

L'OPERA DI VICTOR I. STOICHITA, "CIELI IN CORNICE".
MISTICA E PITTURA NEL SECOLO D'ORO DELL'ARTE
SPAGNOLA

GIUSEPPE MAZZOCCHI

Pubblicata in inglese nel 1995, tradotta velocemente in spagnolo e tedesco¹, e ora anche in italiano, la monografia di Stoichita, storico dell'arte all'università svizzera di Friburgo, rappresenta un acquisto notevole per la comprensione di un genere pittorico (il quadro di visione) molto praticato dagli artisti del Manierismo e del Barocco. Agli studi frammentari di chi l'ha preceduto, e alle benemerite raccolte di materiali (si pensi all'iconografia dei santi del Carmelo) o alle analisi specifiche su personalità quali quelle del sivigliano Bartolomé Esteban Murillo, o del valenzano Francisco Ribalta, Stoichita può ora affiancare uno studio tematico rigoroso nella sua monoproblematicità. Perché la grande questione intorno a cui lo storico si interroga è la rappresentabilità di un'esperienza tanto intima quanto quella della visione, esperienza difficilmente oggettivabile nonostante la sua natura apparentemente iconica. La visione, infatti, è di sua natura immateriale (se non è mai fisica, come insegna Teresa, non è neppure sempre fissata in immagini dagli occhi della mente²), è priva di testimoni (che possono, al massimo, contemplare il soggetto che la percepì-

¹ *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion, 1995; *El ojo místico*, Madrid, Alianza, 1996; *Das Mystische Auge*, München, Fink, 1997.

² Penso alla distinzione tra visioni immaginarie e intellettuali. Su tutto il problema cfr. Pierre Adnès, *Visions*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, XVI, 1994, coll. 994-1002.

³ In tal senso Stoichita non manca di ricordare i passi della *Vida* in cui la Madre collega le visioni che ha avuto a opere d'arte a lei prenote, e riflette sul fenomeno anche per altri santi (pp. 72-76).

sce), e collegata all'esperienza che il mistico ha di cose d'arte³. A tutto questo, poi, si aggiunga il carattere di precipitato dell'esperienza trascendente, di materializzazione psichica dell'inesprimibile transpsichico, che la visione assomma, un aspetto da inquadrare, magari, nell'ambito della teoria psicanalitica di Bion, in cui le immagini mentali rappresentano la risposta profonda alle emozioni esterne: e cosa c'è di più esterno e più emozionante dell'incontro tra l'Anima e il suo Creatore?⁴. Quando pensiamo alla transverberazione teresiana è sempre opportuno tenere a mente le recise parole di padre Stegink: "En realidad ni el ángel tenía cuerpo, ni el dardo era dardo, ni el fuego fuego, ni la herida herida. Sólo eran formas sensibles con que la imaginación traducía tales experiencias místicas inefables"⁵.

Sul terreno propriamente teologico Stoichita non si avventura, ma questo non toglie che egli colga correttamente sia i caratteri della visione, sia la sua inessenzialità per l'esperienza mistica, quando ad esempio ribadisce correttamente la differenza radicale tra Teresa e Giovanni della Croce parlando del secondo come del "polo aniconico della mistica spagnola" (p. 67)⁶. A sottolineare la differenza fra i due fondatori del Carmelo Scalzo contribuisce anche la diversa messa a fuoco del simbolo della nube: "Per Giovanni della Croce la nuvola è l'aspetto concreto della visione, il visibile "palpabile" al limite del Sacro, e perciò rappresenta solo un'invisibile barriera tra il mistico e il Divino [2 S 15, 3 "Solamente es necesario, para recibir más

⁴ Sulla visione che della mistica aveva Wiefred R. Bion sto ultimando uno studio. Si può vedere una sintesi generale del suo pensiero alla voce *Teoría de Bion* di Asociación Psicoanalítica Americana, *Términos y conceptos psicoanalíticos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 403-406 ; e in Antonino Ferro, *Il lavoro clinico*, Milano, Cortina, 2003 (specialmente le pp. 13-24).

