

ARCHIVIO ITALIANO PER LA STORIA DELLA PIETÀ

VOLUME VENTINOVESIMO



Immagine, meditazione, visione

Image, méditation, vision

ROMA MMXVI

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

ARCHIVIO ITALIANO PER LA STORIA DELLA PIETÀ
FONDATO DA GIUSEPPE DE LUCA

Direttore responsabile: Giacomo Scarpelli

Comitato scientifico: Rino Avesani, Giulia Barone,
José A. de Freitas Carvalho, Giuseppe Dalla Torre,
Gianni Festa, Paul Gehl, Robert Kendrick, Maria Paiano,
Rosanna Pettinelli, Emanuela Prinzivalli, Paolo Siniscalco,
André Vauchez, Ugo Vignuzzi, Giuseppe Maria Viscardi,
Gabriella Zarri, Alessandro Zuccari

Direttore: Gabriella Zarri

Tutti gli articoli sono sottoposti a *double-blind peer review*

All essays are subjected to *double-blind peer review*

In copertina:

Gian Lorenzo Bernini, *Il Sangue di Cristo*

(cfr. fig. 5, p. 302)

Tutti i diritti riservati

ISSN 1128-6768

ISBN 978-88-9359-013-6

eISBN 978-88-9359-014-3

Prezzo di abbonamento: per l'Italia € 39,00
per l'Europa: € 59,00 – resto del mondo € 79,00

Le richieste vanno indirizzate a clienti@storiaeletteratura.it
oppure a Edizioni di Storia e Letteratura srl, via delle Fornaci 38, 00165 Roma.
C/c bancario - IBAN: IT68V0306905020100000017790 – BIC: BCI TIT MM

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - Via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: clienti@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma, n. 391 del 1° agosto 1996

INDICE DEL VOLUME

Immagine, meditazione, visione

a cura di Lauro Magnani

PREMESSA di Lauro Magnani	Pag.	9
LAURO MAGNANI, <i>Immagine, meditazione, visione</i>	»	19
LAURA STAGNO, <i>Circolarità di percorsi tra visioni ed immagini: processi di generazione e reciproca validazione. Apparizioni e acheropite in Età Moderna</i>	»	73
VALENTINA FIORE – SARA RULLI, <i>Visioni ‘rubate’: spie e testimoni dell’esperienza mistica</i>	»	97
DANIELE SANGUINETI, <i>Penso, vedo e dimostro: il ritratto del committente nelle pale d’altare. Il caso genovese in Età Moderna</i>	»	119
RALPH DEKONINCK, <i>Le montage des images comme outil méditatif dans la gravure anversoise des XVI^e et XVII^e siècles</i>	»	155
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA, <i>L’arte sacra nella metà del Seicento: norme e indicazioni. La bolla di Urbano VIII e il Trattato della pittura e scultura di Giandomenico Ottonelli SJ e Pietro da Cortona</i>	»	173
VERA FORTUNATI, <i>Il dialogo fra cielo e terra nell’età di Paleotti: la prima commissione pubblica di Lavinia Fontana</i>	»	193
IRENE GRAZIANI, <i>La visione della notte di Natale di Caterina Vigri: due pale d’altare e la diffusione del culto della Santa dopo il processo di canonizzazione</i>	»	205
BERT TREFFERS, <i>Dietro le quinte dell’estasi. Caravaggio e la Maddalena del 1606</i>	»	221

BARBARA BAERT, <i>Vision, piété et décapitation. Andrea Solario (env. 1465-1524), la tête de Saint-Jean Baptiste revisitée</i>	»	261
GIUSEPPE CAPRIOTTI, <i>Subalterno, centrale, periferico. Tre casi di studio sul rapporto tra visione mistica e immagine nella Marca pontificia di Età Moderna</i>	»	285
QUINTO MARINI, « <i>Descrivendo col sacro pennello della lingua...</i> ». <i>Immagini e parole nella predicazione dell'età barocca: panegirici in San Siro di Genova</i>	»	305
SIMONA MORANDO, <i>Sacre piaghe, sacri petti. La visione mistica e la letteratura secentesca alla prova dell'incredulità</i>	»	343
SAVERIO STURM, <i>Visione aniconica. Archetipi e tipologie degli spazi contemplativi carmelitani d'Età Moderna</i>	»	365
LUCA MALAVASI, <i>Con altri occhi: la visione come dispositivo</i>	»	399

SAGGI

GIACOMO MARIANI – NELSON H. MINNICH, <i>The Autobiography of Antonio degli Agli (ca. 1400-1477): An Introduction and Transcription of the Dialogus de Vita Eiusdem Auctoris</i>	»	415
SABRINA STROPPIA – ROSALBA GENTILE, <i>La mistica alle soglie del Novecento: espiazione e visione in Consiglia Rao da Miggiano (1840-1902)</i>	»	489
BARBARA FAES, « <i>Anime incaute, zitelle giovani e mature</i> » della <i>koinonia di Ernesto Buonaiuti</i>	»	563
AUTORI.	»	603

In preparazione l'«Archivio italiano per la storia della pietà», XXX (2017): *Materialità (e immaterialità) del dissenso religioso*, a cura di Sophie Houdard - Adelisa Malena - Xenia von Tippelskirch

LAURO MAGNANI

IMMAGINE, MEDITAZIONE, VISIONE

Discutere del rapporto tra immagine figurativa, esercizio intellettuale nella memoria meditativa e visioni immaginarie, pur nei limiti cronologici di un passato che qui vogliamo collocare tra il Cinquecento, il secolo del grande dibattito sull'immagine, e la trionfale affermazione del visibile in campo religioso del Seicento, porta ad accostare i termini di una problematica attualissima. Si tratta infatti di operare sui nessi tra immagini mentali e immagini materiali nella raggiunta consapevolezza, oggi, di una «fondazione antropologica dell'immagine»¹, nell'accentuata attenzione contemporanea per un dibattito arrivato ad analizzare e smontare l'immagine trionfante e pervasiva rappresentata nella pluralità dei nuovi media².

Pur accettando e affermando i limiti di questa ricerca è forte quindi la seduzione di un confronto tra il dibattito attuale e la lucida lettura della produzione e dell'uso delle immagini data dalla chiesa, a partire dagli anni iniziali della controversia sulle immagini, successivamente attraverso l'affermazione tridentina e l'elaborazione trattatistica e infine nell'affermata legittimazione seicentesca. Horst Bredekamp, nel suo fondamentale testo *Theorie des Bildakts*, presentato nella traduzione italiana con il suggestivo titolo *Immagini che ci guardano*, imposta la discussione proprio sul doppio binario di una presa d'atto del ruolo attuale dell'immagine e della dimensione storica della riflessione su questa. Può essere interessante osservare come esordisca affermando che «Dai tempi dell'iconoclastia bizantina e dei movimenti protestanti radicali non si è più riflettuto con la medesima

¹ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it. di S. Incardona, Roma, Carocci editore, 2011, p. 30. Lo stesso Belting poneva, all'inizio del suo studio, in stretta relazione i tre temi di «produzione figurativa», «attività della percezione sensoriale», «produzione di immagini interiori», p. 20.

² Penso, ad esempio, a ricerche condotte dall'interno dei media visivi e audiovisivi, volte all'analisi attraverso il montaggio e lo smontaggio dell'immagine, in una linea di riflessione che trova, tra gli esempi recenti, i lavori di Harun Farocki.

forza sullo status delle immagini come negli ultimi quattro decenni»³, sottostimando, forse, lo sforzo di teorizzazione e il disegno attuativo della controversistica cattolica che certo rivestì un ruolo fondamentale in questo dibattito. Basti pensare, anche soffermandosi solo sull'uso di una terminologia, alla consapevole individuazione, in quelle argomentazioni, della centralità dello stesso termine immagine, all'elaborazione in funzione strumentale di concetti come verosimile, a partire dalla categoria aristotelica della Poetica. Il termine venne applicato all'immagine con la stessa potenza ravvisabile nel dibattito odierno, in ermeneutica come negli studi di estetica, da Gardner a Derrida, o, per restare in ambito italiano, nelle prospettive di ricerca espresse da Franzini⁴.

Non può sfuggire poi con quanta lucidità, nei primi decenni del Seicento, si discuta in ambienti intellettuali e artistici italiani del concetto di virtualità di una rappresentazione pittorica che *simulando* spazi e situazioni «ci costringe a confessare, che in una superficie piana, son corpi rilevanti»⁵, o considerare come si attivino raffinate strategie della produzione figurativa capaci di favorire il coinvolgimento dello spettatore, individuando la forza psicagogica dell'immagine che porta a pensare e ad agire relazionandosi con quella; tutti elementi che collegano la consapevole considerazione dell'immagine del passato alle modalità con cui l'immagine è oggi analizzata.

Nella concretezza dell'esercizio pittorico è la soglia tra spazio reale e virtualità ad essere abbattuta attraverso complesse ambiguità elaborate a partire dalla elezione di uno spazio convenzionale prospettico sino a studiarne, attraverso soluzioni di illusionismo, la permeabilità non solo allo sguardo, ma anche alla proposta di una lucida percorribilità, con l'invito a condividere la scena rappresentata, rivolto allo spettatore⁶. Così l'espressione utilizzata dai neuroscienziati di «simulazione incarnata»⁷ in relazio-

³ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. it. a cura di F. Vercellone, trad. it. di S. Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 5.

⁴ E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

⁵ Si tratta, ad esempio, della lucida analisi del letterato genovese Luca Assarino, qui citato in *Zampilli di Hippocrene*, Genova 1642, in A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590-1645*, Genova, Sagep Editrice, 2015, p. 82. A proposito si veda quanto ho potuto accennare nella *Prefazione* al volume sopracitato, pp. 11-13.

⁶ Si veda il testo di F. Gallino, *Percorsi artistici per metafore morali*, Genova, De Ferrari, 2015 con alcune mie osservazioni in *Prefazione*, pp. 7-9.

