventare indispensabile nell'iconografia antoniana controriformistica: Antonio – recita ora la leggenda – era intento a predicare sul mistero dell'Incarnazione quando il Bambino Gesù discese e andò a collocarsi sopra il libro (Jameson 1891, pp. 3-17).

Nel primo episodio, a essere tematizzata è l'*unio mystica*, il suo carattere occulto e la pulsione scopica del profano davanti all'evento, mentre nel secondo l'epifania è pubblica, le "carezze" sono assolutamente sottaciute e il libro è visto come l'oggetto che "attrae" la visione, in ultima istanza fungendole da supporto.

Se ora si esaminano alcuni tra gli esempi più caratteristici della pittura spagnola, si potrà constatare che il rapporto tra i due temi è piuttosto variabile.

El Greco, nel quadro che oggi si conserva al Prado (fig. 50), ha saputo creare una delle espressioni più alte



Fig. 50. El Greco, *La Visione di Sant'Antonio*, tra 1577 e 1579, olio su tela, 104 x 79 cm, Madrid, Museo del Prado.

della leggenda. Antonio, a mezzo busto, è visto in un primo piano molto ravvicinato e si staglia in un cielo pieno di nuvole. Ci troviamo quasi di fronte a un'icona del santo, raffigurato con i suoi attributi: un giglio nella mano destra, e nella sinistra un libro aperto.

L'essenziale messinscena del santo, dei suoi attributi (il fiore, il libro), e l'aspetto statico, iconico, dell'immagine

sono controbilanciati da un leggero movimento del capo verso la sua sinistra, grazie al quale il quadro descrive un'azione: la lettura. E che bella sorpresa si ha ad accompagnare Antonio in questa azione! Prima di tutto, il libro aperto che abbiamo davanti agli occhi è un libro "moderno", a stampa (lampante anacronismo rispetto al momento storico in cui Antonio è vissuto, tra il 1195 e il 1231, prima della scoperta di Gutenberg). Poi si potrà osservare che un'immagine, il Bambino Gesù all'interno di una mandorla, staccatasi dalla pagina, si libra al di sopra di essa. La si potrebbe considerare una sorta di "illustrazione", ma sarebbe indubbiamente troppo superficiale: la grande invenzione del Greco è stata quella di presentare l'"illustrazione" come se si stesse strappando dalla pagina e di proporci così una visione che va interpretata come un'emanazione diretta del testo scritto.

Abbandonandosi alla meditazione cui l'immagine tanto esplicitamente invita, si arriva anche alla conclusione che essa illustra, in maniera quanto mai sintetica, una delle leggende antoniane e cioè quella dell'apparizione del Bambino Gesù durante un sermone. Inoltre, ci si rende conto che El Greco (forse aiutato da un consigliere) propone una soluzione che è un'interpretazione molto sofisticata dell'episodio: in effetti, secondo la leggenda l'apparizione ebbe luogo durante un sermone incentrato sul tema dell'Incarnazione. La visione, così come la rappresenta El Greco, si propone come diretta emanazione del testo scritto, quindi come "incarnazione" del "verbo". La forma quasi circolare della mandorla del piccolo Cristo, che ricorda quella dell'ostia, non è affatto casuale. Grazie a tutti questi artifici l'artista si discosta dal testo della leggenda, in cui si parlava di una visione "discendente" che andava a posarsi sul libro, proponendo una soluzione la cui novità non è ancora stata sottolineata a sufficienza.

Dal punto di vista della tipologia delle visioni, quella del Greco si differenzia anche per non attualizzarsi sulla



Fig. 51.
Bartolomé Esteban
Murillo,
*La Visione di
Sant'Antonio*, 1664-66,
olio su tela, 190 x 121 cm,
Siviglia,
Museo di Belle Arti.

verticale, senza, di conseguenza, implicare il guardare in lontananza: se all'interno di questo quadro esiste una diagonale dinamica, è quella discendente (il giglio) e l'esercizio spirituale ha, piuttosto, tutta l'aria di una meditazione approfondita e di un superamento attivo della lettura in seno a un'esperienza estatica.

Tenendo in debita considerazione tutto ciò, facciamo ora un'incursione negli ulteriori sviluppi di questo tema. Ci si renderà conto che l'osservazione di Ayala sull'immaginazione messa in atto dai pittori allo scopo di variare l'antica iconografia era tutt'altro che gratuita. Un quadro come quello di Murillo, facente parte in origine del politico della chiesa dei Cappuccini di Siviglia (1665, fig. 51), solo in apparenza non ha quasi nulla in comune con quello del Greco. Qui a focalizzare l'attenzione è il tema erotico: si assiste, infatti, a un tenero abbraccio tra Antonio e il

Bambino. Ma oltre alla presentazione diretta del motivo del contatto emerge anche quello della vista/visione. Collocando il Bambino su un tavolino, Murillo costringe Antonio a sollevare lo sguardo verso di lui. Una componente



Fig. 52. Vicente Carducho, *La Visione di Sant'Antonio*, 1631, San Pietroburgo, Ermitage.

assente nel Greco, benché la tela sia perfettamente armonizzata con le tendenze ascensionali della pittura seicentesca delle visioni. Malgrado le differenze, l'impiego in entrambi gli artisti del motivo del libro aperto non può sfuggire. A un osservatore frettoloso la presenza di questo *putto* sul libro potrà sembrare alquanto assurda. Per rivelare ciò che è presentato in maniera tanto concreta nel quadro di Murillo e che riveste il carattere di una dimostrazione quasi astratta nel Greco, bisognerebbe proporre un'intera dissertazione sul dogma dell'Incarnazione: il Bambino è posto sul libro perché è proiezione illusoria del verbo nello spazio del lettore.

Percorrendo l'abbondante corpus dei dipinti che questo tema iconografico ha generato in Spagna nel corso del XVII secolo, ci si può rendere conto che il problema maggiore con cui gli artisti ebbero a confrontarsi concerne la rappresentazione del rapporto tra visione e unione mistica.

Se nel Greco l'*unio* era esclusivamente ottica, in Murillo diventa effettiva e riveste la forma dell'abbraccio. Ma si tratta, in entrambi i casi, di soluzioni estreme, perché lungo tutto il secolo una certa ambiguità tra allontanamento e avvicinamento sarà dominante nell'iconografia antoniana.

In tal senso il quadro – nel passato molto apprezzato – che Vicente Carducho consacrò a questo tema è molto significativo (fig. 52). La rappresentazione si è considerevolmente complicata, dal momento che ci troviamo di fronte a una vera e propria “scena aerea”. Tutto si dispiega sulla diagonale che attraversa il dipinto dall'angolo superiore sinistro all'angolo inferiore destro. Nella parte alta la Vergine affiora e lancia il Bambino verso Antonio. Questi, in levitazione, gli va incontro a braccia aperte. A metà strada tra sua madre e il suo adoratore, il Bambino compie un volta-faccia in aria, come se fosse ancora indeciso sulla direzione da impartire al proprio volo: deve ritornare al seno materno o scendere per “ri-confortare” Antonio? Il tutto avviene con l'accompa-

gnamento musicale di un'orchestra angelica, la cui presenza rende questo dipinto simile a un'opera barocca.