⁵ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, Madrid, Castalia, 1986, p. 384; e su tutto il problema Tomás Álvarez, *Corazón transverberación del*, in *Diccionario de Santa Teresa*, Burgos, Monte Carmelo, 2002, pp. 178-185.

⁶ Sulle immagini in Giovanni della Croce cfr. *La riflessione sulle immagini sacre e il ritratto dell'amato in San Giovanni della Croce*, in *Tra parole e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie. Atti del Convegno (Macerata-Urbino, 3-4-5 aprile 2001)*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 47-68.

sencilla y abundantemente esta luz divina, que no se cure de entreponer otras luces más palpables de otras luces o formas o noticias o figuras de discurso alguno, porque nada de aquello es semejante a aquella serena y limpia luz”]. Al contrario, per Teresa d'Avila la nube rivela ben più di quanto non celi. È essenzialmente il segno di una presenza [7 M 1, 7 “se le muestra la Santísima Trinidad, todas tres personas, con una inflamación que primero viene a ser espíritu a manera de una nube de grandísima claridad”]. La nube possiede il carattere di strumento della visualizzazione del sacro” (p. 104).

La nuvola, in sé, costituisce in pittura una soluzione al problema espressivo perché pone in una dimensione *altra* un oggetto evanescente come la visione, favorendone nello stesso tempo l'ideale continuità con la realtà. Quest'ultima è un'aspirazione molto forte della pittura dal manierismo in poi. Se l'ovvia collocazione in alto della visione nella *Santa Cecilia* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, “il cui schema compositivo ha influenzato profondamente tutta la pittura occidentale” (p. 21), consente a Raffaello la “contiguità” tra due mondi, questi dovranno risultare successivamente tra loro collegati: al di là della verticalità, si crea dunque l'esigenza di non accentuare troppo lo stacco tra la nuvola e la scena, e ciò si ottiene mediante diverse soluzioni. Ad esempio la presenza di oggetti condivisi⁷. Ma specialmente si rivela fondamentale la figura del visionario, ponte tra cielo e terra, le cui stesse fattezze riflettono una condizione psicologica particolare, resa dai pittori secondo gli insegnamenti della fisiognomica, e non scevra di significati simbolici, quali il piede nudo, “residuo della sacra nudità in origine richiesta all'atto teofanico” (p. 90)⁸.

⁷ Quali i petali lasciati cadere dagli angeli sul pavimento di un realistico interno spagnolo secentesco nella *Visione di San Francesco* di Murillo oggi a Colonia; o con la valenza simbolica di oggetti concreti, come l'orcio pieno d'acqua, simbolo della carità ma anche della sovrabbondanza di Grazia in Maria, nella *Lattazione di San Bernardo* di Roelas all'Hospital di San Bernardo di Siviglia.

⁸ Con rimando alla monografia di Heiler sulla preghiera. E c'è da far impallidire tutte le interpretazioni del piede di Teresa nell'*Estasi* berniniana come “metàfora de genitalidad activa, de potencia libidinal” (Fernando R. de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 237).

D'altro canto, e in modo apparentemente contraddittorio, è costante negli artisti la preoccupazione di mantenere distinti i due piani che occupano il quadro. Dipingere visioni non equivale a dipingere miracoli: quella che viene rappresentata è un'esperienza priva di testimoni, cui il pittore non può, non vuole e non deve dare lo stesso rilievo della realtà. Come giustificare, allora, un elemento strutturale quale il personaggio testimone-spettatore? Si tratta di una presenza ricorrente, che certo contribuisce, giusta gli importanti suggerimenti di Orozco⁹, ad introdurci nello spazio del quadro, facendoci sentire più prossima la scena.

Ma, ci dobbiamo chiedere, cosa vede lo spettatore interno: la visione, o il personaggio che ne è soggetto? Stoichita ricostruisce con molta sensibilità l'evoluzione dell'iconografia della *lactatio* di Bernardo: la connette opportunamente a un passo dei *Sermones* sul *Cantico dei Cantici* del santo, e non perde mai di vista quanto controversa fosse la leggenda agiografica, a partire proprio dalla discutibile natura (reale, spirituale, o addirittura simbolica) della *lactatio*. Nel quadro in cui Alonso Cano sviluppa il soggetto, ora al Prado di Madrid, Stoichita sottolinea che vengono meno gli oggetti quali i libri e il pastorale, che nella tradizione precedente assumevano una valenza negativa contrapponendo potere e sapere umani all'esperienza del divino¹⁰; d'altro canto un aspetto importante della tela è la presenza, in fondo a sinistra, di un personaggio che assiste focalizzando lo sguardo sul santo: "il testimone indiscreto è rappresentato come se avesse immediatamente preso coscienza del suo privilegio di assistere a una teofania: congiunge le

⁹ Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del Barocco*, Como-Pavia, Ibis, 1995.

