

Introduzione

Due possono essere le accezioni della parola “visione” secondo Tommaso d’Aquino: la prima indica la percezione mediante l’organo della vista; la seconda si applica a una percezione interna dovuta all’immaginazione o all’intelletto (Tommaso d’Aquino, *Summa theologiae*, I, q. LXVII, a, 1).

In senso mistico, l’esperienza visionaria non è necessariamente un’esperienza ottica, pur rimanendo un’esperienza di immagine, che può rivestire dei livelli di visibilità variabili. La maggior parte dei mistici concorda sul fatto che l’incontro con il trascendente è essenzialmente ineffabile, inenarrabile, irrappresentabile, il che non impedisce affatto alla cultura occidentale di disporre di innumerevoli testi letterari e di altrettante opere d’arte che ne parlano. Si tratta pertanto di testi e di immagini problematici e paradossali, giacché rappresentano ciò che *a priori* non può essere né visto (“tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo”)¹ né rappresentato (“l’imitazione dell’invisibile non fa parte dell’ambito della pittura”, Carducho 1633, p. 152).

È proprio il grande problema della “rappresentazione del irrappresentabile” il tema che questo libro affronta nella prospettiva della storia dell’arte. La pittura spagnola del XVI e del XVII secolo fornirà il maggior numero di esempi, ma la posta messa in gioco da questa ricerca

abbraccia un orizzonte più ampio. Si tratta, infatti, di affrontare un caso estremo di rappresentazione pittorica, espresso entro un'area geografica limitata ma proiettata sullo sfondo di una vastissima trama. Questo sfondo è formato, da un lato, dall'arte occidentale a esso contemporanea e, dall'altro, dalla spiritualità della Controriforma, che riscopre il ruolo dell'immaginario nell'esercizio della fede.

In questo contesto, l'esempio spagnolo è istruttivo per diverse ragioni. Le caratteristiche fondamentali dell'immaginario occidentale sono indubbiamente spinte all'estremo. Segnata in un primo momento dall'arte dei "Primitivi fiamminghi" e, successivamente, dal manierismo e dal barocco italiani, la pittura spagnola crea un proprio linguaggio a iniziare dall'assimilazione, piuttosto tardiva, delle soluzioni sperimentate altrove. Per semplificare, si potrebbe dire che la pittura spagnola giunge alla propria originalità non tanto mediante invenzioni, quanto in virtù di "elaborazioni". Essendo un'arte di "elaborazione", quella spagnola è anche un'arte in cui ogni novità è sottoposta a una griglia interpretativa costrittiva. Contemporaneamente appassionata e cerebrale, essa offre un terreno estremamente fecondo per ricerche riguardanti i dati teorici della rappresentazione.

Anche la letteratura visionaria spagnola possiede lo stesso carattere esemplare. Prodotta sulla base di influenze diverse (ideologia controriformista, sfondo spirituale arabo, eredità giudaica, influenze della mistica delle Fiandre), la letteratura ascetica del XVI secolo si presenta, nella penisola iberica, come una vera e propria esacerbazione della spiritualità occidentale. Il suo carattere estremo rappresenta uno dei motivi per cui l'autorità ecclesiastica la considererà per tutto il Cinquecento altamente sospetta. L'ampio controllo da parte dell'Inquisizione in Spagna (molto più attivo e severo che altrove) corrispon-

deva al desiderio di controllare un immaginario che molto spesso si sottraeva a ogni possibile costrizione istituzionalizzata. È ugualmente significativo che sia stato in seno a questa grande letteratura mistica cinquecentesca che il dibattito sul ruolo spettante alle immagini nella pratica spirituale ha avanzato le proposte più contrastate, che dall'affermazione assoluta della loro utilità e del loro valore (da parte di un Ignazio di Loyola e di una Teresa d'Ávila) sono giunte al loro discredito (prima, e più prudentemente, nelle opere di un Giovanni della Croce, poi, in modo radicale, con Miguel de Molinos).

E tuttavia uno scarto temporale separa l'epoca dell'apogeo della letteratura visionaria (il secolo XVI) da quella in cui in Spagna fiorì la pittura delle visioni (il secolo XVII). L'immagine dipinta in quanto strumento della diffusione di esperienze eccezionali (per la maggior parte strettamente personali e perfino segrete) realizzò la propria vera vocazione solo quando l'autorità ecclesiastica riuscì a recuperare, a incorporare e, per così dire, "dominare" il furore mistico che agitò tutto il Cinquecento.

L'assimilazione dell'esperienza mistica da parte dell'autorità religiosa è accompagnata da un processo di cristallizzazione delle soluzioni figurative idonee a rappresentare (e a diffondere) visivamente la stessa esperienza visionaria. Il nuovo genere di immagini dipinte viene elaborato in Italia e il punto di partenza è nell'eredità dei grandi maestri del primo Rinascimento come Raffaello e Tiziano, che trovò in Spagna un terreno estremamente propizio alla sua diffusione. Una delle priorità di questo libro consiste nella definizione dello statuto teorico del repertorio immaginifico delle visioni nell'arte occidentale in generale e in quello della Controriforma spagnola in particolare.