⁷ Cfr. V. Gallese – P. Migone – M. N. Eagle, *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi*, «Psicoterapia e scienze umane», XL (2006), pp. 533-580 e V. Gallese, *Dai neuroni specchio alla conoscenza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*,

ne ad una condivisione tra osservatore e osservato (reale o allusivamente rappresentata), appare nei termini strettamente correlata, compromessa quasi con il piano della rappresentazione artistica mimetica⁸: da un lato evoca lo scopo imitativo dell'immagine – Paleotti definiva l'immagine come «ogni figura materiale prodotta dall'arte (...) et dedotta da un'altra forma per assomigliarla»⁹ – e dall'altro la tecnica adottata per renderla *al vivo*, pittura o scultura, dove l'immagine raffigurata appaia davvero come materia e carne¹⁰ in uno spazio virtuale congruo a quello dello spettatore.

Tutto si determina, naturalmente, con la maggiore efficacia a partire da una riconosciuta *maniera moderna* che va oltre «la gagliardezza e bravizza del disegno», «il contraffarre sottilissimamente tutte le minuzie della natura», per arrivare a dare alle figure «il moto e il fiato»¹¹. Un percorso che si chiarisce tra gli ultimi decenni del Quattrocento e gli esordi del Cinquecento, raggiungendo piena efficacia nei nessi tra Bellini, Leonardo e Giorgione, tra la definizione di «pictor mollissimus»¹² data a Leonardo (con tutti i significati che la tradizione classica attribuisce all'aggettivo *mollis*), le ombre di Giorgione, i capelli di «una piumosità morbidi» di Correggio, le stesure pittoriche «sì di morbidezza, colori-

«Rivista di psicoanalisi», LIII (2007), 1, pp. 197-208. Per una recente sintesi della vicenda degli studi di neuroestetica si veda ancora V. Gallese, *Arte, corpo, cervello: per una estetica sperimentale*, «Micromega», II (2014), pp. 49-67. Significativo il rapporto, sul versante della riflessione storico artistica, con le ricerche di David Freedberg: D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, in *Immagini della Mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani – A. Pinotti, Milano, Cortina, 2007, pp. 13-68 e D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, in *Prospettiva Zeri*, a cura di A. Ottani Cavina, Torino, Umberto Allemandi & C., 2009, pp. 85-105 (cfr. nota 20), impegnato anche in un diretto dialogo con i ricercatori di Parma, cfr. D. Freedberg – V. Gallese, *Movimento, emozione, empatia*, «Prometeo», XXVI (settembre 2008), 103, pp. 52-59, fino a più recenti esperienze sulla percezione dell'arte astratta.

⁸ Ripropongo qui alcune considerazioni da me già presentate in *Nello specchio di Francesco*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, Committenze, Iconografie, Atti del Convegno (Genova 2009)*, a cura di L. Magnani – L. Stagno, Roma 2012.

⁹ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, libro I, cap. II, Bologna 1582, cfr. P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 35.

¹⁰ Nella direzione di un approfondimento del concetto di 'incarnare' nella ricerca artistica cfr. G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

¹¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini – P. Barocchi, vol. IV, p. 8, Firenze, S.P.E.S., 1976, *Proemio della terza parte*.

¹² L'accenno a Leonardo, da parte dello storico lombardo alla corte degli Sforza Bernardino Arluno, come «pictorem mollissimum» è ripreso e commentato in G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, volume I. *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1981, p. 46.

to e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni»¹³. Contemporaneamente, sulla scorta dell'esperienza di Leonardo, gli affetti sono resi «in guisa che paiano naturali» e risultano «così possenti in commuovere gli animi quando sono espressi»¹⁴. In questo contesto la pittura e l'immagine artistica in generale si fa psicagoga – con i caratteri di quella *agency* oggi proclamata – e nel *Giorno* di Correggio l'angelo «par che rida tanto naturalmente che muove a riso chi lo guarda, né lo vede persona di natura malinconica che non si rallegri»¹⁵. L'effetto 'naturale' cercato nella tecnica, nella modalità stessa della stesura dei colori produce figure e delinea moti che si traducono in immediata empatia: candidezza delle stoffe che si accosta alla pelle, «morbidezza», «ombre di carne» si volgono in «compassione»: «faceva agl'occhi compassione nel vedere»¹⁶. Un sentire insieme che nell'ambito dell'immagine religiosa aveva assunto, in una parallela dinamica formale, un preciso connotato devozionale: Changeux¹⁷ parla di particolare «risonanza emotiva» tra spettatore e artefice attraverso *memi* legati da un lato all'espressione facciale delle principali emozioni, amore, sofferenza, passione, ma dall'altro a *memi culturali* propri dell'ambiente in cui il riguardante è immerso. Evoluti nelle modalità tecniche della *maniera moderna* memi formali sono correlati, nell'espressione di particolari iconografie religiose, a memi culturali, a una *memorizzazione* di vicende sacre, che si rapportano a comportamenti e a parole, “incarnate” ora in modalità di rappresentazione particolarmente efficaci. E il termine memoria, nella tradizione della Chiesa, è a fondamento della prassi meditativa e alla base delle forme più intime di colloquio, proprie di una orazione mentale. Se all'origine è la parola a essere il soggetto della meditazione, la progressiva affermazione dell'efficacia della trasposizione figurativa è sottolineata da Paleotti sullo scorcio del secolo, nel suo *Discorso* del 1582:

¹³ Vasari, *Le Vite, Vita di Antonio da Correggio*, p. 52.

¹⁴ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, libro II, cap. I, cfr. Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, vol. II, Firenze, Centro Di, 1974, p. 96.

¹⁵ Vasari, *Le Vite, Vita di Antonio da Correggio*, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53. Le espressioni qui utilizzate sono quelle del Vasari che ricorda il corpo femminile rappresentato nel dipinto con Giove e Io di Correggio: l'umanità delicata e sensuale del corpo femminile induce all'uso di termini solitamente adottati nel contesto del sentimento religioso. È il riconoscimento quindi di una «similitudine incarnata» in analogia alla coscienza della propria corporeità che commuove al di là del soggetto devoto o profano.

¹⁷ J.-P. Changeux, *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*, trad. it. di V. Beonio Bocchieri, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995, pp. 42-52.

Il sentir narrare il martirio di un santo, il zelo e costanza d'una vergine: la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero: ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta, nell'altro lato Cristo inchiodato egli è pur vero che tanto accresce la divotione, et compugne le viscere¹⁸.

Il prelado concludeva evocando come esito dell'immagine una risposta che coinvolge «le viscere», oggi diremmo con espressione popolare, che «prende allo stomaco» o, seguendo teorie di un doppio cervello potremmo evocare reti neuronali autonome rispetto a quelle cerebrali; i ricercatori parlano, per lo stato di condivisione reso possibile dalla percezione nell'altro di una condizione che si esprime in gesti e mimiche, di «attivazione di meccanismi visceri – motori neurovegetativi» che «permette la comprensione esperienziale diretta»¹⁹. Freedberg aveva citato il *Trattato* del Lomazzo per sottolineare l'efficacia empatica attribuita ai moti rappresentati al *naturale*²⁰, considerazioni che il trattatista lombardo aveva proposto anche nella *Idea del Tempio della Pittura*:

Or tutte queste specie di moti vengono a formare nella pittura il sommovimento, il quale da i pittori è ancora chiamato furia e terribilità dell'arte. E questo è quello che spinge i riguardanti a commoversi diversamente et appassionarsi a riso, a dolore, ad audacia, a stupore, a meraviglia, a spavento, a lascivia et a gli altri affetti dell'animo; et insomma gl'incita e commove a tutto quello che loro è rappresentato innanzi, con tanto maggior forza et effetto, quanto più sa il pittore eleggere i moti migliori e più appropriati all'effetto che vuol dimostrar in pittura²¹.

O ancor più efficacemente, riprendendo il Vasari, nel *Trattato* poteva affermare – considerando la «forza et efficacia de i moti»:

Non solamente questi moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano grazia, ma fanno anco il medesimo effetto che usano fare i naturali. Perciò che, si come naturalmente uno che rida, o pianga, o faccia altro effetto, muove, per il più gl'altri che lo veggono al medesimo affetto d'allegrezza o di dolore (...) così, e non altrimenti, una pittura rappresentata (...) con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridire con chi ride, pensare con chi pensa, rammaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi s'allegra²².

¹⁸ Paleotti, *Discorso*, libro I, cap. XXV, cfr. Prodi, *Ricerca sulla teorica*, p.37.

¹⁹ Gallese – Migone – Eagle, *La simulazione incarnata*, p. 555.

²⁰ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 13-14. Il brano è tratto dal libro II, cap. I *Della forza e efficacia dei moti* del *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura e Architettura*, del pittore e trattatista lombardo, stampato a Milano nel 1584.

²¹ Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Libro I, cap. XX, cfr. Id., *Scritti sulle arti*, p. 302.

²² *Ibidem*, vol. II, p. 95.

Sono strategie retoriche che sviluppano la modalità dell'espressione dell'«affetto» all'interno dell'immagine attraverso una rappresentazione mimetica, spesso sottoposta ad una attenzione ravvicinata come Daniel Arasse ha ben evidenziato nel suo lavoro sul 'dettaglio', nel determinarsi di forme pittoriche particolarmente efficaci a esaltare le «risorse emotive»²³.

Sarà uno sviluppo peraltro non lineare quello che condurrà ai trionfi seicenteschi di una pittura capace di confrontarsi con tutti gli scalini della *Scala Paradisi*, un itinerario «per cui l'uomo si solleva dalla terra al cielo» attraverso la *lectio*, la *meditatio*, l'*oratio*, fino alla *contemplatio*. La raffigurazione artistica da un lato si pone come strumento alternativo alla lettura, proponendo il soggetto da meditare, dall'altro presume di essere capace di rappresentare i diversi gradi di un processo, partendo dal soggetto colto in meditazione fino ad arrivare alla rappresentazione del momento della visione, inglobato nell'iconografia del santo raffigurato.