¹⁰ Sul valore di *desengaño* connesso al libro, come espressione di un sapere vano, cfr. Fernando R. de la Flor, op. cit., pp. 171-184. Va colta, comunque, la precisazione di Marc Fumaroli, *Visioni ed estasi. Figure del rapimento*, in *Visioni ed estasi. Capolavori europei tra Seicento e Settecento*, Milano, Skira, 2003, pp. 23-31 (pp. 29-30): "Spesso accanto al santo raffigurato in preghiera vediamo un libro aperto, ma anche se nell'estasi gli occhi del protagonista sono rivolti verso l'altrove che abita in lui, ciò non sta a significare un rifiuto della lettura e della scrittura sacra, bensì indica tutta la distanza che nella visione amorosa separa la lettera morta dall'esperienza ultima" (pp. 29-30).

mani, prega e non sembra rivolgere la propria preghiera alla Vergine miracolosa, ma a Bernardo di cui riconosce così il potere di intercessione 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" (p. 182). Tutto vero: e dunque, cosa vede il testimone? O, meglio, cosa può vedere? È verosimile la sua focalizzazione sul santo e non sul seno di Maria spillante latte per ragioni meramente teologiche? Un santo non può essere intermediario di Maria, l'intermedaria per eccellenza, a cui il fedele è invitato a rivolgersi direttamente, e che secondo una discussa tesi teologica, che ebbe però molti sostenitori in Spagna, è *mathematica* dispensatrice di tutte le grazie, incluse quelle impetrate ai santi¹¹. È certo che Cano "trasforma in spettacolo la storia segreta e intima dell'unione esoterica" (p. 183)¹². Ma per chi è lo spettacolo? Gli artisti che rappresentano visioni distinguono sem-

¹¹ Cfr., ad esempio, Gregorio Alastruey, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956⁴, pp. 624-657.

¹² Si vedano, per altro, gli interessanti suggerimenti sulla visione come "bene pubblico" nell'arte barocca" (p. 25). Il fenomeno è ben noto agli studiosi di mistica carmelitana (basti pensare agli studi di Teófanés Egido sulla teatralizzazione della biografia di Teresa e Giovanni della Croce). In tal senso, non è produttivo, credo, il richiamo all'intervento d'autorità della gerarchia: "È tuttavia un vuoto 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" (p. 9). Nella stessa linea, non credo al quadro di visione come strumento di controllo della spiritualità individuale, come si propone a p. 35: "Lasciandosi trasportare da un quadro di visione lo spettatore-fedele beneficia sempre di una 'guida spirituale' (il santo visionario); vive questa esperienza estetica nello spazio consacrato della chiesa e, di conseguenza, non si trova mai veramente 'solo' al cospetto della manifestazione visibile del sacro". Mi sembra, in realtà, molto più lineare vedere il santo come un esempio non tanto di eccezionalità (questa sarà propria dell'arte e della spiritualità del XVIII secolo), quanto come luce di un cammino interiore che può essere percorso da chiunque ne abbia le forze spirituali.

pre tra diversi livelli: quello dello spettatore collocato nella storia, ma che vede solo ciò che è materiale, anche se dalla realtà materiale ricava gli elementi per comprendere il tipo di esperienza che vive il visionario¹³; e quella spirituale di colui che contempla il quadro e grazie alla pittura può anche contemplare la visione. Si pensi del resto, alla rappresentazione berniniana della transverberazione a Santa Maria della Vittoria. È pensabile che Bernini immagini i Cornaro consci della visione quando, ispirandosi com'è noto da vicino al celebre passo della *Vida* (V 29), sa perfettamente che le visioni erano fenomeno tutto interiore, inattuabile ai sensi di altri, e di fatto anche a quelli della visionaria?