Per far fronte al compito che mi sono proposto mi sono ispirato al cammino che mi è parso più diretto: interrogare la lingua originaria delle immagini, cercare

di decifrare il meccanismo del loro funzionamento in quanto immagini facenti riferimento a un'esperienza di immagine (una "visione"). Affrontando questo soggetto, il mio interesse è stato soprattutto ermeneutico: il procedimento interpretativo, semplice nel suo punto di partenza, si è rivelato tuttavia non esente da rischi o da difficoltà.

Dal punto di vista teorico, questo libro fa immediatamente seguito a un mio recente lavoro in cui ho tentato di comprendere la formazione di una nuova concezione dell'immagine dipinta tra Cinque e Seicento, a iniziare dai meccanismi di sdoppiamento metapittorico (Stoichita 1993). Il quadro avente funzione religiosa vi ha avuto tuttavia un ruolo alquanto limitato. Una volta portata a termine quella ricerca, mi sono reso conto che l'immaginario religioso affrontava esattamente la stessa problematica metapittorica, benché a partire da differenti premesse e utilizzando altri strumenti. Non avendo trovato nella letteratura specialistica risposte soddisfacenti a tutti gli interrogativi derivanti da questa prima osservazione, mi sono gradualmente addentrato in una ricerca i cui risultati sono quelli che oggi pongo sotto gli occhi dei miei lettori.

Fortunatamente sono stato aiutato in questa mia impresa da studi relativamente avanzati sullo statuto dell'immagine di culto², da una conoscenza approfondita della fenomenologia visionaria (Benz 1969) e dai lavori pionieristici dedicati all'immagine religiosa nel XVI e nel XVII secolo (Mâle 1972; Weisbach 1921)³. Tuttavia, mi sono trovato a fare fronte a grandi difficoltà derivanti dalla mancanza di una sintesi sul rapporto tra pittura e visione, di uno studio approfondito consacrato alla cristallizzazione (nell'Italia cinquecentesca) delle immagini dal doppio registro, oltre che dalla quasi inesistenza di ricerche sulla fenomenologia del corpo in estasi e sull'eroticismo del sacro (Walker Bynum 1992). Se tali studi

fossero esistiti, quello da me affrontato ne avrebbe senza dubbio tratto molto profitto.

Molti amici e colleghi hanno parzialmente sopperito a queste mancanze accettando di discutere con me diversi punti di questa mia opera, comunicandomi parte del proprio sapere: Daniel Arasse, Hans Belting, Georges Didi-Huberman, David Freedberg, Maria del Mar Lozano Bartolozzi, Miguel Morán, John Shearman, Michael Scholz-Hänsel, Susann Waldmann. Resto in ogni caso io l'unico responsabile di tutte le ipotesi e delle talvolta ardite proposte contenute in questo volume. Il manoscritto ha potuto, inoltre, beneficiare dell'attenta e straordinariamente costruttiva lettura di Didier Martens e di Thierry Lenain: grazie a loro il testo ha acquisito maggiore coerenza e chiarezza. Catherine Schaller lo ha riletto per migliorarne lo stile.

Il lavoro di documentazione si è avvalso anche della collaborazione di Anita Petrovski. È stato possibile portarlo felicemente a compimento anche grazie alla grande cordialità del personale del Center of Advanced Study in Visual Art della National Gallery di Washington, D. C., dove ho avuto l'occasione di trascorrere un periodo di studio come beneficiario della borsa di studio Ailsa Mellon Bruce. Mia moglie mi è sempre stata accanto, non solo nei viaggi di studio che hanno preceduto la redazione di questo lavoro, ma anche in tutte le tappe della sua gestazione e redazione. Va infine ricordato che questo libro non sarebbe esistito senza l'entusiasmo e gli incoraggiamenti di Norman Bryson.

L'edizione italiana mi offre l'occasione di offrire al lettore una versione corretta e aggiornata bibliograficamente. Al momento della stampa mi è gradito ringraziare Lucia Corrain per tutto ciò che il libro nella sua attuale forma le deve e Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone per la calorosa accoglienza nella collana da loro diretta.

¹ Esodo, 33, 20 (tutte le citazioni della Bibbia sono tratte dalla *Bibbia* PIEMME, 1995, testo dell'edizione ufficiale della CEI).

² Freedberg 1989; Belting 1990. Un'importante messa a fuoco teorica dello statuto dell'immagine e della finzione, in stretta correlazione con i problemi trattati nel presente volume, è quella proposta da Iser 1991.

³ Vedi anche: AA.VV. 1995; Bonfait, MacGregor 2000.