La capacità di rappresentare, nell'immagine, ognuna di queste fasi, non si dà immediatamente, ma sembra passare attraverso momenti di fiducia e di crisi, in un ritmo che sembra seguire un andamento sinusoidale di accostamento, allontanamento, accostamento, così come i risultati delle modalità di produzione delle immagini si accostano e si allontanano da una fedeltà al naturale sempre teorizzata, a volte raggiunta, altre volte abbandonata per altre seduzioni: una acquisita e consapevole adesione al dato naturale raggiunta dall'espressione figurativa sembra l'elemento fondante per una fiduciosa traduzione dell'esperienza immaginativa del mistico.

1. Immagini per la meditazione.

La straordinaria qualità, nitidezza, *facilità* dell'immagine ottenuta con il trionfo primo cinquecentesco della maniera moderna sembra procedere, ancora non toccata da dubbi, in parallelo con l'umanizzazione di una esperienza di devozione religiosa. I raggiungimenti primo cinquecenteschi avevano pienamente affermato la capacità della prassi pittorica di proporre e rappresentare un'immagine per la meditazione e l'immagine della meditazione²⁴.

²³ D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Torino, Einaudi, 2007, p. 102. Ed. fr., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

²⁴ Percorre la teorizzazione circa l'immagine intesa «come supporto mentale, fantastico, del pensiero devoto e devozionale» in un itinerario europeo e, in particolare,

Già nel 1965 Sixten Ringbom analizzava i caratteri dell'immagine devozionale e del rapporto che si instaura con questa. Lo studioso prendeva in esame sia gli aspetti pertinenti all'attitudine del riguardante e alle modalità d'uso dell'immagine – l'empatia di colui che guarda, il rapporto preghiera/immagine/effetto prodotto, il ruolo dell'immagine per la devozione privata – sia la forma assunta dall'immagine per rispondere a questi usi, dal *ritratto sacro* a mezza figura, come quello della Vergine con il Bambino o della Vergine sola, il *Vir dolorum*, il *Salvator mundi*. «Dramatic close-up», primo piano drammatico, è il termine che Ringbom conia per definire una serie di soggetti devozionali ravvicinati e proporzionati allo spettatore: lo studioso osserva come nel XV secolo la nascita della scena narrativa a mezzo corpo «permit de représenter en gros plan les émotions les plus subtiles avec un minimum de décor dramatique»²⁵. La forma dipinta è specchio su cui proiettare la propria presenza, su cui 'riflettere', in virtù della similitudine del personaggio sacro ritratto nella sua riconosciuta umanità.

Lo studioso individuava l'esigenza – che si fa cogente negli ultimi decenni del Quattrocento e nel primo Cinquecento – di strutture e esecuzioni formali che attraverso l'adesione al naturale portassero lo spettatore a essere maggiormente partecipe e coinvolto con il soggetto rappresentato. In particolare notava come la composizione del *Compianto sul Cristo morto* a tre figure fosse condotta nell'atelier di Giovanni Bellini a una particolare «résonance affective»²⁶.

Partendo dai termini di amplificazione e sottrazione notava come l'immagine devota potesse procedere per riduzione e concentrazione – da un episodio della Passione come la *Salita al Calvario* al soggetto del *Cristo portacroce* – o per aggiunta di figure in funzione a suo dire narrativa e partecipativa. È questo il caso di un soggetto 'pubblico' come la *Deposizione nel sepolcro* della cimasa della Pala di Pesaro, o le scene di *Compianto* per devozione privata di Bellini o di ambito belliniano²⁷. Qui figure di compartecipanti rivolti verso lo spettatore mostrano, nei gesti o

nell'area nord orientale italiana P. Sanvito, *Imitatio. L'amore dell'immagine sacra*, Città di Castello, Edizioni ZiP, 2009.

²⁵ S. Ringbom, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, «Acta Academiae Aboensis», A, *Humaniora* XXXI (1965), *De l'icone à la scène narrative*, trad. fr. par P. Joly et L. Milesi, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1997, p. 78.

²⁶ *Ibidem*, p. 123.

²⁷ Cfr. A. Nova, *Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di G. Bellini*, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra (Roma 2008-2009), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, in particolare pp. 110, 113, figg. 7, 8.

nella mimica facciale, espressioni di evidente afflizione com-passionevole, tesa a coinvolgere in funzione imitativa il riguardante. In diversi studi si è affermato come uno dei più interessanti videoartisti contemporanei, Bill Viola, abbia sperimentato, in straordinarie immagini video rallentate, la forza di questa modalità compositiva delle figure²⁸. La determinazione della formula pittorica viene riportata ad un ambito culturale caratterizzato dal nuovo sentimento religioso proprio della cultura devozionale quattrocentesca. Una analisi di questi caratteri è stata condotta anche da Hans Belting che parla, per l'esperienza dei dipinti del Bellini con il Cristo morto presentato ai fedeli, di unione tra narrazione pittorica e «potenza dell'immagine dell'icona-ritratto», compensazione tra «icona e *historia*», a partire dalla tavola di Brera con il *Cristo tra la Vergine e San Giovanni*, definita come *Pietà della sera del Venerdì santo*²⁹ (fig. 1). Senza voler analizzare il problema di una sorta di punto di inizio di una pittura devozionale 'moderna', la compresa importanza delle doti mimetiche, di somiglianza con il naturale in funzione di una innovativa forza psicagogica, si pone in rapporto con i caratteri che andavano determinandosi proprio sullo scorcio del Quattrocento nel definire la «fenomenologia della pietà cristiana moderna e contemporanea»³⁰.

Nel Veneto tardo quattrocentesco si sviluppa la forza intuita in quel *dramatic close-up* generato dal rapporto con la pittura fiamminga e che, con gli scambi catalizzati a Venezia intorno al 1500, è destinato a evolvere nelle forme 'moderne' negli anni febbrili degli inizi del XVI secolo. D'altro canto, parallelamente, nell'ambito di una diffusa coscienza europea, anche in Veneto era stata elaborata, e condivisa negli ambienti del patriato, una forma di pietà in cui la *devotio moderna* fiamminga, coniugata ai termini della tradizione francescana, forgia l'atteggiamento dell'anima devota partecipe ai fatti meditati³¹.

Una sequenza di raffigurazioni di un giovane Cristo portacroce³² (fig. 2), databili ormai al primo Cinquecento, attribuite al Bellini – ma

²⁸ Bill Viola. *Visioni interiori*, Catalogo della mostra (Roma, 2008-2009), a cura di K. Perov, Firenze-Milano, Giunti, 2008.

²⁹ H. Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena, Panini, 1996, 1° ed. Munchen, 1985, p. 27.

³⁰ G. Picasso, *Tra umanesimo e 'devotio'.* *Studi di storia monastica*, Milano, Vita e Pensiero – Università Cattolica del Sacro Cuore, 1999.

³¹ *Ibidem*, p. 77; è stata sottolineata l'importanza di figure come Ludovico Barbo e Lorenzo Giustiniani. Si rimanda ancora allo studio di Sanvito, *Imitatio*, in particolare, pp. 111-155.

³² Cfr. i dipinti dei musei di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) e di Toledo (Ohio, Museum of Art, inv. 40.44) e della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di

con una formula dubitativa che ha accolto anche ipotesi di riferimenti al Giorgione – testimonia una modalità patetica di particolare riuscita, apparentemente condotta non in aggiunta di elementi, ma semmai in sottrazione. Si afferma una sintetica, seppur mimeticamente dettagliata, contrapposizione tra riguardante e umanità ritratta, la croce è data solo per l'accento di un incastro dei due bracci, il volto di Gesù è ritratto secondo i termini che una convenzione devota riporta all'apocrifo attribuito a Publio Lentulo: lo sguardo si volge all'indietro e ad un tempo verso chi osserva come se l'immagine del Salvatore fosse ripresa mentre passa davanti a noi attraversando il campo ritagliato dalla finestra del dipinto³³. La raffigurazione scarta ogni informazione irrilevante, abbandona la stanchezza estetica di un *déjà vu* della meditazione sulla Passione e si attesta su una visione diretta del sentire del protagonista riverberato dalla partecipe attenzione devota del riguardante. Così recita il Capitolo XIII dell'*Imitatio*:

Ma, ecco, apparve preziosa al mio sguardo l'anima tua; ecco il mio occhio ebbe compassione di te, così che, conoscendo il mio amore, tu avessi continua gratitudine per i miei benefici ed abbracciassi, senza esitare, un'umile sottomissione, nella paziente sopportazione dell'altrui disprezzo.

L'accentuazione «il mio sguardo», «il mio occhio», «il mio amore», «l'anima tua» come una sequenza scandisce l'itinerario partecipativo, sino all'esito finale: abbracciare la croce ripetendo il gesto di Cristo e porsi quindi nella sequela di lui nell'*imitatio*. Nel dipinto belliniano il *sequere me* è sottolineato anche dallo scorcio della figura del Cristo, ritratto di spalla ad evidenziare il transito nel campo visivo ritagliato dall'immagine e dal movimento della pupilla del Salvatore, come se incrociasse con lo sguardo l'occhio dell'osservatore, fermo. L'invito è a porsi in cammino con lui: «prendi la tua croce e segui Gesù (Mt. 16,24; Lc. 9,23) (...) ti ha preceduto lui stesso, portando la sua croce (Io. 19,17)

Rovigo (inv. 142), presentati nella mostra monografica dedicata al maestro veneto nel 2008. Cfr. *Giovanni Bellini*, schede nr. 55, 56, 57 curate da G. C. F. Villa. Per la rilettura del primo piano drammatico nell'opera di Bellini, si veda il saggio di Nova, *Icona, racconto e dramatic close-up*, pp. 105-115.