Queste osservazioni, che parzialmente svolgo senza seguire più direttamente Stoichita, ma sull'onda delle sue pagine, implicano un paio di corollari non trascurabili. In primo luogo la superiorità conoscitiva di chi guarda il quadro rispetto a chi all'interno dello stesso contempla il visionario. Quando dinanzi alla cappella Cornaro ci disponiamo come visitatori di fronte al gruppo marmoreo centrale, quello dell'angelo e Teresa, finiamo per costituire con i personaggi scolpiti alla nostra destra e alla nostra sinistra un ideale teatro: ciò che ci distingue è la capacità di vedere che a noi è data e a loro no. Non si dimentichi l'aria distratta che hanno quasi tutti i personaggi (sette cardinali e un doge della famiglia Cornaro, un insieme storicamente inverosimile, trattandosi di personaggi vissuti in epoche diverse), salvo eccezioni preoccupati di discutere tra loro, e non di osservare la scena dove, in effetti, ben poco per loro ci sarebbe da vedere¹⁴. Tale superiore conoscenza dello spettatore, rispetto al personaggio, è un elemento, gioverà ricordarlo, caratteristico del teatro barocco spagnolo, in cui, a fronte dei personaggi che si agitano sempre un po' vanamente

¹³ E non si tratta di una possibilità astratta: si pensi, ad esempio, alle consorelle che stanno accanto a Maria Maddalena de' Pazzi e ne trascrivono le parole; o al pubblico che circondava nei momenti di rapimento Santa Gemma Galgani.

¹⁴ "Nella loro cappella, i Cornaro non guardano minimamente la santa, ma riflettono intimamente su ciò che la Santa insegna. Prendono tutto a cuore. E invitano a fare come loro" (Bert Traffers, *Gettarsi nel niente. Immagini ed esperienza mistica*, in *Visioni ed estasi* cit., pp. 33-41, a p. 38).

e alla cieca, corrisponde un pubblico informatissimo che, grazie alla generosità dell'autore, condivide, di quest'ultimo, l'onni-scienza. Non è diverso, credo, il rapporto che lega il pittore di visione e il destinatario delle sue opere, cui viene fornita con esattezza, anzi *evidentia*, un'informazione di norma inaccessibile, se non in forma mediata, a chi assiste all'esperienza rappresentata. Si ha così il paradosso che un'operazione materiale quale la pittura finisce per trasmettere contenuti istituzionalmente spirituali. Il nesso profondo, che a livello strutturale collega pittura e teatro, ci rende del resto curiosi circa il modo in cui sulle scene, e in particolare nella *comedia de santos* spagnola barocca, la visione veniva rappresentata o narrata: si aprono problemi importanti che vanno dai rapporti tra pittura religiosa e teatro (vista anche la tendenza di questo genere drammatico a prediligere il *tableau vivant*), alla recitazione¹⁵, alla scenografia. Lo studio che in tale ambito sta svolgendo il mio allievo Andrea Bresadola contribuirà, mi auguro, a chiarirci in modo sistematico come la visione sia portata in scena.

Un altro corollario dell'identificazione di una doppia visibilità ci porta a sottolineare, più ancora di quanto non faccia Stoichita, la centralità della figura del visionario. Se è vero che è grazie a lui che esiste la visione e dunque il quadro che la rappresenta, è anche vero che in diversi casi ad essere rappresentato non è il corpo del mistico come può essere visto nella realtà, ma come egli stesso lo immagina all'interno della visione. Non sempre è così: quando il visionario contempla il contenuto della nuvola ciò non avviene; e neppure avviene quando è a partire da un'immagine reale che la visione si realizza. Caso particolarissimo, questo, di quadro nel quadro¹⁶, collegato fortemente all'uso delle immagini nelle tecniche di preghiera più

¹⁵ Non a caso molti dei materiali di fisiognomica che maneggia Evangelina Rodríguez Cuadros nella sua monografia sull'attore barocco (*La técnica del actor español en el barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998) sono gli stessi di Stoichita.