Benché in apparenza preoccupato per la nuova formulazione del racconto della visione, Carducho non ha completamente dimenticato gli attributi del santo: il libro e i gigli. Li ha, infatti, allontanati dal personaggio principale, riservando loro un posto piuttosto marginale: l'angolo di sinistra del quadro. Tale marginalità è evidente soprattutto per i gigli, ma non per il libro. Quest'ultimo, infatti, è parte integrante del racconto, trovandosi, aperto, sul tavolo tangente alla diagonale su cui è costruito il quadro e le sue pagine sono mosse/sollevate dallo stesso soffio estatico che anima l'intera composizione.

Si deve a Murillo l'aver saputo escogitare la soluzione più raffinata dei problemi posti dalla rappresentazione di Sant'Antonio. Il suo grande dipinto per la cattedrale di Siviglia (fig. 26), considerato dai suoi contemporanei una delle vette dell'arte "illusionista", rappresenta anche una delle più importanti conquiste del pensiero pittorico sull'esperienza visionaria e sulla sua messa in atto retorica.

Quest'opera, considerata nel contesto di un tema in evoluzione, in certo qual modo, consente di iscrivere Murillo nella linea "narrativa" così ben tracciata da Carducho. Alcuni elementi, come ad esempio la tavola in primo piano su cui è rappresentata una natura morta, sembrano riprendere soluzioni già note; ma la messinscena dell'insieme scelta da Murillo, anche tenendo conto della tradizione, appare straordinariamente inedita. Mi sono già soffermato sul modo in cui il primo grande storico dell'arte spagnolo, Palomino, ha commentato questo quadro (si veda il capitolo III). Vorrei comunque insistere su un aspetto fondamentale che dimostra in maniera categorica la resistenza di un pensiero pittorico attorno alla problematica visionaria, malgrado le diversissime forme che può assumere. Stiamo parlando ancora una volta del rapporto tra libro e visione. Nel grande quadro di Sivi-

glia, la “storia” immaginata da Murillo ha talmente allontanato questi due elementi da far in modo che ogni discorso teologico possa ritenersi escluso. Mediante una messinscena quanto mai elaborata, il contrasto tra lo spazio prospettico (quello dove stanno Antonio, il tavolino con il vaso, i gigli e il libro aperto) da una parte, e quello della “gloria” dall’altra, è portato all’estremo, benché due elementi del concatenamento siano presenti: il primo è lo sguardo e il gesto del santo, e il secondo la colonna che si innalza nella parte sinistra della composizione. Questa colonna appartiene allo spazio prospettico, ma guida lo sguardo verso il registro della “nuvola” e si configura come un elemento di unione simbolica, giacché sembra “uscire” dal libro e “supporta” (al di sopra) la visione. Pertanto, essa è l’asse che collega il cielo alla terra, che guida la nuvola della trascendenza verso l’immanenza, che proietta il verbo nell’immagine/visione. Non bisogna, infatti, trascurare il significato della colonna, che rappresenta un antico motivo strettamente legato al simbolismo dell’incarnazione (Arasse 1984; Didi-Huberman 1990, pp. 152-159). Sembra molto difficile pensare che Murillo abbia potuto ignorare questo fatto, data la collocazione strategica e l’illuminazione del tutto fuori del comune di cui usufruisce la colonna nel suo quadro. In considerazione di ciò, tutto il registro superiore della composizione appare come una messinscena del “*verbum caro facto*”, ragione che spiega la straordinaria rassomiglianza tra la grande gloria di Murillo e un ostensorio barocco: l’ostensorio esibisce il “corpo di Cristo” e la sua “reale presenza” (la gloria), ma mostra anche lo stesso mistero in forma di visione.

Considerando quest’opera nel contesto tratteggiato in precedenza, ci si potrà rendere conto che Murillo è riuscito a compiere una sintesi praticamente irrealizzabile. La sua “*historia de aire*” si attua entro tre termini (il libro/il Bambino/Antonio), mettendo insieme i dati del-

le due leggende antoniane in un unico quadro. Il tema dell'Incarnazione è presente, ma sviluppato a sinistra lungo la verticale ascendente; come quello dell'abbraccio dalla diagonale che discende verso destra. Il tema erotico dell'*unio mystica* è sottoposto a una vera e propria *suspense* narrativa: le braccia del Verbo sono aperte, come lo sono quelle del suo adoratore, ma l'abbraccio carnale in sé non è stato visualizzato. Avverrà solo in seguito a un lavoro di (cooperazione) immaginazione, di "concretizzazione", da parte dello spettatore.

2. Assaporare il latte del sapere divino

Nel suo *Pintor Cristiano*, parlando dell'iconografia di Bernardo di Chiaravalle, Ayala cita una serie di scene per le quali gli artisti avrebbero nutrito una particolare predilezione e così descrive l'ultima:

Infine, si ha l'abitudine di rappresentare Bernardo con le mani giunte sul petto, in ginocchio davanti a un'immagine della Vergine Santissima, oppure durante una visione interiore mediante la quale la Santa Vergine si mostra a questo ferventissimo e obbedientissimo figlio, oppure mentre ella inonda Bernardo di tali dolcezze che a stento possono esservene di uguali (Ayala 1883, vol. III, p. 188).

La descrizione di Ayala è piuttosto oscura, benché non possa sussistere alcun dubbio circa il fatto che la scena in questione sia proprio quella generalmente nota come "Lattazione mistica di San Bernardo" ("*Lactatio Bernardi*"). La mancanza di chiarezza in Ayala, che resta l'autore del manuale di iconografia religiosa più importante della Controriforma spagnola, va probabilmente spiegata con ragioni di pudore. La scena, in effetti, visualizzava una teofania del tutto particolare, dal momento che avviene mediante uno zampillo di latte, che dal seno della Vergine va

a finire sulle labbra di Bernardo. Sembra che questo tema sia stato inventato alla fine del Duecento in Spagna, dove ebbe una grande diffusione anche nei secoli successivi (Duran 1953; Dewez, van Iterson 1956; Dupeux 1991).

Un fatto resta in ogni caso stranissimo: non una sola delle "Vitae" canoniche di San Bernardo menziona questo episodio, che perciò è stato a lungo considerato una pura invenzione iconografica senza fondamento diretto nella biografia dell'abate di Chiaravalle. Il simbolismo dell'allattamento procrastina senza dubbio un topos ricco di una storia lunghissima, che non ha senso ripercorrere qui (Deonna 1935, pp. 5-50; Walker Bynum 1992, pp. 260-270). A mio parere, l'origine diretta di questo tema va rintracciata in un brano del manoscritto più famoso di Bernardo di Chiaravalle, i *Sermoni sul "Cantico dei Cantici"*:

Coloro i quali hanno il gusto della preghiera assidua hanno provato ciò che dico. Spesso ci avviciniamo all'altare e cominciamo a recitare le preghiere con cuore tiepido e arido. Ma quando persistiamo la grazia si effonde improvvisamente in noi, la nostra anima si ingrassa, per così dire, il nostro cuore è come inondato di pietà e se si viene a sollecitarlo non mancherà di versare in abbondanza il latte dell'ineffabile dolcezza che ha conosciuto spiritualmente.

Lo Sposo parla dunque così: Voi avete, o mia sposa, ciò che avete chiesto, e un segno l'avete ed è che le vostre mammelle sono diventate più eccelse del buon vino. Una prova certa che avete ricevuto un bacio è che voi sentite che avete concepito. È ciò che fa sì che le vostre mammelle si gonfino di un latte abbondante e migliore del vino della scienza secolare che inebria davvero, ma di curiosità e non di carità, che non riempie né nutre per nulla; che gonfia e non edifica, che ubriaca e non fortifica affatto. (Bernardo di Chiaravalle, XII sec.).