³³ Alla metà del Quattrocento Nicolò Cusano aveva dato uno straordinario esempio di speculazione mistica e di sensibilità all'immagine nel suo trattato *De visione Dei* ponendo l'accento proprio sullo sguardo di Cristo che «si muove pur restando immobile» e «abbraccia insieme e in una sola volta tutti i modi del vedere» esaminato sulla scorta di una rappresentazione pittorica e del suo *aenigma*, il dipinto che riproduce il sacro volto della Veronica, valutando, attraverso quella semplice e concreta esperienza visiva, l'incommensurabilità tra infinito e finito (cfr. A. Fiamma, *Commento al De visione Dei di Nicola Cusano*, «Rivista di ascetica e mistica» (2010), 1, pp. 35-47.

ed è morto in croce per te, affinché anche tu portassi la tua croce, e desiderassi di essere anche tu crocefisso».

È un aspetto legato all'attitudine devota di soffermarsi sull'umanità sofferente di Cristo, in una accezione intellettuale testimoniata anche da Erasmo. L'accentuata attenzione del pittore sullo sguardo del Cristo accresce il valore psicagogico del dipinto favorendo un altro *affectus* cristiano, la compunzione. La compartecipazione alla sofferenza di Cristo e la coscienza del peccato stimola un atteggiamento nel riguardante che Giovanni Crisostomo qualificava come sentimento indefinito: «preferisco sentire nel cuore la compunzione che saperla definire»³⁴, una condizione di «insoddisfazione abituale e crescente» secondo Gregorio da Nissa, «improvvisa infiammazione dell'anima orante», ma anche disposizione abituale virtuosa figlia del timor di Dio e madre del distacco dalle cose terrene, secondo Giovanni Cassiano, inizio del pentimento secondo Agostino³⁵. Carattere di indefinitezza che, sottraendosi a schematizzazioni, e allo stesso dominio della parola, ancor più penetra nel campo del sentimento e si accresce nel confronto partecipa all'immagine, proprio a partire da questi formidabili esempi rinascimentali e poi percepibile in uno sviluppo *alto* delle tendenze di adesione al naturale nell'esperienza della rappresentazione artistica³⁶.

2. Oggetto della meditazione, soggetto meditante.

Nel rapporto tra riguardante e soggetto rappresentato il Cristo portacroce di Boston rappresenta il livello base di una relazione tra immagine e soggetto meditante: il soggetto è esplicito nel suo rivolgersi al fedele, con la lacrima che scaturisce dall'occhio, con lo sguardo diretto a chi guarda, quasi a legarlo; puro soggetto di meditazione, sostituisce lo scritto, amplificandone l'effetto con la personalizzazione di un dialogo con il soggetto meditato ed è palese stimolo per il passaggio da una orazione

³⁴ *Trattato sulla Compunzione*, libro I, cap. XXI.

³⁵ Cfr. B. Marchetti Salvatori, voce «Compunzione», in *Dizionario Enciclopedico di Spiritualità*, a cura di E. Ancilli, Roma, Città Nuova Editrice, 1995, pp. 573-576.

³⁶ A proposito degli aspetti di una vocazione «flexanima», in una ricerca della qualità espressiva nella pittura si veda L. Ficacci, *L'espressione dell'affetto indefinito*, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione, retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Olandese a Roma e dalla Biblioteca Hertziana (Roma, 19-20 gennaio 1996), Roma, De Luca Editori d'Arte, 1998, pp. 89-104, che presta particolare attenzione a questo aspetto individuato nella vena naturalistica di Simon Vouet.

discorsiva ad una orazione affettiva. Il dipinto di Toledo con il Cristo nell'identico atto di trascorrere dinnanzi al campo visivo del riguardante, ma senza le amplificazioni retoriche dello sguardo direttamente rivolto e della lacrima (fig. 2), agisce, sia dal punto di vista della composizione pittorica e della tecnica comunicativa, sia nell'esito devozionale, ad un livello nettamente superiore: la *tristitia Christi*³⁷ rappresentata con lo sguardo non diretto si unisce all'effetto lasciato all'impianto compositivo e cromatico, che diventa tanto più significante in assenza dei più banali elementi pletorici di uno sguardo e di una lacrima. Allora davvero è il bianco della veste nella sua altezza qualitativa, con la sua straordinaria presenza naturalistica a farsi commovente, a creare *compassione* come notava Vasari nella sua memoria del soggetto laico di *Giove ed Io*.

Un esito reso possibile dopo che, sulla scorta delle esperienze leonardesche, nello stesso ambiente veneziano si era pervenuti a superare i caratteri di una pur raffinatissima resa mimetica per introdurre, all'interno del rapporto personaggio ritratto – riguardante, elementi capaci di evocare sentimenti, concetti, rimandi a condivise esperienze: è il caso del doppio ritratto di Giorgione di Palazzo Venezia in cui la rappresentazione del giovane aristocratico in primo piano evidenzia, al di là della fisiognomica del personaggio, il processo mentale in atto, la sua memoria del concetto di dolce amara esperienza figurata nell'emblema del melangolo, l'idea d'amore che il protagonista elabora nella mente, al di là della superficie dell'incarnato, della fronte illuminata, degli occhi diretti verso un luogo altro. Capacità di evocare quindi, non rappresentandolo, qualcosa di altro, un processo mnemonico appunto, un farsi presente nella fantasia e nell'intelletto.

Se l'esperienza laica di Giorgione, e di Leonardo prima, sembra toccare i vertici più alti di questa rappresentazione non espressa, ma fatta intuire, di un processo mentale, in ambito esplicitamente religioso appare emblematico un dipinto di poco più tardo, il ritratto di fra' Gregorio Belo di Lorenzo Lotto del Metropolitan Museum di New York³⁸ (fig. 3). Il dipinto è immagine di una diretta corrispondenza tra lettura, meditazione della passione di Cristo, compunzione come sentimento dell'anima. Il ritratto del religioso girolamino che si batte il petto, tra le

³⁷ Per il tema della *Tristitia Christi* negli scritti di Erasmo e di Thomas More, la *Disputatiuncula de tedio, pavore, tristitia Jesu* dell'intellettuale di Rotterdam e il *De Tristitia Christi* dell'inglese, si veda G. Santinello, *Studi sull'umanesimo europeo*, Padova, Editoriale Antenore, 1969, pp. 92-98.

³⁸ Si veda la scheda nr. 48, di E. Dezuanni, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, marzo-giugno 2011), a cura di G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 242-243.

mani un libro³⁹, alle spalle il Golgota, è chiaro riferimento al concetto di meditazione delle sacre scritture intese come specchio sul quale riflettere la propria fisionomia spirituale per riconoscerci la propria debolezza, così come proposto dai Padri della chiesa da Gregorio e dallo stesso Gerolamo al quale si rifà la congregazione eremitica del personaggio ritratto. La compunzione che ne deriva «umile lacrima del cuore» crea un «formidabile legame con Dio». *Lectio, memoria, meditatio* sono efficacemente rappresentate nel dipinto.

Il belliniano *Cristo porta croce* e il ritratto del religioso del Lotto possono essere quindi assunti come esempi emblematici della capacità del mezzo pittorico di proporre un soggetto di meditazione, in un caso, e di rappresentare i termini e l'effetto della meditazione stessa sul devoto nell'altro. Il secondo tema è riassuntivo dei due ruoli impliciti nel primo, il Cristo sofferente rappresentato e l'osservatore realmente presente davanti al dipinto: il dipinto di Lotto mostra il passaggio tra *lectio*, sulla pagina scritta, l'esercizio di una memoria immaginativa che evoca in credibili forme la passione di Cristo e il suo effetto su quell'osservatore compunto. Una esplicitazione quindi del processo mentale rispetto al sintetico modello del ritratto del devoto assorto davanti al segno iconico significante della memoria della Passione, un crocifisso di legno o d'avorio, ad esempio, che percorre il secolo fino all'altissimo esempio di alcuni ritratti, in particolare di figure femminili meditanti, di Ludovico Carracci⁴⁰ (fig. 4). In questi casi, attraverso il gesto o anche solo la concentrata espressione di fronte all'oggetto dell'attenzione devota, un crocifisso da tavolo, l'artista riesce a rendere implicita la più dettagliata memoria,

³⁹ Zeri (F. Zeri – E. Gardner, *Italian Paintings. Venetian School. Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York 1973, pp. 40-41) aveva notato come il testo portasse sul dorso una scritta che lo individua come le *Omèlie* di Gregorio Magno, da riconoscere, come fu in seguito precisato (R. Rugolo, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e Fra Gregorio Belo*, in *Per il Cinquecento italiano. Clero cultura e società*, a cura di M. Sangalli, vol. II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pp. 205-230) come l'edizione stampate a Venezia nel 1543. Ottavia Niccoli, che prende in considerazione il dipinto come soggetto emblematico della modalità con cui «immagini visive e libri di devozione potevano interagire» (*Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 90-96) ipotizza il riferimento all'Omèlia XXXII dedicata alla 'Sequela Christi' e considera come la meditazione del religioso trovi riscontro in testi come il trecentesco *Specchio della croce*, di Fra' Domenico Cavalca, opera peraltro diffusissima ancora nel quattrocento e cinquecento.

⁴⁰ Si ricordano qui il *Ritratto di vedova* del The Dayton Art Institute, e quello, riprodotto, della Walpole Gallery di Londra; a proposito cfr. *Ludovico Carracci*, Catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, scheda nr. 11 e scheda nr. 25 a cura di G. Feigenbaum.

il contenuto immaginario elaborato nella mente del personaggio ritratto che corrisponde, d'altro canto, alla realtà del pensiero che si fa immagine nel ragionamento dello spettatore. Immagini peraltro che non sembrano elaborate soltanto in una specifica categoria di rappresentazione ritrattistica, ma rivelano il loro senso se considerate in un contesto in cui quel segnale sia condiviso come strumento di una abitudine meditativa, di un sentire patetico e compassionevole, che spinge il riguardante ad un comune intendere.