¹⁶ Problema che Stoichita ha già affrontato da par suo nello studio *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998 (1993), sottolineando tra l'altro il ruolo della polemica tra cattolici e protestanti nella definizione dell'autonomia dell'opera d'arte figurativa, e nel fissarsi della sua metarappresentazione. Questo saggio, del resto, è a detta dello stesso Stoichita alla base della riflessione del suo libro sul quadro di visione

praticate al tempo, come Stoichita rimarca; e caso in cui si dà lo sdoppiamento tra l'oggetto reale (la statua della Vergine contemplata da Bernardo, la Veronica dipinta da Zurbarán) e ciò che lo stesso rappresenta per il visionario. Ma siamo poi sicuri che nell'*Estasi* berniniana sia possibile scorporare tra l'angelo (che Teresa sola vede) e la santa? In realtà la protagonista entra in due piani distinti che solo grazie a lei si possono sovrapporre: quello della materia e quello dello spirito, o, se si vuole, quello dell'oggettività e quello della soggettività.

Osservazioni ancora più nette suscita il San Bernardo che abbraccia il Crocifisso di Francisco Ribalta (al Prado), l'opera più celebrata dell'artista. "Nell'abbraccio il contrasto tra il corpo (quasi) nudo di 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. 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 obbediscono 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 di Cristo si forma una grande X, può essere interpretato come un segno doppio al medesimo tempo di contatto e di censura" (pp. 188-189). Penso che da questa densa scheda dovrebbe cadere l'idea della "censura" sulla nudità di Cristo, coperto com'è dal debito "pañó de vergüenza", e l'eroticismo del quadro (di cui si tratta nel capitolo intitolato *Figure dell'eros mistico*), andrebbe corretto rimarcando la passività, cioè la non mascolinità, dell'abbandono amoroso del santo, una passività che rende la carica

¹⁷ Cfr. specialmente Gabriel Castro Martínez, *Il simbolismo mistico. Simboli ricorrenti in Santa Teresa e in San Giovanni della Croce*, in *Mistica e mistica carmelitana*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2002, pp. 177-221: "Soltanto il simbolo rende possibile il suo fulgore emergente, ma assume elementi dello psichismo e delle sue forze, del complesso di relazioni affettive costituenti, dei diversi prodotti animici, sogni, archetipi, e anche prodotti culturali di cui le fornisce l'atmosfera culturale dei mistici: di questa carne si ricopre, per parlare del Dio incarnato e vivo. Il

erotica totalmente simbolica¹⁷. È la stessa ricerca, voglio dire, che porta San Juan de la Cruz a identificare la propria anima nella femmina innamorata del maschio che ora le sfugge ora la insegue. E del resto, come ricorda Stoichita (p. 185), proprio nei *Sermones* sul *Cantico dei Cantici* San Bernardo sottolinea la tenerezza premurosa di Dio per l'anima: "Bonus es, Domine, animae quarenti te! Occurris, amplecteris, sponsum exhibes, qui Dominus es!".

Il quadro di Ribalta è, comunque, assai problematico. Innanzi tutto, cosa ci rappresenta? Un momento di abbandono mistico del santo, o il miracolo, riferito tra gli altri dal *Flos sanctorum* di Ribadeneira, dell'animazione del crocifisso accanto a cui il santo pregava? Nel secondo caso, è ovvio, non avremmo un quadro di visione, ma un quadro narrativo, la rappresentazione di un miracolo. Concordo però totalmente con Stoichita quando, a questo proposito, ritiene che tale ambiguità sia "un effetto voluto" (p. 188)¹⁸. Ma se il quadro propende nettamente verso la visione, suscitata magari dalla contemplazione di un'immagine, esso rappresenta allora non quello che possono vedere i due testimoni che occhieggiano dal fondo scuro, ma ciò che il santo vede, cioè il tenero abbraccio tra lui e Cristo, che lo guarda amorevolmente.