Leggendo questo brano ci si accorge che l'allattamento è concepito come uno psicodramma che si svolge integralmente all'interno del credente, nel suo "cuore".



Fig. 53. Anonimo, *Polittico di San Bernardo*, 1290 ca., tempera su tavola, Palma de Mallorca, Museo Luliano.

Il dialogo erotico, che segue quello del *Cantico dei Cantici*, concerne la *lactatio* dello Sposo vista come allegoria dell'infusione della "scienza divina" nell'anima. Questi i suoi effetti: ebbrezza divina, chiarezza, sacra ispirazione.

Avviciniamoci ora alla rappresentazione della *lactatio* più antica che si conosca, che in origine faceva parte del polittico di San Bernardo di Palma di Majorca (verso il 1300, fig. 53). Ci troviamo di fronte a un atto di traduzione in termini di biografia figurata di un testo all'origine puramente allegorico.

Come nella migliore tradizione italiana dei "polittici biografici", l'icona centrale è accompagnata da altre quattro scene importanti della vita del protagonista. La prima scena è proprio quella della lattazione: l'allegoria della scienza infusa è ormai diventata un episodio leggendario. Vi vediamo il santo in ginocchio e in preghiera davanti a un'apparizione della Madonna col Bambino circondata da angeli. Maria esercita una pressione sul suo capezzolo provocando uno zampillo di latte diretto verso la bocca di Bernardo. Il tutto accade – va notato – con la benedizio-

ne del Bambino che così accondiscende a condividere il proprio cibo divino con un mortale. È molto probabile che in una delle tante redazioni della "Vita" di Bernardo, antecedenti all'esecuzione di questo polittico, si sia compiuta la traslazione del testo allegorico in episodio narrato e che questo sia stato integrato nella biografia di Bernardo. Non disponiamo di quella fonte scritta, ma possiamo constatare che nel polittico il passaggio si compie in maniera molto ben calibrata, giacché la scena della lattazione (primo riquadro a sinistra) è simmetrica (nel primo scomparto a destra) a quella della scrittura. Questa scena, che nulla ha di eccezionale, non sarebbe stata sicuramente inglobata in questa sinteticissima biografia di Bernardo se non rappresentasse il secondo atto della lattazione: è grazie all'allattamento che Bernardo entra in possesso della scienza divina che traspone nei suoi testi.



Fig. 54.
Lattazione di San
Bernardo,
prima del 1330,
miniatura, Chantilly,
Musée Condé, Ms.
1078, fol. 178.

In quest'ottica, va ricordato che il latino dispone di un unico termine – *sapere* – per designare sia il concetto di “degustare” che di “sapere”. Non stupirà, allora, se la scena dell'allattamento e quella della scrittura formano qui una coppia indissolubile che, sul piano narrativo, trasporta l'essenza del messaggio allegorico dei *Sermoni* di Bernardo. Il meccanismo di questa trasposizione merita pienamente la nostra attenzione: la biografia dipinta racconta un'allegoria dell'anima, rendendola così pubblica e accessibile; il carattere “esoterico” del testo di Bernardo è reso “essoterico” dalla stessa narrazione. Tutti i pittori spagnoli che successivamente si troveranno ad affrontare questo tema, dovranno confrontarsi in una maniera o in un'altra con la rappresentazione concreta dell'*Unione*. Le loro opere manterranno il carattere esterno (essoterico) della biografia ma, come presto vedremo, saranno talvolta munite di commenti interni alla stessa immagine e destinati allo spettatore.

Prima di compiere un'incursione nelle varie trasformazioni del tema della lattazione bisogna, sia pure brevemente, accennare a un'altra variante della leggenda di Bernardo. Si tratta di una versione che non sembra aver avuto grande successo, ma che testimonia abbastanza bene il processo traslativo dell'allegoria in narrazione. In una raccolta di esempi morali, redatti nella regione di Soissons nel primo trentennio del Trecento, si fa allusione a un episodio leggendario che si sarebbe verificato poco dopo l'entrata di Bernardo nel convento di Cîteaux. Ecco un passaggio-chiave:

(L'abate) gli ordinò di predicare davanti al vescovo di Chalon. San Bernardo si rifiutò, ma l'abate non acconsentì. Allora il santo si mise in preghiera davanti a Nostra Signora e si addormentò. Nostra Signora gli mise il suo seno sulla bocca trasmettendogli la scienza divina. Da quel momento Bernardo divenne uno dei predicatori più sottili del suo tempo e predicò davanti al vescovo (Blangez, a cura, 1979-86, p. 205; vedi anche Berlioz 1988).

Diversi elementi di questo brano sono degni di attenzione. Il primo ha, naturalmente, attinenza col senso stesso del miracolo: il latte verginale è presentato come la fonte dell'eloquenza di Bernardo, essendo stato sostituito il dono divino della scrittura dal dono della parola. Il secondo elemento, non meno interessante, sta nella struttura temporale del racconto, che è formato da due sequenze: quella della preghiera "davanti alla Madonna" e quella



Fig. 55. Martin Bernat, *Lattazione di San Bernardo*, particolare da un polittico, 1493 ca., Saragozza, Cattedrale.

dell'apparizione durante il sonno. Il carattere laconico del testo lascia senza risposta diverse domande: cosa significa esattamente "devant Nostre Dame"? Sta pregando davanti a una statua o davanti a un dipinto? Qual è il senso esatto del sonno in tutta questa storia? La parola "sogno" non viene pronunciata ed è difficile capire con precisione se fu la statua che "li mist sa sainte mamelle en la bouche", oppure se fu la stessa Vergine o la sua immagine apparsa in sogno. E l'illustrazione che accompagna il testo (fig. 54) non ci illumina su questo punto.

L'unica cosa che si può affermare con certezza è che alcuni rari elementi di questa variante saranno ripresi dalla successiva iconografia della lattazione. Per esempio, tutti i pittori eviteranno sistematicamente di raffigurare l'allattamento per suzione, preferendogli una lattazione mediante zampillo. L'indecisione circa la forma della teofania (apparizione della Madonna o animazione di un'immagine mariana), resterà un elemento costante lungo tutto il corso della storia di questo tema iconografico.

Esaminando adesso i più significativi esempi che ci sono pervenuti del Quattrocento spagnolo (figg. 55, 56), potremo renderci conto dell'attenzione che gli artisti dedicano al suggerire o all'aumentare la distanza tra Bernardo e l'apparizione. La scelta della lattazione per zampillo, e non per suzione, per cui optava già il Maestro di Palma (fig. 53), è significativa. Il ricorso allo zampillo suggeriva l'idea che l'infusione simbolica della scienza divina avvenisse unicamente per via della sola volontà della Vergine (Bernardo "subiva" passivamente questa volontà) e sottolineava anche l'assenza di contatto diretto tra l'uomo e la madre di Dio. Se nel Maestro del polittico di Palma l'incontro tra la Madonna e il suo servo avviene su un identico livello di realtà, negli artisti che opereranno successivamente la distanza aumenterà e i livelli di realtà finiranno per scindersi.