Sentimento, quello efficacemente evocato nella pittura cinquecentesca, che appare volutamente lontano dall'esito affocato degli affetti del mistico che pure prende avvio da quello stesso spunto materiale di meditazione, un oggetto devoto, segno di partenza, memoria che è fonte per il mistico di una torrentizia mirabile creazione di immagini e di parole, in Caterina da Genova, agli inizi del secolo, come in Maddalena de' Pazzi alla fine:

Amore, amore, chi ti gusta, è sempre di te esauriente amore. E dicendo essa - Entra in me , amore, perché il corpo non è potrebbe più sopportare, amore - pose la bocca alla mano destra del crocifisso che aveva in mano; e subito si fermò, no' dicendo più altro, e stette così quieta per alquanto spazio di tempo (...) In queste tre ore che essa stette così (...) disse di molte cose, delle quali non ci siamo così appunto potute ricordare, né anche queste che abbiamo scritte si sono potute dire in quel modo bene come lei le diceva, però che le proferiva in modo mirabile ...⁴¹.

Si potrebbe dire che il Cinquecento, attraverso la teorica del dibattito sulle immagini e la straordinaria esperienza del visibile nella pratica della *maniera moderna*, rappresenti il tempo della fervida attesa di una immagine che possa affrontare il confronto con la proposta visionaria.

3. Immagini e visioni immaginarie, confidenza e sospetto.

Attraverso tutto il secolo e con l'affermato rifiuto della liceità dell'immagine nei luoghi della Protesta, era avanzata, di contro, sul versante della Chiesa romana, la discussione sul ruolo dell'immagine e sul suo specifico uso strumentale in campo religioso. Parallelamente, proprio a partire dagli anni venti, la maniera con i suoi sperimentalismi andava sfaccettando le consapevolezze raggiunte in stilistiche elucubrazioni e in tormentate complicità, proprio in quei termini

⁴¹ Per il brano dai *Quaranta giorni*, Estasi del 13 giugno 1584, cfr. *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi - C. Leonardi, Genova, Marietti, 1988, pp. 425-426.

che sarebbero stati praticati, nella grande maniera della seconda metà del secolo, dallo stesso Vasari che, pur dichiarando un apparente sempre richiamato accostamento al vero, in realtà era sedotto da un vero non osservato, ma coniugato nei modi dei grandi maestri del vedere. L'immagine già affermatasi nella sua potenza verisimile aveva potuto nuovamente staccarsene in una sua esistenza parallela che rispondeva più a codici interni che a riprove sperimentali di funzionalità mimetica. A posteriori, nel secolo barocco, Bellori, evidenziando i rischi riferibili anche agli esiti ultimi della maniera, parlerà di una pratica che, perduta la conoscenza del vero, approda a immagini che «fingono larve, invece che figure»⁴².

Nel corso del Cinquecento, in una situazione di ricchezza e di confidenza per un'arte «oggi talmente perfetta e facile»⁴³ e, a un tempo, di messa in discussione della stessa, si precisavano le esigenze di una teoria del messaggio visivo artistico della chiesa cattolica. Accanto alle affermazioni dei trattatisti, in coincidenza con l'azione della gerarchia, trovavano insieme esplicitazione prassi devote di grandi personalità di religiosi che spesso assommavano pratica militante e propensione visionaria, personalità imitate da altri coprotagonisti che li affiancano e che si pronunciavano a loro volta riguardo allo straordinario ruolo assunto dall'immagine. Teorici e mistici, nei loro differenti ruoli, non mancano di concentrarsi sul termine *immagine* che afferma tutta la sua potenza polisemica, anche rispetto a 'visione', trasposizione cioè del termine immagine su un versante trascendente, opposto, ai termini di una verificabile materializzazione, nelle parole 'pittura/quadro/scultura/dipinto'. Non è la disambiguazione a essere ricercata, ma piuttosto la ricchezza del termine più ambiguo e sfuggente.

L'esame proposto da Mitchell e da Belting sulla relazione *picture/image*, può offrire spunti per discutere intorno alla definizione, in un momento di accesa cultura del vedere come quello che andiamo esaminando, dei concetti di immagine e visione, o meglio del loro oggettivarsi nel discorso del mistico e del teorico. Per Mitchell *picture* è l'«oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere», *image* è ciò che

⁴² G. P. Bellori, *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto* (...) *Discorso di Gio. Pietro Bellori Detto nell'Accademia romana di San Luca* (...) MDCLXIV, in Id., *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova», sd, (1968), 4, p. 27.

⁴³ Vasari, *Le Vite*, ed. Giuntina, p. 10: «oggi talmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione e il colorito, che dove prima da que' maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri ne fanno sei».

appare in una *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione»⁴⁴. Secondo entrambi gli studiosi, per *picture* si deve intendere anche l'immagine mentale, analoga, nel suo essere in un luogo – la mente, la memoria in questo caso – alla *picture*, immagine materiale. La complicità sopravvenuta quindi, anche nell'apparente chiarezza della terminologia disponibile nella lingua inglese – *picture/image* – rispetto all'ambiguità del termine immagine, sembra introdurre la necessità, per il concetto di *image* – obiezione che lo stesso Mitchell anticipa – di «un punto di vista platonico» nell'apparente bisogno, secondo lo studioso, di ipotizzare un «regno trascendente» di archetipi che nel dominio sensoriale di immagine mentale e *picture* vanno poi a incarnarsi⁴⁵. Mitchell sembra voler esorcizzare il pericolo di supporre un luogo altro, metafisico, per collocare le sue *images*, ribadendo per loro il connotato di «entità immateriale, un'apparenza spettrale e fantasmatica», ma che «viene alla luce o nasce (...) su un supporto materiale». Questo avviene come «percezione di una relazione di somiglianza, rassomiglianza o analogia». *Image* quindi come «una relazione piuttosto che un'entità o sostanza»⁴⁶.

L'*image* è quindi «ciò che può essere separato dalla *picture*, trasferito in un altro mezzo, tradotto da un'*ékephrasis* verbale (...). L'*image* è la "proprietà intellettuale" che sfugge alla materialità della *picture* quando è riprodotta»⁴⁷. Lo sforzo dello studioso americano di assumere il termine immagine nella sua complessità e nella sua pluralità di piani può trovare riscontro nel nostro problema di connotare l'immagine nel suo rapporto con l'esperienza meditativa e visionaria. Il visionario vuole, o è costretto, a tradurre la sua visione in termini verbali: le parole permettono a noi di percepire e condividere con lui un'immagine mentale, che a sua volta traduce, seppure in maniera inadeguata, a detta del mistico, solo per 'somiglianza', l'immagine di provenienza metafisica che il visionario ha percepito. Il problema di chi è chiamato a realizzare un manufatto artistico sarà a sua volta di tradurre in *picture* quell'immagine mentale condivisa tra noi, percettori delle sue parole, e il mistico che le ha espresse.

Tornando ai termini della definizione della visione in ambito cattolico ci rifacciamo quindi ad una immagine mentale (evocata da sensi interni), se è il versante della visione immaginaria o immaginativa ad interessarci in particolare, accantonate le visioni *ad occhi aperti*, sulla scorta del ritegno

⁴⁴ W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine, Pictorial turn, saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, trad. it. di V. Cammarata – A. L. Carbone – F. Mazzara, Palermo, Duepuntiedizioni, 2008, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁷ W. J. T. Mitchell, *Il plusvalore delle immagini*, in *Pictorial turn*, p. 108.

della gerarchia cattolica ad affrontarle come non sicure; non consideriamo quindi le visioni corporee che «si fanno nelle nostre pupille, che sono un senso esteriore»⁴⁸, e lasciamo in sospeso quelle spirituali, tutte trascendenti e apparentemente staccate da ogni forma di percezione visiva.

Visione immaginaria (...) è chiaro consistere in un'azione immanente interna: sensitiva percettiva d'un oggetto rappresentatoci da un'idea, o specie materiale, che chiamasi fantasma. Questa specie, o fantasma può formarsi in varie guise nella nostra immaginativa, e sono, che, seguendo l'ordine naturale, da un oggetto sensibile si produce una specie intenzionale nel senso esterno, e da questo si trasmette alli nostri sensi interni, fra i quali è la fantasia che ne forma la sua, che chiamasi fantasma⁴⁹.

La ripresa del termine platonico e aristotelico di fantasma richiama per la visione – intesa come rappresentazione opera di una volontà e di un processo intellettuale del protagonista, non per intervento di grazia divina – l'idea che si tratti di una immagine che assomiglia a quella prodotta dalle sensazioni, ma senza le componenti materiali di questa. Nell'interpretazione religiosa l'aspetto miracoloso si determina con l'intervento divino: «La visione immaginaria consiste in una rappresentazione interna di qualche oggetto, che si forma nella fantasia per mezzo di specie o combinate, o di nuovo infuse, ed illustrate con lume soprannaturale, per cui vede la potenza quell'oggetto più chiaramente, che gli occhi del corpo non lo mirerebbero coi loro sguardi». L'intervento divino è determinante:

Talvolta Iddio, o per sé stesso, o per mezzo di qualche angelo (...) ordina o dispone le specie, che già erano nella fantasia acquistate per mezzo dei sensi esterni, e in tal modo combina, che vengano a esprimere quell'oggetto, che egli vuole rappresentare. Poi infonde una luce celeste, con cui illumina dette specie, acciocché approssimino l'oggetto alla stessa fantasia, e a lei lo facciano vedere presente con grande chiarezza⁵⁰.

Il dipinto di Giovan Francesco Guerrieri, nella chiesa di San Pietro in Valle a Fano (fig. 5) esprime splendidamente questa condizione: una «*unité imaginaire de temps et de lieu*» fra sguardo «*brûlant*» del mistico, intensa meditazione, apparizione divina, immagine virtuale, immagine reale, sguardo dello spettatore⁵¹.

⁴⁸ G. B. Scaramelli, *Il Direttorio mistico indirizzato a' Direttori di quelle Anime che Iddio conduce per la via della Contemplazione*, Venezia, Presso Simone Occhi, 1754, p. 338.