Vorrei però soffermarmi su un altro elemento strutturale. Il quadro rappresenta la visione del santo, ma quest'ultimo è rappresentato a occhi chiusi: si tratta di un elemento tipico (se non forse di un'innovazione come vorrebbe Stoichita) di Ribalta, proposto anche in un altro suo celebre quadro di soggetto affine, *San Francesco che abbraccia il Crocifisso* (a Valencia). Anche nell'*Estasi* berniniana gli occhi di Teresa subiscono un trattamento inconsueto, visto che Bernini "sugli occhi di Santa Teresa -come pure di suor Maria Raggi e della beata Ludovica Albertoni- evita di scolpire l'iride con la pupilla, cioè quella

silenzio, il sogno, la clausura, il segreto, le forme passive della realtà: recipienti, seni, caverne del senso, cera blanda, terra aperta e donna parlano in questa fase del processo".

¹⁸ Sulla problematica distinzione tra quadro di visione e quadro di miracolo, è fondamentale Vittorio Casale, "Più accennarsi che esattamente descriversi"; difficoltà e sperimentazioni nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra Sei e Settecento, in *Visioni ed estasi* cit., pp. 69-83.

parte dell'occhio che con più evidenza registra l'oggetto della visione, mentre in genere nei ritratti le conferisce un grande risalto"¹⁹. Ancora una volta, dunque, il corpo del visionario si colloca su due piani distinti.

I pittori barocchi, dunque, percepiscono in modo molto forte la problematica della rappresentazione di una visione, e nell'escogitare soluzioni in termini realistici improponibili, salvaguardano il carattere eminentemente intimo e spirituale di questa categoria di esperienza. Nella stessa linea penso vadano interpretate certe opere su cui a ragione Stoichita ferma l'attenzione. Mi riferisco al dittico costituito dai due quadri giovanili di Velázquez, il *San Giovanni a Patmos* e l'*Immacolata Concezione*, oggi entrambi alla National Gallery e a suo tempo dipinti per la sala capitolare del convento sivigliano di Nuestra Señora del Carmen. In questo caso oggetto della visione (quella celebre di Apo 12,1) e visionario sono separati addirittura in due spazi diversi, o meglio, nel primo quadro la visione è solo accennata in un piccolo nembro posto in un angolo superiore del quadro, mentre la stessa è poi sviluppata in un'altra tela. E che dire dell'*Immacolata Concezione* di Budapest, cui Zurbarán appone un cartiglio con il proprio nome? "Il cartellino è in *trompe-l'oeil*: 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 alquanto speciale, giacché questa immagine si propone in modo evidentissimo come 'un quadro' 'fatto da Zurbarán' nel 1661" (p. 146). Stoichita, che mostra quanto sia diffuso, in rapporto all'*Immacolata Concezione*, il topos del *Deus pictor*, artefice diretto del prodigio che talvolta occhieggia dall'alto dei dipinti, ritiene che l'etichetta serva al pittore per rimarcare il proprio ruolo di autore: "il cartellino è un mezzo proprio della pratica dell'inganno/disinganno: inganna l'occhio dello spettatore, ma allo stesso tempo denuncia la 'fabbricazione' nuova di quell'immagine che (senza di questo) avrebbe potuto apparire uscita dal pennello di Dio" (p. 147). Interpreterei piuttosto il cartiglio come un'affermazione di modestia ("nessuno pensi a qualcosa di divino"), e

¹⁹ Vittorio Casale, op. cit., p. 77.

anche come espressione della volontà di distinguere il piano della realtà (in cui si colloca anche chi contempla il quadro) e quello della visione, in cui potenzialmente si colloca la scena rappresentata. Quei lembi accartocciati di carta ci inducono a penetrare una dimensione *altra* rispetto a quella in cui ci siamo collocati. E del resto Stoichita ha buon gioco a mostrare il rilievo che l'immagine rappresentata o scolpita ha come suscitatrice di visione: altre due opere di Zurbarán, il crocifisso di Chicago e il crocifisso con pittore del Prado, ci portano nella stessa direzione (pp. 79-86).