Martin Bernat, nel polittico di Tarazona (1493 ca., fig. 55), optò per la visione che appare tra le nuvole, sot-



Fig. 56. Maestro di Canapost, *Lattazione di San Bernardo*, particolare da un polittico, seconda metà del XV secolo, tempera su tavola, Girona, Museu d'Art.

tolineando la rottura di livello con alcuni espedienti: la balaustra che si frappone tra Bernardo e l'apparizione, la mandorla, la nuvola che circonda la Madonna e, infine, le ridotte dimensioni dell'apparizione, che qui acquista pienamente il carattere di un'*imago*.

Non vediamo, pertanto, una donna in carne e ossa che "li mist sa sainte mamelle en la bouche", ma uno zampillo di latte proveniente – si potrebbe dire – dalle nuvole. In questo modo, la Madonna, resa a mezzo busto e intenta a strizzarsi la mammella destra, è simultaneamente "qui" e "altrove". Inoltre, la posizione seduta di Bernardo appare piuttosto insolita: l'artista si è probabilmente ispirato all'iconografia tradizionale degli evangelisti-

sti (Weisbach 1939; Nordenfalk 1983), forzando così il Santo a una scomoda quanto necessaria torsione, sia per accogliere lo zampillo di latte sulle labbra, che per poter contemplare la visione. Questo doppio contatto con la divinità (con gli occhi e con la bocca) ha una giustificazione teologica, su cui dovrò soffermarmi ancora.

L'anonimo artista tradizionalmente noto come "Maestro di Canapost", ambienta quasi in quegli stessi anni la scena dell'allattamento all'interno di una chiesa (fig. 56). Bernardo è in preghiera davanti all'altare su cui troneggia una Madonna col Bambino. È difficile dire con certezza se lo zampillo di latte sacro che raggiunge le labbra di Bernardo provenga da un'apparizione o da un polittico animato. In ogni caso, sembra che ogni possibile contaminazione da parte della leggenda francese appena rievocata sia da escludersi: Bernardo non è un giovane monaco che ha paura di predicare, ma è già priore dell'abbazia (come, del resto, è in quasi tutti gli esempi spagnoli che si conoscono). Inoltre, tenendo conto della struttura di insieme del polittico di Girona, appare fuori di dubbio che, secondo il modello già presente nel Maestro di Palma, la scena della lattazione riguardi direttamente la scienza contenuta nel libro che Bernardo presenta allo spettatore nello scomparto inferiore.

Col passaggio al XVI secolo si registrano importanti cambiamenti. La *Lattazione*, dipinta da un anonimo artista attivo probabilmente a Toledo verso la metà del secolo, ne offre una rappresentazione esemplare (fig. 57). Il quadro propone una variante della leggenda, molto vivacemente animata da un'azione quasi drammatica. Bernardo si trova, in piedi, in uno spazio aperto a ricordare una loggia. Dietro, oltre una balaustra, lo sguardo coglie un paesaggio e nel cielo, su una nuvola, l'apparizione della Madonna col Bambino. La costruzione è assolutamente identica a quella che Martin Bernat aveva utilizzato nel secolo precedente (fig. 55). La sola grande diffe-

renza è nel carattere drammatico dell'evento: Bernardo è sorpreso dall'apparizione, dall'inatteso favore accordatogli dalla Vergine. Ed è raffigurato nell'atto di inginocchiarsi. Il libro (che teneva probabilmente in mano un attimo prima) cade a terra senza che le sue mani abbiano avuto il tempo di congiungersi nel gesto di preghiera. Anche il bastone pastorale è scivolato dalla mano destra, ma Bernardo è riuscito a trattenerlo col braccio.

Tra tutti questi particolari, tuttavia, ad attirare maggiormente l'attenzione è il libro caduto a terra. Come spiegarlo? Sul piano della narrazione la logica interna è evidente: il libro cade *perché* la Madonna appare. Tuttavia al livello della tradizione iconografica questo dettaglio narrativo è piuttosto scioccante in quanto ribalta radicalmente il rapporto di dipendenza tra "libro" e "visione". Nella prima scena di lattazione storicamente attestata (fig. 53), il libro era l'*effetto* dell'infusione di scienza divina ottenuta grazie all'allattamento mistico, che quindi era presentato come la *causa*. Nell'evoluzione successiva, il binomio visione/libro è quasi sempre presente, anche se in forme diverse. Una certa ambiguità si manifesta già verso la fine del Quattrocento, con Martin Bernat (fig. 55), che decide di rappresentare Bernardo mentre avviene la lattazione, con un libro, che tocca con la mano sinistra, aperto davanti a sé. L'ambiguità riguarda l'inserimento temporale di questo libro. È il libro "che deve arrivare" e di conseguenza è un libro in cui – come voleva la tradizione – la scienza infusa avrebbe trovato la sua effettiva realizzazione? Oppure è un libro che Bernardo stava leggendo e che ha forse provocato la visione, o ancora, rispetto alla scienza divina è un libro e basta, la cui lettura è stata interrotta dalla teofania?

Se si tiene conto dell'evidente ispirazione dell'iconografia degli evangelisti la risposta non è molto difficile ed è, d'altra parte, conforme alla tradizione stessa dell'iconografia bernardiana: il libro poggiato sullo sgabello è

quello in cui si concretizzerà l'infusione di scienza divina trasmessa *per lactationem*.

Mentre in Martin Bernat questi interrogativi erano ancora senza risposta, nel quadro del Mastro cinquecentesco di Toledo (fig. 57) non vi è più ombra di dubbio: "il libro cade nell'attimo in cui la Madonna appare" e ciò non concerne soltanto la logica narrativa del quadro ma anche il suo messaggio iconografico. Questo messaggio è probabilmente il frutto di una rilettura del testo fondatore: "È ciò che fa sì che le vostre mammelle si gonfino di un latte abbondante e migliore del vino della scienza secolare". Bisognerà, però, aspettare il XVI secolo perché il libro che sempre accompagna Bernardo sia visto non come il frutto di un nuovo discorso sacro ma come il prodotto decaduto di una "scienza anteriore alla teofania".



Fig. 57.
Anonimo di Toledo,
*Lattazione di San
Bernardo*, XVI secolo,
collocazione sconosciuta.

Da quel momento, e soprattutto nel secolo seguente, la visione (o l'immagine) dello zampillo di scienza divina sarà sempre considerata come stimolo alla scrittura, stimolo direttamente in concorrenza con l'istituzione del "libro" considerato depositario della scienza secolare.

Si assiste così all'evoluzione di un tema iconografico che va di pari passo con l'evoluzione del rapporto tra libro e visione, un fenomeno che si verifica anche nella mistica di allora. La dottrina ufficiale della Chiesa cattolica, da parte sua, non è affatto estranea a una tale digressione: Paleotti stesso aveva tentato di dimostrare in un intero capitolo del suo *Discorso* che, in virtù della sua facoltà di comunicazione immediata, l'immagine doveva essere ritenuta più antica, più importante e più valida della scrittura (Paleotti 1582, pp. 142-149).

Sotto questa luce i quadri consacrati al tema dell'allattamento mistico rivelano durante tutto il XVII secolo la loro articolata complessità. Quello che dipinse Angelo Nardi, per esempio (fig. 58), sembra essere contemporaneamente il frutto di una reinterpretazione dell'iconografia antecedente e di una rilettura del testo originale.