⁴⁹ P. Giannotti, *Ristretto di mistica dottrinale ed esperimentale come pure dell'ascetica che dispone, o accompagna alla mistica*, Perugia, Presso li Costantini e Mauriz, 1758, pp. 414-415.

⁵⁰ Scaramelli, *Il Direttorio*, p. 339.

⁵¹ *Les vanités dans la peinture au XVII siècle*, Catalogo della mostra (Caen-Parigi 1990), a cura di A. Tapié, Parigi, Réunion des Musées nationaux, 1990, pp. 125-127.

A volte Dio si serve delle specie già proprie dell'esperienza del mistico, qualora «gli voglia far mirar Gesù Cristo qual era in croce sul monte Calvario, e qual era Bambino nel vil tugurio di Betlemme, non essendovi alcuno, che di un uomo, o moribondo, o bambino, non abbia specie nella sua fantasia», ma in altri casi potrà voler mostrare al visionario

qualche cosa così eccelsa, di cui [il mistico] non abbia nella sua memoria fantastica specie alcuna idonea a rappresentarla, onde non possa senza infusione di nuove specie formarne una giusta immagine. Queste seconde sono le visioni immaginarie più nobili e più sublimi (...) di questa specie appunto fu la visione che ebbe più volte S. Teresa di Gesù Cristo glorioso⁵².

Una natura *mista* quella dell'immagine della visione che non pare, almeno nella prima tipologia, immune da contaminazioni con l'esperienza visiva del mistico⁵³.

Si è notato come, già ai massimi livelli raggiunti dall'elaborazione in ambito veneziano dell'esordio del Cinquecento si fosse perfezionato il rapporto tra figurazione e meditazione silente. Davvero se «la memoria annulla la distanza e crea la presenza»⁵⁴, la *moderna* qualità pittorica evoca con successo una presenza sulla quale possono esercitarsi efficacemente la memoria, l'intelletto, la volontà, stimolando quegli *affetti* intesi come «movimenti che nascono dalla volontà, in conseguenza delle operazioni dell'intelletto»⁵⁵. In questo senso un'immagine dipinta o scolpita può favorire apparentemente la meditazione che «non è altro che un pensiero attento, reiterato, volontariamente trattenuto nell'animo (...) per promuovere la volontà a santi e salutari affetti»⁵⁶: Francesco di Sales, che pur non abbonda in riferimenti all'immagine, ricordava come san Carlo avesse voluto «bene in vista l'immagine della sepoltura di Nostro Signore e quella della sua preghiera nell'Orto degli ulivi»⁵⁷. Semplice e efficace è il percorso disegnato dal vescovo francese nel suo *Teotimo* per delineare i passaggi dal sensibile all'intelligibile partendo proprio dal concetto di

⁵² Scaramelli, *Il Direttorio*, p. 339.

⁵³ In questo senso si può prendere in esame l'esperienza di un'altra figura guida, san Filippo Neri, proprio nel rapporto tra attenzione al manufatto artistico e aspetto visionario: cfr. C. Barbieri, «*To be in Heaven*». *St. Philip Neri between Aesthetic Emotion and Mystical Ecstasy*, in *The Sensuous in the Counter – Reformation Church*, edited by M. B. Hall – T. E. Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 206-229.

⁵⁴ F. Foresti – E. Bortone, voce *Meditazione*, in *Dizionario enciclopedico di spiritualità*, a cura di E. Ancilli, Roma, Città Nuova Editrice, 1995, p. 1559.

⁵⁵ A. Brou, *Sant'Ignazio, maestro d'orazione*, Roma, La Civiltà cattolica, 1954, p. 148.

⁵⁶ Francesco di Sales, *Trattato dell'Amor di Dio*, parte I, libro VI, cap. II.

⁵⁷ Id., *Lettere di amicizia spirituale*, a cura di A. Ravier, Milano, Edizioni Paoline, 1984, p. 698. Si rimanda ancora all'eloquente dipinto del Guerrieri (fig. 5).

immagine che l'oggetto sottoposto alla vista trasmette attraverso la specie sensibile e di seguito all'intelletto attraverso quella che definisce «immagine delicatissima (...) specie intellegibile»⁵⁸. Un percorso comunque dal senso esteriore, all'interiore, alla fantasia, all'intelletto attivo, al passivo. Così nella meditazione il lavoro ben condotto dell'intelletto sulla base della memoria del fatto rappresentato porta all'insorgere degli affetti⁵⁹. Operano quindi nella meditazione le tre facoltà dell'anima, memoria, intelligenza e volontà e l'esito finale sarà una attenzione amorosa dinanzi a Dio, pronto, il mistico, ad abbandonare il legame con le radici sensitive di questa meditazione⁶⁰. Se infatti l'uso dell'immagine fisica appare pienamente ammesso nella più semplice devozione privata del fedele e nella dimensione della pietà pubblica, pure la trattatistica religiosa si perita di dichiarare come nelle fasi più elevate dell'orazione mentale, e della meditazione persino, ci si debba staccare dai sensi nell'evocare i soggetti da meditare e da sottoporre alla costruzione della nostra immaginazione: «conviene riformare ancora li sensi di esso corpo» dichiara il severo domenicano Luis De Granada (1506-1588):

nella qual cosa bisogna, che i servi di Dio abbiano grande avvertimento, e massimamente negli occhi (...) specialmente le persone date all'Orazione (...) per aver raccolto il cuore; perché altrimenti le immagini delle cose, che entrano per queste porte in noi, lasciano nell'anima dipinte molte figure (...) e fanno che non pensi in altro, che in quello, ch'hanno davanti (...) Epperò le persone spirituali travagliano, e procurino di aver la vista tanto raccolta, che non solamente non voltano gli occhi nelle cose, che loro possano far danno, ma ancora si guardano dal vedere belli edificij, immagini, preziose tapezzarie e altre simili cose (...) perché questo esercizio è tale e tanto dilicato che non solo si impedisce co' peccati, ma ancora con le rappresentazioni delle immagini delle cose⁶¹.

Anche san Giovanni della Croce mostra analoghe propensioni: pur dichiarando «circa la memoria, adorazione e stima delle Immagini che ci propone la Nostra santa Madre Chiesa Cattolica, non ci può essere inganno e pericolo» afferma che quelle stesse immagini «saranno aiuto nell'unione con Dio» per la persona che se ne serva purché «lasci che

⁵⁸ Id., *Trattato dell'Amor di Dio*, parte I, libro III, cap. XI, *Dell'unione degli spiriti beati con Dio nella visione della divina essenza*.

⁵⁹ Foresti – Bortone, *Meditazione*, p. 1561.

⁶⁰ «l'orazione non consiste nel molto pensare, ma nel molto amare», nota Teresa in *Castello Interiore, Mansioni Quarte*, cap. I, 7.

⁶¹ L. Granata (P. Luis de Granada), *Guida, ovvero scorta de' peccatori, del reverendo padre f. Luigi Granata*, Torino, Appresso Pietro Giuseppe Zappata e Figliuolo, 1745, p. 252.

l'anima voli (...) dalla pittura al vivo» dimenticandosi «d'ogni creatura e d'ogni cosa»⁶².

Fedeltà quindi alla dottrina della chiesa, ma insieme critica ad ogni immagine che per qualsivoglia motivo fermi sulla sua componente materiale o sulla sua proprietà di compiacimento l'attenzione del riguardante. Solo quelle «si stimino più, che più risvegliano la devozione». Ma anche questa accentuazione devota può essere problematica perché se alcune persone «hanno più tenerezza ad alcune manufatture e non ad altre» in modo da privilegiarle, saranno spesso portate a credere «che l'affetto verso questa o tal'altra immagine sia devozione» mentre invece altro non è «che naturale compiacenza e propensione»⁶³.

Quindi segue la razionalissima spiegazione di una evidente diffidenza per l'immagine materiale come per la rappresentazione che memoria e fantasia ne possono dare mentalmente: se lo scopo è unire l'anima con Dio «Secondo la memoria col mezzo della speranza» il motivo di tale ricerca è che «ciò che si spera non si possiede», per cui «quanto meno d'altre cose si possiede tanto meno capace ed abile si resta a sperare (...) a norma di ciò tanto più dall'anima sarà spossessata la memoria di forme e di cose memorabili (...) tanto più la memoria in Dio porterà»⁶⁴. È necessario bandire non solo ogni ambiguità nella predilezione di un'immagine⁶⁵, ma anche ogni compiacimento. Quindi – al di là di un palese fastidio erasmiano per ogni aspetto di rozzo legame popolare, *goffo*, per le immagini e per gli aspetti miracolistici ad esse attribuite – sottolinea e bandisce il rifiuto di ogni moda, di ogni considerazione critica valutativa, di ogni *maniera* come identificazione di un gusto estetico, di ogni ambizione collezionistica, e cioè di ogni appagamento concentrato sull'immagine. L'attenzione all'immagine reale o mnemonica deve quindi essere caratterizzata da brevità – come d'altro canto breve, improvvisa e subitanea sarà la visione mistica immaginativa per non essere sospetta – tutto senza «in esse fermarsi» e senza «porvi affetto».

La contiguità per Giovanni della Croce tra l'immagine fisica e la visione immaginativa è immediata e immediata e conseguente la critica e il sospetto che le accomuna «quello che io maggiormente premo si è

⁶² Giovanni della Croce, *Della salita al Monte Carmelo*, libro III, cap. XIV. Si ribadisce come la meditazione sia «altra forma dalla pittura morta». Per le citazioni dalle opere del mistico spagnolo si è scelto di rifarsi alla traduzione nell'edizione italiana *Opere di S. Giovanni della Croce*, a cura della Postulazione generale dei Carmelitani Scalzi, Roma 1985.

⁶³ *Ibidem*, libro III, cap. XXXV.

⁶⁴ *Ibidem*, cap. XIV.