Alla conclusione di questo percorso di lettura, che spero abbia evidenziato l'importanza dell'opera recensita, faccio due considerazioni di metodo. La prima riguarda la legittimità della delimitazione del campo di studio ad una scuola pittorica nazionale, quella spagnola. Per Stoichita, mi sembra si possa dire che la scelta è funzionale allo studio di una tradizione nel suo farsi progressivo, e in effetti egli non lesina (dalle miniature medievali francesi a Raffaello e Bernini) i riferimenti all'"esterno" che sono di volta in volta necessari. È però da evitare che questa scelta operativa induca nei lettori l'idea di una superiorità ispanica a livello di concezione teorica del problema e di capacità di trovargli soluzioni. Non si discutono, naturalmente, la qualità eccezionale dei risultati, né il livello e il rilievo che gli spirituali spagnoli rivestirono nella Chiesa posttridentina. Anche da qui discende la necessità per gli artisti spagnoli o ispanizzati di interrogarsi teoricamente sulla rappresentabilità di una visione; qui Stoichita sa mettere in debita luce, ad esempio, l'importanza di Vicente Carducho nell'affrontare il problema tecnico-teorico del doppio punto di vista prospettico- quello del visionario e quello di chi vede il quadro su cui costruire il quadro di visione (pp. 108-113). Non si discutono neppure i rapporti strettissimi che legarono gli artisti spagnoli ad un momento della storia della spiritualità estremamente plurale e creativo: un solo nome, il Greco, che oggi nessuno legge più senza riferimenti al suo orizzonte spiritua-

²⁰ Basti il rimando a David Davies, *La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España*, in *El Greco: identidad y transformación. Creta, Italia, España*, Milano, Skira, 1999, pp. 175-203.

le²⁰, e di cui anche Stoichita ha occasione di occuparsi analizzando la *Resurrezione* del Prado quale momento essenziale per l'abbandono della visione come immagine nell'immagine, come contiguità al piano della realtà.

Detto tutto ciò, quando scorro il catalogo già citato dell'esposizione di Roma e trovo uno studio affine a quello degli spagnoli della rappresentazione psicologica dei visionari, o la stessa abbondanza di nuvole, o di personaggi terzi testimoni dell'esperienza del visionario, o ancora (ed è fatto di più sottile rilievo) il già ricordato doppio punto di vista (per cui la visione può essere vista molto più agevolmente dallo spettatore che dal visionario²¹, che per altro, vedendola con gli occhi della mente, non ha bisogno di metterla a fuoco con quelli del corpo), mi pongo il problema di quanto siano distinguibili a livello strutturale, nel modo cioè di affrontare lo squisito problema rappresentativo, le scuole pittoriche nazionali.

Infine, una seconda osservazione ancora più generale. Nella postfazione di Lucia Corrain, responsabile dell'edizione italiana del libro, l'opera di Stoichita è posta sotto l'egida della semiotica e dello strutturalismo, e dello studioso romeno si traccia il profilo intellettuale rimarcando il fatto che fu allievo di Cesare Brandi in Italia e Louis Marin in Francia. La stessa studiosa definisce il libro "uno studio al quale dovrebbero rivolgersi non solo i semiologi del visivo, ma anche quegli storici dell'arte, eredi della grande tradizione italiana, che si soffermano troppo spesso sul 'pennello' dell'artista, sulla collocazione storica del dipinto, sulle influenze che rivela –pur importanti per la conoscenza della vita dell'opera– senza però dire nulla, o poco, sul senso e sul significato dell'opera stessa" (pp. 255-256). In modo un po' apodittico, mi sembra, qui si fa giustizia sommaria di un tipo di scuola tra lo storico e il filologico cui non mi sembra il caso di diseducare l'italiana nazione (i nemici sono altrove, e sono i valori estetici e i valori dello spirito ravvisati tra i pigmenti). Del resto, se dovessi definire la semiotica di Stoichita, non saprei meglio chiamarla che "filologi-

²¹ Una costante, questa, della pittura di Giovanni Lanfranco, che si impone con forte evidenza anche a chi semplicemente scorra il catalogo della mostra *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma e Napoli*, a cura di Erich Schleier, Milano, Electa, 2001.