Possiamo immaginare che Bernardo, mentre si avvicina all'altare "con cuore arido e tiepido", cada profondamente in preghiera e riceva, alla fine, la grazia infusa. È interessante notare che in apparenza non si è molto lontani dalle soluzioni di alcuni artisti quattrocenteschi (fig. 55), benché Nardi abbia sostituito il polittico animato con una vera apparizione barocca. Fatto ancor più importante, nella parte destra della tela sono disposti i libri, il pastorale di priore e la tiara in forma di "natura morta". I simboli della scienza e quelli del potere generano – per utilizzare una parola forte – una *vanitas* con valore antitetico rispetto alla "scienza divina", la cui miracolosa infusione è messa in scena nella parte sinistra del quadro.

In questo contesto anche la *Lattazione* dipinta da Juan de Roelas (fig. 59), tra il 1610 e il 1612, è un'opera

quanto mai complessa. Ancora una volta il miracolo è inserito in un racconto di cui è possibile seguire il filo. Bernardo stava seduto al proprio scrittoio intento a leggere, quando la Vergine apparve e la lattazione ebbe luogo. Lo spazio di questa scena è difficile da definirsi, giacché partecipa sia dell'esterno che dell'interno. La parte sinistra è resa con cura, come se fosse lo "studio" di un letterato: vi si scorgono dei libri scritti in diver-



Fig. 58. Angelo Nardi, *Lattazione di San Bernardo*, dopo il 1619, olio su tela, 265 × 200 cm, Alcalá de Henares, Monastero dei Bernardini.

se lingue, allineati con ordine su uno scaffale e si nota anche un *in folio* aperto sullo scrittoio.

La presenza del simbolo mariano dei gigli e, soprattutto, quella di un'icona della Madonna col Bambino, meritano di essere presi in considerazione. Si tratta, infatti, di un'immagine di devozione dal ruolo piuttosto evidente,



Fig. 59. Juan de Roelas, *Lattazione di San Bernardo*, 1611, olio su tela, 252 x 166 cm, Siviglia, Hospital de San Bernardo.

tanto da far supporre che non sia del tutto estranea all'evento che ha luogo nella parte destra dell'immagine: seguendo un antico meccanismo visionario, l'icona potrebbe essere la "causa" dell'apparizione. Relativamente all'iconografia della lattazione, questa soluzione non ha precedenti. Roelas non fa provenire il latte dall'immagine che Bernardo conserva sul suo scrittoio, preferisce ricorrere a una doppia presenza della Vergine: in forma di icona e in forma di "visione". L'icona fa parte di un sistema del sapere acquisito, mentre la visione è un fenomeno che trascende ogni scienza, ma anche il campo delle immagini materiali. È una "super-immagine", oltre ogni altra immagine. Nel quadro di Roelas, Bernardo ha abbandonato lo spazio del sapere acquisito per venerare, inginocchiandosi, l'apparizione. Nello stile di ogni visione barocca, quest'ultima si presenta in compagnia di un apparato scenografico imponente, in cui la nuvola rappresenta l'elemento principale. La rappresentazione dell'estasi di Bernardo ideata dall'artista di Siviglia è notevole. È come se avesse puntato un riflettore naturale sul suo busto e soprattutto sul suo viso. Ne risulta una focalizzazione senza precedenti del motivo della visione e di quello della degustazione simbolica. Lo sguardo stravolto lascia apparire una parte del bianco dell'occhio e la bocca socchiusa è così ben disegnata da far vedere chiaramente il punto in cui lo zampillo di latte ha bagnato le labbra.

Le origini di questa singolare opera sono molteplici. I motivi della vista (estatica) e della degustazione (simbolica) derivano, attraverso la mistica cistercense, dai *Salmi*: "Gustate e vedete quanto è buono il Signore!" ("*Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus*", Salmo XXXIV [XXXIII], 9). Occorre pertanto ricordare che l'autenticità dell'episodio della lattazione era lungi dall'essere universalmente accolta. La soluzione più conveniente era, quindi, quella di riprodurre un allattamento puramente simbolico e non fisico; ma quanti sostenevano il senso a un tempo mistico e fisico del miracolo replicava-

no che Bernardo aveva bevuto il latte della Vergine non soltanto col “cuore dello spirito” ma anche con la bocca. Si può, pertanto, facilmente comprendere l’interesse del committente, il priore dell’ostello cistercense di Siviglia, per la dimostrazione di una *lactatio* “*in spiritu et in carne*” (Dewez, van Itersen 1956, p. 170).

Due sono i particolari che confermano la possibilità che quest’opera sia stata creata con intenti propagandistici molto concreti e, al contempo, nel contesto di uno studio molto ben meditato degli scritti dello stesso Bernardo di Chiaravalle. Il primo di questi dettagli riguarda il pastorale del priore che, sostenuto da un angioletto nell’estremità destra del quadro, penetra la massa delle nuvole. Simbolo del potere, il pastorale svolge il ruolo di congiunzione del registro terrestre con quello celeste. Se Nardi (fig. 58) sposta il pastorale dalla parte centrale della scena per accentuare il carattere futile del potere di fronte alla teofania, Roelas ne accentua invece il ruolo nella rappresentazione. Il contatto tra terra e cielo avviene mediante lo zampillo di latte (sulla sinistra) e il pastorale (sulla destra).

L’altro elemento cui bisogna prestare attenzione è l’orcio di terracotta tra il Santo inginocchiato e l’apparizione della Vergine. Credo che la sua presenza possa essere spiegata col fatto che tutto il quadro di Roelas (fig. 59) trae ispirazione da uno dei testi più conosciuti di Bernardo, e cioè il *Sermone della domenica nell’ottava dell’Assunzione*, in cui si legge:

Maria è venuta a versare l’antidoto della salvezza sia all’uomo che alla donna. (...) Ella apre a ognuno il suo seno di misericordia, affinché tutti ricevano della sua plenitudine, il prigioniero la Redenzione, il malato la salute, l’afflitto consolazione, il peccatore il perdono. (...) Uniamoci, dunque, fratelli miei, ai passi di Maria e nella più fervida delle suppliche gettiamoci ai suoi piedi benedetti. (...) Nutrite oggi i vostri poveri, Madonna; e dal vostro otre trabocchevole dateci da bere... (*Patrologia Latina*, vol. 183, col. 438).

Così analizzato, il quadro di Roelas appare come una puntuale trasposizione dello scritto in immagine. L'otre, al centro del quadro, è, nello stesso tempo, metafora mariana e simbolo dell'abbondanza e della carità. Il quadro può così fungere da insegna dell'ospedale di San Bernardo a Siviglia, cui era destinato. Vi si percepisce un certo "misticismo militante", al quale probabilmente il priore dell'istituzione non fu del tutto estraneo.

Ma proprio per il suo carattere funzionale, questa immagine è un'ineccepibile testimonianza delle manipolazioni cui l'esperienza visionaria fu sottoposta all'inizio del XVII secolo. Il San Bernardo di Roelas (in cui sono tentato di vedere un ritratto del priore dell'ospedale cistercense di Siviglia, 1610) lascia il suo angolo di studio, i suoi libri, il suo mondo simbolico per ricevere l'investitura diretta di una missione pratica: quella di fungere da intermediario tra la grazia e i bisognosi. Due temi, quindi, si integrano in questo quadro: uno, personale, l'altro, pubblico. L'aspetto teofanico è raddoppiato, da un lato, dalla messa in evidenza dell'attributo del potere (il pastorale) e, dall'altro, dalla messa in evidenza del "bene pubblico" (l'otre). In sintesi: Bernardo è, sincronicamente, il beneficiario di una scienza infusa più elevata e più importante di quella contenuta nei libri e l'amministratore di un vero nutrimento sacro da offrire ai bisognosi contemporaneamente *"in spiritu et in carne"*.