⁶⁵ *Ibidem*, cap. XXXV.

nelle immagini e visioni interiori». Presto annullate, nella scala verso l'unione le rappresentazioni ottenute dalla volontà attraverso i sensi esterni, Giovanni definisce ancora i caratteri delle *apprensioni* percepite attraverso quei sensi, quindi di natura corporea seppur originate da fatti sovranaturali, quelle in altri scritti definite visioni corporee nelle quale è possibile vedere, udire, gustare, odorare, toccare⁶⁶. Apprensioni «molto esteriori e corporali» che producono alle «semplici anime» «godimento e soavità» e che seppure possano «per via del Signore nei sensi corporali accadere» è necessario «fuggirle (...) senza esaminare se siano buone o cattive». Ma anche le forme di conoscenza mistica immaginative cioè generate dai «sensi interiori, immaginazione e fantasia», sia quelle naturali quelle che i sensi interni possono «attivamente (...) fabbricare» «sotto forme, figure e immagini», sia quelle soprannaturali, quelle cioè che «passivamente», «sogliono all'interno senso cioè all'immaginativa e fantasia rappresentarsi» andranno superate per procedere all'unione con Dio, come gradini di una scala sui quali non si ritorna e non ci si ferma, in quanto diretti a cosa ben diversa, ad una stanza finale che è cosa totalmente altra rispetto alla scala stessa⁶⁷.

Raffigurazioni e rappresentazioni mentali possono servire alla meditazione che è «atto discorsivo», prodotto appunto di «immagini, forme, figure», ma anche i sensi interni rimangono legati all'esperienza avuta attraverso i sensi esterni, quindi l'immaginazione comporrà a somiglianza delle cose «vedute, udite e sentite», «mezzi remoti» che non hanno «somiglianza alcuna né proporzione con il termine a cui si incamminano che è Dio»⁶⁸.

Duplici è quindi la critica all'illusione di quelle persone «spirituali» che confidano in immagini particolari e di chi cede alla seduzione di accadimenti visionari con «figure e personaggi (...) soprannaturalmente rappresentati e proposti» in esperienze in cui l'apparente gratificazione dei sensi, non può che portare a «aridità e inquietudine dell'anima»⁶⁹.

Il mistico esplicita un rapporto dialettico con l'immagine, contestata e ad un tempo posta al centro della sua attenzione. Le sue considerazioni offrono quindi argomenti pertinenti a una ricerca sull'immagine artistica di soggetto meditativo. Paradossalmente la critica del carmelitano appare foriera di esiti significativi quanto la prassi dello stesso Ignazio da Loyola

⁶⁶ *Ibidem*, libro II, cap. XI.

⁶⁷ *Ibidem*, capp. X e XII.

⁶⁸ *Ibidem*, libro III, cap. XI.

⁶⁹ *Ibidem*: in questo capitolo la descrizione delle manifestazioni «sospette» costituisce una compiuta casistica delle più diffuse attitudini visionarie.

del quale si è così spesso considerato il forte influsso sulla rappresentazione pittorica. Al rapporto problematico del primo con l'immagine si accosta invece la *minuziosa* elaborazione di immagini mentali e la «ratio componendi loci», con la «applicatio sensuum» e, come bene ha messo in luce Lydia Salviucci⁷⁰, il precocissimo rapporto tra il testo degli *Esercizi* e la produzione di immagini a stampa ad esso collegate, evidentemente intese come supporto materiale alla vista immaginativa continuamente evocata dal santo gesuita⁷¹.

Ignazio si riferisce a quella modalità di una orazione discorsiva che abbiamo visto poco più tardi Giovanni della Croce andrà a definire nei suoi caratteri: si tratta di applicare l'immaginazione per rappresentarsi la scena meditata, utilizzando sensi interni che, come aveva notato il carmelitano, si rifanno comunque all'esperienza dei sensi esterni nella ricostruzione dei *fantasima* mentali. Padre Polanco, come nota la Salviucci, già nei *Direttorii* degli *Esercizi*, è portato a esaltare un affinamento di questa prassi, proponendo la differenza tra sensi immaginativi e sensi «mentilibus et ad rationem superiorem pertinentibus».

Ho avuto occasione di riferire all'ambito gesuitico, o meglio a contatti con gli ambienti precocemente interessati da una diffusione degli *Esercizi*, l'esperienza di Cambiaso, un artista, già nella sua formazione, portato a considerare dialetticamente il carattere mentale dell'elaborazione della figura e la sua traduzione al naturale; dall'ideazione disegnativa Cambiaso conduce la sua propensione ad una cubica concezione della figura in movimento nello spazio ad una naturalistica 'vestizione' della stessa nelle seduttive forme offerte da una tecnica pittorica ecletticamente disposta, inizialmente affascinate da una ricchezza cromatica beccafumiana, poi da sensualità correggesche, infine in modalità venete. Se a questa attitudine si aggiungono una profonda sensibilità devozionale e una dimestichezza con i religiosi, si può comprendere come l'artista avesse potuto elaborare una sua maniera negli anni più avanzati, intorno al 1570, nella quale attua una rinuncia alla seduzione pittorica del colore e quindi dei legami che potessero trattenere lo spettatore nel procedere *ad prototipa*, come auspicava Giovanni della Croce. Allo stesso tempo l'artista genovese si mostrava sensibile ad un processo meditativo di affi-

⁷⁰ L. Salviucci, *Le illustrazioni per gli Esercizi spirituali intorno al 1600*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», LX (gennaio-giugno 1991), 119, pp. 161-217, in particolare pp. 162-171.

⁷¹ Nella tradizione dell'uso degli *Esercizi* in funzione di una meditazione a diversi livelli, è comune il riferimento all'immagine concreta, dalla modalità con cui viene apparsa con immagini la stanza del religioso, o del devoto che si avvia agli *Esercizi*, fino a persino ingenui riferimenti ad immagini agenti, specie in commenti settecenteschi.

namento dei sensi, così come ricercato da Ignazio da Loyola, applicando alla pittura per quanto possibile un occhio mentale, sensi immaginativi, depurati da facili compiacimenti. Molti anni fa, davanti ad opere come il notturno della cosiddetta *Madonna della Candela* (fig. 6), ero stato portato a riproporre, nell'interpretazione del procedere compositivo del Cambiaso, la tecnica indicata in funzione *penitenziale* da Ignazio in una delle sue avvertenze «mi priverò totalmente della luce, chiudendo le imposte» prima di meditare la composizione del luogo e dei personaggi sacri. È evidente che la privazione della luce impedisce di vedere con i sensi esterni e acuisce quelli interni nell'opera di rappresentazione: la sua applicazione dei sensi in funzione di una memoria mentale e non *naturalistica* raggiunge un risultato altissimo nello sforzo dialogico tra arte e aspetti meditativi, ma unitamente, avvia l'artista verso quell'impossibile confronto con l'ideologia che, nell'attività per Filippo II all'Escorial, lo condurrà alla sconfitta⁷².

Le argomentazioni di san Giovanni della Croce e il metodo perfezionato da sant'Ignazio mostrano una significativa attenzione all'immagine, alle potenzialità e alle problematiche connesse all'uso di queste. Allo stesso modo l'atteggiamento suggerito da queste figure di religiosi può spingere a cercare riscontri nelle scelte di artisti che per propensione e per necessità si pongono il problema dell'efficacia in funzione meditativa dell'immagine da loro prodotta. Così pure può essere significativo verificare la possibilità di indagare se la cultura visiva posseduta dai religiosi possa aver influenzato l'elaborazione di esperienze di visione immaginativa, al di là delle affermazioni di soprannaturalità attribuita alla visione stessa. Si vorrebbe quindi analizzare il rapporto tra diverse modalità comprese nel termine generico di immagine: le raffigurazioni reali a disposizione nell'esperienza concreta e devota del religioso, cioè il panorama della produzione visiva di soggetto sacro coevo, le rappresentazioni immaginarie che emergono dalla descrizione della visione così come si presentano nelle trascrizioni/traduzioni verbali ad opera degli stessi religiosi o di commentatori, agiografi, discepoli, e infine le forme che nella comunicazione visiva i diversi artisti hanno elaborato per trasmettere proprio quelle visioni immaginarie, trasformandole in manufatti artistici e comunicativi.

⁷² Ho avuto più volte occasione di trattare il tema, da ultimo si può considerare L. Magnani, *Figura, movimento, segno pittorico nell'opera di Luca Cambiaso*, in L. Magnani – G. Rossini, *La 'maniera' di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche*, Genova, San Giorgio editrice, 2008, pp. 8-33, con bibliografia precedente.

Naturalmente è evidente che non ci si può porre di fronte alla descrizione di una visione come dinnanzi a una *ekphrasis* di un dipinto. La tradizione mistica esprime spesso in forma di aperto contrasto il rapporto tra l'esperienza sensoriale e quella spirituale. Insufficienza dell'intelletto e indifferenza alla realtà terrena sono ben espressi da Caterina da Genova nell'esperienza dell'annichilimento:

Io vedo senza occhi , intendo senza intelletto e sento senza sentimento, e gusto senza gusto, né forma, né misura (...) il sole che mi pareva così chiaro, adesso mi pare nero, quello che mi pareva dolce ora mi pare amaro, perché tutte le bellezze e le dolcezze (tanto quanto hanno mistura nella creatura) sono in tal modo corrotte, che quando poi si vede nettata la creatura e che in Dio è trasformata, allora si vede il vero e il netto, e di tal vista che non è vista, ne se ne può parlare né pensare⁷³.