ca”²², visto che il libro rivela una capacità profonda di leggere l’opera pittorica come sistema segnico da collegare con rigore entro le coordinate sue proprie, coordinate che, nel caso del quadro di visione, sono storiche, ma anche teologiche e spirituali. Inoltre, se è inevitabile in una ricerca del genere che l’apprezzamento estetico e quello tecnico passino in secondo piano a fronte del problema centrale della rappresentabilità, ciò non toglie che nel suo lavoro Stoichita sia ben lontano dall’apagarsi di una descrizione di “strutture”, o di “strutture ricorrenti”. E anche la questione tecnica viene affrontata ove sia funzionale alla comprensione dell’evoluzione del problema della rappresentabilità: penso, ad esempio, alla “poetica della macchia”, cioè alla tecnica di sfumato e alla valorizzazione della distanza prospettica, sistematicamente usati nei quadri di visione per “rendere la ‘differenza’ di ciò che sta lontano, di ciò che non è utile, di ciò che nel sacro è confuso e nella visione è approssimativo” (p. 124). La questione dominante del libro è proprio il farsi quadro di ciò che alla materialità non è arrivato. Se affrontare e risolvere brillantemente la questione sia opera *stricto sensu* da strutturalista non so (e rispondere è difficile nel momento in cui strutturalisti lo si è un po’ tutti, così come, *absit iniuria*, tutti furono un po’ idealisti); ma sarei tentato di dire che mai come in questo caso è il metodo che si piega alla ricerca della risposta, e non viceversa.

Nel grande dibattito sul rapporto tra testo visuale e letteratura, il libro di Stoichita occupa poi uno spazio di grande rilievo perché ci mostra, in un caso particolarmente illuminante, la distinzione tra testo verbale e testo visivo: “la pittura è spaziale perché ci mostra contemporaneamente tutti gli elementi di una data rappresentazione. [...] Per contro, il discorso verbale, anche quello letterario, è rettilineo, presenta di volta in volta un solo oggetto, un solo movimento, una sola azione; ed è

²² E penso, naturalmente, ai suggerimenti metodologici di Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, dove si sostiene che “un atteggiamento e un’esperienza filologici sono indispensabili per affrontare lo studio di codici e sistemi culturali, di testi e di contesti”, e che “l’atteggiamento filologico può fungere da appello alle finalità della semiotica. Ma l’atteggiamento filologico può anche salvare la semiotica dal narcisismo della parola, dall’ebbrezza di fughe senza ritorno” (p. 6).

anche selettivo, nel senso che se per esempio parlo di una persona, non posso contemporaneamente dire com'è fatta, se alta o bassa, bruna o bionda, ecc., com'è vestita, con che fogge, con che colori, e così via; e posso anche non dirlo, se non è pertinente al mio discorso. La pittura non può prescindere da questi particolari, è costretta sempre a compromettersi"; e, inoltre, nel momento in cui dietro il quadro di visione vi è normalmente un testo verbale, è anche "interessante vedere in che modo il pittore ha reso concreto ciò che lo scrittore può dire in modo allusivo o sommario; mentre a sua volta il pittore può mettere di suo particolari e connotazioni assenti nel testo letterario"²³. La ricerca di Stoichita dimostra quanto tutto ciò sia vero, e con accentuata intensità, quando il quadro rappresenta una visione, con una simultaneità di piani che non solo è impossibile nel testo verbale, ma persino nella vita. Inoltre, il suo sforzo ci porta a comprendere non il senso di ciò che è rappresentato, ma il nesso tra l'oggetto e la sua rappresentazione, ossia, in modo autonomo rispetto al contenuto, il senso del quadro in rapporto - e questo mai Stoichita mostra di dimenticarlo - con le finalità che esso si pone, e il sistema di credenza cui il quadro si riferisce. In tal senso, credo, la sensibilità semiotica di Stoichita gli impedisce di vedere i pezzi che studia, e l'evoluzione di tutto un sottogenere della pittura religiosa, come qualcosa di svincolabile da un sistema di riferimenti 'altri'; il che poi non toglie che l'assoluto del quadro abbia, una volta che se ne è capito il senso, la sua piena autonomia, proprio perché il quadro è distinto dall'esperienza che raccoglie: "Nel quadro di visione l'esperienza mistica è trasposta dall'interno all'esterno. Ed è quest'atto di 'esteriorizzazione' a formarne il vero soggetto" (p. 239).

²³ Cesare Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 104 e 105.