Colpisce vedere come nella seconda metà del XVII secolo l'iconografia della lattazione mistica vada chiarificandosi e semplificandosi, a favore di una manifesta e prevalente predilezione per la "visione" rispetto al "libro". Purtroppo non si conoscono le circostanze che portarono Murillo alla realizzazione del suo quadro dedicato a questo tema (fig. 60), ma è evidente che il suo può definirsi un intervento iconografico da collocarsi tra la scelta di un Nardi (fig. 58) e quella di un Roelas (fig. 59). Egli non riproduce, dunque, una scena di preghiera

(come Nardi), né una scena di investitura (come Roelas), preferendo bensì sottolineare l'aspetto mistico, personale, dell'unione. Dal quadro di Roelas riprende qualcosa del percorso narrativo del personaggio (lo spettatore può ricostruire facilmente il momento antecedente a quello rappresentato, quando Bernardo era seduto allo scrittoio, sulla sinistra), ma rinuncia al messaggio pubblico, ufficiale, presente nel suo predecessore. Da Nardi sembra riprendere l'idea della "natura morta" con i libri



Fig. 60. Bartolomé Esteban Murillo, *Lattazione di San Bernardo*, ca. 1660, olio su tela, 311 × 249 cm, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 61. Bartolomé Esteban Murillo, particolare della fig. 60.

e il pastorale, integrandola, però, nella narrazione in modo più coerente. Mentre il santo di Nardi “dimenticava” quegli oggetti dietro di sé, a causa dell’irruzione del sacro nella sua duplice forma (visione/zampillo di latte), il Bernardo di Murillo depone quegli stessi oggetti ai piedi della Vergine in segno di omaggio e di libera rinuncia. Bisogna, infine, notare un elemento che riguarda la strategia della rappresentazione visionaria, campo in cui Murillo eccelse come nessun altro dei suoi contemporanei: la Vergine sta scendendo, il suo mantello fluttua ancora mosso dal vento e i suoi piedi non hanno fatto ancora in tempo a toccare il suolo.

Malgrado la messinscena di questo avvicinamento si produca in maniera quasi “cinematografica”, sotto i nostri occhi, l’artista non tralascia di sottolineare la distanza (simbolica) tra l’umano e il divino: tra la Madonna e il santo frappona una nuvola, un oggetto-diaframma la cui funzione è quella di relativizzare la visibilità dell’evento. Ed è proprio questa nuvola che lo zampillo di latte deve attraversare, seguendo d’altronde un percorso che Murillo ha calibrato assai bene, giacché coincide geometricamente con la diagonale del quadro.

La semplificazione introdotta sul piano iconografico dal celebre dipinto di Alonso Cano (1658-1660 ca., fig. 62, tav. 7) è ancora più radicale. È forse la prima volta che la lattazione è tanto chiaramente presentata come un evento intimo, personale, segreto. Tutti gli oggetti che in un rapporto dialettico hanno caratterizzato la storia di questo tema (libro, pastorale, ecc.) sono scomparsi per lasciare posto alla semplice rappresentazione dell'allattamento mistico. E in più: l'indiscrezione dello spettatore – l'infrazione scopica – è tematizzata senza equivoci dall'inserimento di un personaggio nell'angolo inferiore sinistro del quadro. Non insisterò ancora sul significato, sulla funzione e sui precedenti di questa figura, vorrei soltanto rimarcare un fatto importante: il testimone indiscreto è rappresentato come se avesse immediatamente preso coscienza del suo privilegio di assistere a una teofania; congiunge le mani, prega e non sembra rivolgere la propria preghiera alla Vergine miracolosa, ma a Bernardo, di cui riconosce così il potere di intercessore e il ruolo di intermediario nel commercio col divino. Dal canto suo Bernardo è al colmo dell'estasi. *L'unio mystica* si compie sotto i nostri occhi: il santo "vede e gusta"; lo zampillo di latte ha raggiunto la sua bocca e i suoi occhi sono puntati sulla statua dalla quale proviene il latte.

Mai prima di questo dipinto si era verificata la possibilità di vedere la lattazione illustrata con tale attenzione. Cano si ispira senza dubbio alla variante, contestatissima, della leggenda di Bernardo, secondo la quale il miracolo della lattazione avrebbe avuto luogo nella chiesa di Saint-Vorles a Châtillon-sur-Seine. Nel momento in cui Bernardo, che recitava l'*Ave Maria stella* davanti a un'immagine di Maria, pronunciò con un fervore fuori del comune le parole "*mostra te esse matrem*", la statua si animò e inviò tre gocce di latte (nelle versioni più tarde un vero e proprio zampillo) sulle labbra di Bernardo (Dewez, van Iterson 1956, p. 181). Questa leggenda, ridicolizzata soprattutto dai protestanti, godeva invece in Spagna di grande



Fig. 62. Alonso Cano, *Lattazione di San Bernardo*, ca. 1658-60, olio su tela, 267 x 185 cm, Madrid, Museo del Prado.

considerazione, come testimoniano diversi scritti seicenteschi e come attesta la descrizione di Ayala (vedi oltre).

Cano concepisce la propria opera come testimonianza diretta della veridicità del racconto. In tal modo egli attua un'ultima metamorfosi del rito primitivo trasformando in spettacolo la storia segreta e intima dell'unione esoterica.

3. "Un sì strano favore"

Interian de Ayala nel suo *Pittore cristiano e erudito* insiste molto su un particolare tema dell'iconografia di San Bernardo:

Lo si dipinge che se ne sta in piedi molto deferentemente davanti al crocifisso, mentre Gesù Cristo lo abbraccia con l'arto destro. L'origine di questi fatti non deve essere considerata incerta, giacché sono riferiti da più fonti, per la maggior parte moderne. Queste raccontano come il Santo con molta tenerezza meditasse e versasse molte lacrime per i dolori e la Passione di Nostro Signore e come Gesù Cristo lasciasse intendere con un movimento indicibile e celeste che doveva avvicinarsi ancor di più. Dopo aver eseguito quell'ordine il fervente amante, la Saggiezza incarnata che ama chi lo ama, gli accordò uno strano favore: liberando il braccio destro che prima era inchiodato alla croce, abbracciò Bernardo tutto consumato dalle fiamme di un amore quasi divino. Anche se io non conosco con certezza le origini di questa maniera di rappresentarlo in pittura, non dubito che essa sia ispirata da una storia antica che non ho avuto modo di leggere, benché io abbia letto davvero tutto ciò che sulla vita di questo Santo è stato scritto (Ayala 1730, vol. III, p. 188).

Come si può constatare, la descrizione dello studioso di iconografia trabocca di commenti sia sull'origine che sul significato di questo episodio. E tuttavia nel testo c'è un eloquente "silenzio": Ayala non specifica se questo miracolo ebbe luogo davanti a un crocifisso scolpito o dipinto, oppure se si debba considerarlo come una visione dell'immaginazione. Parla di un dialogo tra Bernardo e il Cristo crocifisso, registra il fervore del credente e menziona l'invito ad avvicinarsi da parte del Cristo, ma dimentica di dirci da dove quelle parole, dal contenuto tanto concreto, effettivamente provengano. Va, infine, detto che c'è in Ayala una metafisica dell'immagine che non si allontana affatto da quella illustrata nel terzo capitolo di questo

mio volume e che confonde i limiti tra opera d'arte, visione e teofania. Gabriele Paleotti, nel suo celebre *Discorso sulle immagini*, che Ayala non poteva non conoscere, già faceva, in maniera assai lapidaria, il punto sulla questione:

Si legge di s. Bernardo la divozione grande e l'ardore dello spirito, che egli spesse volte concepì dentro di sé inanzi le immagini del Crocefisso (Paleotti 1582, p. 233).

Quella di Paleotti è una soluzione di grande rilievo: l'ardore spirituale è sì suscitato da un'immagine, ma si compie nella sfera interiore. Ayala lascia la questione di questo "strano favore" in sospeso e si giustifica, mi sembra, alludendo al carattere poco chiaro delle fonti scritte concernenti la vita di San Bernardo.

In realtà il mito dell'*Amplexus*, proprio come quello della *Lactatio*, è una trasposizione sul piano narrativo (trasformazione in narrazione) che ha come punto di partenza i commenti al *Cantico dei Cantici* di Bernardo di Chiaravalle. Nel suo ultimo sermone possiamo leggere la seguente esclamazione: "Quanto siete buono, o Signore, per l'anima che vi cerca! Voi andate davanti a lei, voi l'abbracciate, voi la trattate come una sposa, voi che siete il suo Signore" ("Bonus es, Domine, animae quaerenti te! Occuris, amplecteris, sponsum exhibes, qui Dominus es!") (Bernardo di Chiaravalle XII sec.).

Questo commento allegorico ben presto diventa racconto biografico. Il brano è, questa volta, molto meglio documentato di quanto non lo fosse la *lactatio*:

Don Menardo, già abate di Mores, convento vicino a Chiaravalle, uomo di grande pietà, riferì ai suoi compagni come se si fosse trattato di un altro, un fatto assolutamente meraviglioso, che noi riteniamo tuttavia debba considerarsi personale. Conosco qualcuno, disse, che un giorno incontrò il Santo Abate Bernardo mentre stava pregando in una chiesa.

Dopo essersi prosternato davanti all'altare, una croce con il Crocifisso appoggiata sul pavimento, gli apparve. Felice l'adorò e l'abbracciò con ardore. Allora sembrò che la divina Maestà, staccando le braccia inchiodate alle estremità della croce, abbracciasse il servo di Dio e lo se lo stringesse al cuore. Il monaco che osservò questa scena per un certo tempo, restò come paralizzato a causa di un'intensa emozione, incapace a muoversi e come fuori di sé. Alla fine, temendo di offendere quel suo Santo Padre se si fosse accorto di essere stato scoperto, il monaco si ritirò in silenzio, comprendendo che la devozione e la vita di quel sant'uomo erano sovrumane (Patrologia Latina, vol. 185, coll. 419-20).

La scena descritta in questo testo è così ben caratterizzata da non avere bisogno di nessun commento: sdoppia cioè la sceneggiatura voyeuristica già presente anche nella *Vita* di Antonio da Padova e nella *Lattazione* dipinta da Alonso Cano (fig. 62).



Fig. 63.
San Bernardo abbracciato dal Crocifisso, pagina di un graduale della prima metà XIV secolo, scuola del Reno superiore, Carlsruhe, Badische Landesbibliothek, cod. U. H., 1 fol. 195r.

È pertanto importante notare in questo contesto che fin dal Medioevo le illustrazioni dell'episodio tennero conto della situazione originaria sopra descritta, ma che non lo fecero le prime immagini di *Sant'Antonio e il Bambino Gesù*, né quelle dell'*Allattamento mistico*. Così, per esempio, in una miniatura proveniente da una bottega trecentesca dell'area attraversata dal corso superiore del Reno (fig. 63), si può vedere all'interno di una "O" maiuscola la scena dell'"*Amplexus*" a cui assiste il monaco-testimone. Al margine della pagina, sulla destra, un altro monaco e una monaca stanno per ripetere l'atto di adorazione del testimone incorporato. Il testo che accompagna questa miniatura ci aiuta a comprendere il senso complessivo della rappresentazione: proprio come Menardo (diretto testimone dell'"*amplexus*"), il monaco e la monaca che completano l'immagine/racconto dell'evento, inginocchiati a margine della pagina, hanno riconosciuto la santità di Bernardo e lo invocano come intercessore per ottenere la grazia del Signore (Buttner 1983, pp. 149-150; Hamburger 1998). Va anche sottolineato il fatto che, malgrado il *topos* del crocifisso animato sia piuttosto frequente per tutto il Medioevo, né il testo dell'*Exordium Magnum*, né questa miniatura che lo illustra fedelmente precisano se il miracolo vada messo in rapporto con un'opera d'arte.

Il già citato studioso spagnolo di iconografia, Intorian de Ayala, contribuirà al perpetuarsi di questa voluta ambiguità, anche se nel frattempo nelle più importanti "Vite dei Santi" pubblicate in Spagna dopo il Concilio di Trento, e in particolare nel *Flos sanctorum* di Pedro de Ribadeneira, era possibile leggere:

Il Signore aveva talmente a cuore san Bernardo che un giorno, quando questi era inginocchiato davanti alla Croce, il crocifisso tese un braccio e lo posò su di lui, stringendolo e carezzandolo con sommo amore. Immerso in una dolcezza ineffabile e in un silenzio profondo, in un abbraccio assolutamente casto, egli si unì al Bene Supremo (Ribadeneira 1599).

Nel quadro che Francisco Ribalta destinò a questo stesso tema, verso il 1625 (fig. 64, tav. 8), si può notare il persistere di una certa ambiguità circa il vero oggetto dell'esperienza estatica. Quest'opera, tanto giustamente elogiata fin da quando fu scoperta nella cella del priore di un convento vicino Valencia, non si lascia decodificare completamente: siamo davanti a una visione immaginaria oppure a un fenomeno di animazione del crocifisso? Ricordiamoci che il *trompe l'œil* mediante il quale si riusciva a dare al corpo del crocifisso un elevato grado di realtà era un metodo già sfruttato dagli artisti spagnoli nelle opere che, per il loro carattere realista, dovevano stabilire una comunicazione diretta con lo spettatore (figg. 22, 23, 24). L'ambiguità del quadro di Ribalta è probabilmente un effetto voluto.

Vi vediamo (fig. 64), in un primo piano molto accentuato, il Cristo crocifisso che si staglia sullo sfondo scuro e abbassa il capo verso Bernardo, il quale lo accoglie tra le sue braccia, in una posa marcatamente estatica, appoggiando il viso sul braccio destro di Cristo. Poiché la linea del suolo non è tracciata, l'incertezza aumenta. Si potrebbe addirittura immaginare che Bernardo si trovi in levitazione, sostenuto dal Cristo, ma anche che il Cristo, sceso dalla croce, sia sostenuto da Bernardo.

Nell'abbraccio, il contrasto tra il corpo (quasi) nudo del Cristo e il corpo nascosto dalla veste di Bernardo è enorme e ha un indubbio valore simbolico. Come in moltissime scene di unione mistica, quale sommo attributo la divinità presenta una nudità sacra, mentre il corpo del devoto è celato alla vista dal pesante tessuto degli abiti (Certeau 1964, pp. 107-155). L'illuminazione che avvolge le due figure in uno stesso alone tende pertanto ad attenuare quei contrasti, unificando il modellato dei corpi e sottolineando la loro appartenenza al medesimo livello di realtà. Le aree di contatto obbedisco-

no a una messinscena particolare. Si osservino con attenzione il punto di incrocio delle braccia e la posizione delle mani al centro del quadro. Il punto di incontro, in cui al livello del basso ventre del Cristo si forma una grande X, può essere interpretato come un segno doppio: al medesimo tempo di contatto e di censura.

In compenso è l'illuminazione che, unificando i due corpi, accentua il contrasto tra il classico viso, idealizzato,

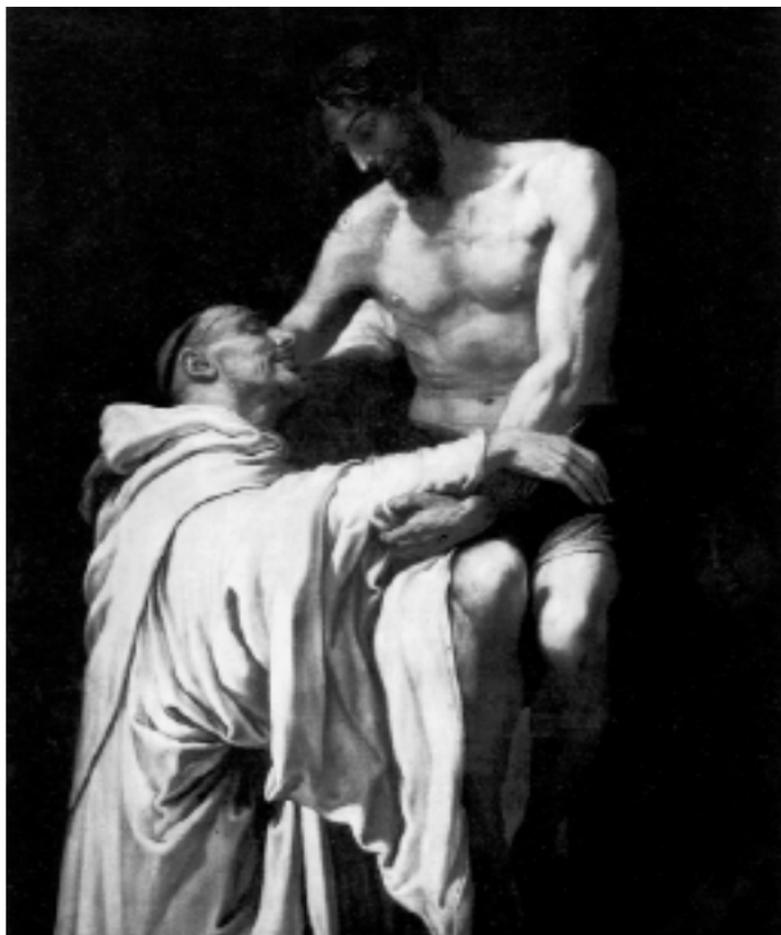


Fig. 64. Francisco Ribalta, *San Bernardo che abbraccia il Crocifisso*, 1621-25 ca., olio su tela, 158 x 113 cm, Madrid, Museo del Prado.

misterioso e ombreggiato del Crocifisso e quello estremamente caratterizzato, nitido e in piena luce di Bernardo.

Il tema del trasporto estatico è qui spinto all'estremo. Il concetto stesso di "visione" è sottoposto a uno sconfinamento evidente, giacché il quadro, sottolineando il contatto corporale tra i due personaggi, elimina il dialo-



Fig. 65. Francisco Ribalta, *San Francesco che abbraccia il Crocifisso*, 1620 ca., olio su tela, 228 × 167 cm, Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes.

go degli sguardi o, più precisamente, lo ribalta. È in realtà Cristo a guardare Bernardo e non Bernardo a guardare Cristo, un fatto cui è senz'altro possibile trovare una spiegazione: è per meglio godere del sacro abbraccio che Bernardo chiude gli occhi; è un segno di supremo favore quello di "essere osservati" dalla divinità.

Invano si cercherebbe questo motivo degli occhi chiusi in altre rappresentazioni similari e aventi lo stesso tema.

Sembra che questo motivo sia un'invenzione personale di Ribalta, visto che lo riprende in un'altra opera, strettamente imparentata con questa: il *San Francesco che abbraccia il Crocifisso*, conservato al Museo di Valencia (fig. 65). Questa invenzione non poté non porre dei problemi. Si sa, in ogni caso, che poco prima dell'esecuzione del dipinto una vera e propria polemica tra due tipi di preghiera – con gli occhi aperti o chiusi – aveva infiammato la Spagna (Bataillon 1966, p. 170).

Pregare con gli occhi chiusi era considerato poco raccomandabile, giacché così il devoto si isolava dalla comunità, facilitando l'approfondimento personale delle esperienze estatiche. A questo proposito eloquente è la breve fenomenologia dell'estasi in Teresa d'Ávila, che descrive una situazione molto simile a quella proposta dai quadri di Ribalta (figg. 64-65).

Mentre l'anima sta così cercando il suo Dio, si sente, con grandissima gioia, quasi del tutto venir meno, per una specie di deliquio; a poco a poco le mancano il respiro e le forze fisiche, tanto che non può muovere neppure le mani, se non a prezzo di un grande sforzo; gli occhi le si chiudono senza che li voglia chiudere o, se li tiene aperti, non vede quasi nulla (Teresa d'Ávila 1565 ca., p. 215).

È difficile valutare l'influenza di questa controversia nei quadri di Ribalta; è bensì evidente che nelle sue opere l'artista accentua la "trance" estatica del protagonista

e il carattere interiore dell'esperienza a cui si assiste. Ma si tratta veramente solo di un' "esperienza interiore", oppure si deve piuttosto parlare di un' "esperienza interiorizzata"? La scena avviene solo su un piano immaginario, oppure si tratta di una realtà "in spiritu et in carne"?

La focalizzazione diretta, cruda, scelta da Ribalta sembra far pendere la bilancia verso la seconda soluzione. Un altro elemento, apparentemente secondario, contribuisce a confermare questa lettura. Si tratta della presenza, oggi quasi invisibile, della silhouette di due testimoni, perduti nell'ombra scura del quadro.

Questi due personaggi, che riprendono la funzione narrante del monaco Menardo nel racconto originario, guardano fissamente lo spettatore, attirando così l'attenzione sul suo stesso inserimento all'interno di una sceneggiatura scopica. Esposto pertanto davanti ai nostri occhi, vediamo Bernardo che "in un abbraccio assolutamente casto, si univa al Bene Supremo" (Ribadeneira), "tutto consumato dalle fiamme di un amore quasi divino" (Ayala). In entrambi i casi un quadro indiscreto!

¹ Mi limito a citare due lavori classici, le cui conclusioni sono, significativamente, del tutto opposte: Krafft-Ebing 1886 e Bataille 1957. Per studi più recenti riguardanti soprattutto la mistica medievale, si vedano Dinzlacher 1981, pp. 185-208; McGinn 1989, pp. 59-86, 203-219; Dupré 1989, pp. 1-13, Vandenbroeck et al., a cura, 1994, pp. 15-153. Si vedano anche Saint-Saëns 1991 e Pike 1992.