L'educazione della Fieschi avvenne in un ambiente aristocratico e intellettuale molto elevato, denso di neo platonismo e le sue esperienze e i suoi pensieri trovarono riscontro in un circolo alto di discepoli impegnati nello sforzo di tradurre anche la sua esperienza mistica in immagini verbali ricche di spunti descrittivi. Si tratta del tentativo, a volte straordinariamente riuscito, non solo di riproporre attraverso le parole le esperienze visionarie immaginative, o l'oggettività di visioni in realtà coincidenti con apparizioni corporee, come quella del Cristo porta croce che versa copiosamente sangue nella stanza della santa, ma anche le più eminentemente spirituali nell'incontro con il Dio d'Amore⁷⁴. Le parole attribuite a Caterina evocano sensazioni riconducibili ad una sublimazione della tattilità – «sono posta e sommersa nella fontana del suo netto amore, come se fossi in acqua, che da ogni parte non potessi toccare o vedere, o sentire se non acqua» –, o subitanei trasporti evidenziati nelle ripetute varianti di sostantivazioni, aggettivazioni, verbalizzazioni che lottano con la difficoltà di comunicare – «ne se ne può parlare né pensare» – e si compongono in immagini verbali di un subitaneo rapimento dell'anima «per una visione interiore, attirata da Dio con tanto fuoco d'amore».

L'esperienza di Caterina da Genova si svolge all'alba di un secolo che sarà fortemente impegnato nella discussione intorno alle immagini, al centro del quale si pone, anche nella cronologia, la figura di Teresa di

⁷³ Caterina da Genova, *Libro della vita mirabile*, in U. Bonzi, *Teologia mistica di S. Caterina da Genova*, Torino, Marietti, 1960, p. 147. Si veda la citazione nell'edizione di *Libro della vita mirabile*, Genova, Antonio Bellono, 1501, Foglio 23 verso.

⁷⁴ L. Magnani, «Vista che non è vista». *Mistici e immagini nella pittura genovese*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, p. 283.

Avila: tanto più evidente appare quindi per la religiosa spagnola la problematica del rapporto immagine-visione. Anche Teresa, dinnanzi all'obbligo imposto dal suo confessore di descrivere le sue visioni *immaginarie* denuncia apertamente l'inadeguatezza dei termini visivi noti come possibili elementi di comparazione della sua esperienza: «L'umanità sacratissima di Gesù Cristo mi apparve tutta intera nella festa di San Paolo, mentre assistevo alla Santa Messa. Era in quella forma in cui lo si soglie dipingere resuscitato, ma di una bellezza e maestà incomparabili, come le ho già scritto dettagliatamente dopo il formale comando che me ne ha dato». Accanto all'evidente fastidio per l'imposizione a impegnarsi in una impossibile proposta *trans mediale* dell'esperienza visionaria «L'ho fatto con molta pena, perché sono cose che a volerle dire annientano»⁷⁵, emerge uno sforzo di comparazione praticato da Teresa stessa tra la sua esperienza visiva, frutto della sua cultura, e l'incomparabile sentire dell'esperienza visionaria. Allora forse è utile analizzare quale fosse la sua esperienza dell'immagine reale, dipinta o scolpita, la conoscenza, da parte della santa del dibattito sull'immagine per seguirla in questo sforzo di comparazione.

Con frequenza compaiono, negli scritti di Teresa, parole chiave come *imagen*, *imagenes*, *dibujo*, *peintura*. Nella *Vita* il termine *imagen*, *imagenes* ricorre in modo significativo, ma al di là del dato statistico, nei suoi scritti tutti, come nella pratica della sua attività di formazione di comunità è evidente la cultura di Teresa fortemente segnata dalla fiducia nella potenza dell'immagine e da una precisa conoscenza del dibattito coevo⁷⁶.

Una fiducia che contrasta con l'atteggiamento critico di Giovanni della Croce. Teresa ha ben presenti le indicazioni che consigliano, a chi intende percorrere la via della contemplazione, di rifiutare la seduzione dell'immagine, non solo di quella rappresentata nella materialità di un manufatto, ma anche di una immaginaria rappresentazione del fatto meditato. Eppure i suoi scritti sono fortemente caratterizzati dal riferimento all'immagine con un interesse che l'accompagna dall'infanzia. La

⁷⁵ Teresa di Gesù, *Vita*, cap. XXVIII, 7. Per le citazioni dalle opere della Santa si è scelto di utilizzare, salvo in alcuni casi indicati, una traduzione 'moderna', rifacendosi all'edizione italiana *S. Teresa di Gesù, Opere*, a cura della Postulazione generale dei Carmelitani Scalzi, Roma 1969. Per molti dei testi qui citati, riportati invece in versione originale o in traduzioni dell'epoca, si può vedere il contributo citato a nota 76.

⁷⁶ Cfr. L. Magnani, «*Imagen tan clara, que parece verdaderamente está allí*»: *visione, parola, immagine negli scritti di Teresa d'Avila*, in *Vite vissute, immagini e agiografie; Teresa di Gesù e la sua epoca, Atti del Convegno internazionale (Ravenna, 19-20 novembre 2015)*, a cura di E. Marchetti, Ravenna, Angelo Longo Editore, in c.d.s.

rappresentazione fisica si palesa per lei quale efficace strumento dell'esperienza religiosa e caratterizza il suo metodo di orazione: «in camera mia tenevo un quadro che rappresentava Gesù vicino al pozzo, con sotto le parole Domine da mihi aquam (...)»⁷⁷. Di fronte all'*Ecce Homo* del monastero di Avila che «raffigurava nostro signore coperto di piaghe»⁷⁸ la santa afferma come «mi sentivo tutta commuovere perché rappresentava al vivo quanto Egli aveva sofferto per noi: ebbi tal dolore al pensiero dell'ingratitude (...) Mi gettai ai suoi piedi in un profluvio di lacrime, supplicando di darmi la forza di non offenderlo più. Nulla mi fu più utile che prostrarmi davanti alla statua che ho detto».

La legittimazione delle immagini sostenuta dalla Chiesa cattolica ad uso dei fedeli è riconosciuta come un grande vantaggio nei confronti dell'atteggiamento critico e oppositivo della parte protestante e Teresa ne fa un caposaldo anche per difenderne la legittimità e l'utilità nella pratica dell'orazione. Addirittura la difesa dell'immagine è significativo motivo per rivalutare i pregi della visione immaginaria nei confronti anche di quella spirituale, normalmente ritenuta superiore e meno soggetta ad ambiguità:

Havendo letto in un libro, che era imperfezione aver immagini curiose, e così volevo levarmi una di cella, che havevo. Et anco prima che leggessi questo mi pareva più povertà non tenerne alcuna se non di carta (...) intesi dal Signore questo che non era buona mortificazione, perciocché qual era meglio la povertà o la carità, che essendo senza dubbio meglio l'amore, tutto quello che a lui mi incitasse non lo lasciassi, ne lo togliessi o proibissi alle mie Monache⁷⁹.

Ancora afferma «Tornavo sempre al mio costume di ricrearmi con questo dolce Signore (...). Non potendo averlo così scolpito nell'anima come desideravo, volevo sempre avere innanzi il suo ritratto e la sua immagine»⁸⁰. E infine, rifacendosi alla visione immaginativa: «se parlando della visione precedente in cui il Signore si manifesta senza immagini, ho detto che è più perfetta, questa ha il pregio di essere più adatta alla nostra debolezza e di imprimersi profondamente nella memoria (...)»⁸¹. La difesa strettamente connessa con la riaffermazione di legittimità dell'esperienza visionaria immaginativa arriva a produrre considerazioni apparentemente molto ardite:

⁷⁷ Teresa di Gesù, *Vita*, cap. XXX, 19.

⁷⁸ *Ibidem*, cap. IX, 1.

⁷⁹ *Opere spirituali della S. M. Teresa di Gesù fondatrice delle Monache e Frati Carmelitani scalzi ...*, vol. I, Roma, per Francesco Moneta, 1641, p. 328

⁸⁰ Teresa di Gesù, *Vita*, cap. XXII, 3.

⁸¹ *Ibidem*, cap. XXVIII, 9.

Imperocché come diceva un gran Letterato, il demonio è un gran pittore e se al vivo gli rappresentasse l'immagine del Salvatore non gli sarebbe dispiaciuto, per ravvivar con essa la devozione, e far guerra al demonio con le sue stesse armi: e che se bene un pittore fosse scelleratissimo non per questo ha da lasciarsi di far reverenza all'immagine che fa, se è quella di colui ch'è tutto il nostro bene⁸².

4. *Dalla proclamata insufficienza dell'immagine a una nuova efficacia: la ricerca pittorica del naturale.*

Anche quando nella descrizione dell'esperienza visionaria, viene affermata la incommensurabilità di un rapporto tra la visione stessa e l'immagine, Teresa mostra di possedere una sicura cultura della rappresentazione artistica che pone come termine della comparazione:

In alcune cose mi sembrava che quanto vedevo non fosse che un'immagine, mentre in molte altre lo stesso Cristo vivente, a seconda della chiarezza con cui mi si mostrava. Altre volte la visione si effettuava così in confuso da parermi veramente un'immagine, benché diversissima da quelle di quaggiù, anche se molto perfette, delle quali ne ho vedute anch'io. Neppure pensarlo che fra loro vi possa essere qualche somiglianza: si distinguono esattamente come una persona viva dal suo ritratto, il quale, per perfetto che sia, non sarà mai così naturale da far dimenticare che si tratta di una cosa morta. Questa similitudine spiega pienamente il mio pensiero, e non credo opportuno fermarmi più a lungo⁸³.

È evidente che Teresa riconosce alla rappresentazione pittorica e scultorea devota un ruolo fondamentale nell'operazione di memoria del soggetto sacro e nel sostegno della volontà della persona spirituale, capace, attraverso l'immagine, di volgersi più agevolmente agli affetti, corroborando così la riuscita dell'atto meditativo. Nello stesso tempo la santa afferma i limiti dell'immagine al confronto dell'esperienza visionaria. Al di là dell'ovvia distanza tra naturale e soprannaturale, nel gratuito e subitaneo *dono* della visione, lo sforzo di renderne percepibili i caratteri si concentra, per Teresa, nell'affermare una più nitida incisione dell'immagine visionaria rispetto a quella che il senso esteriore della vista può dare nella percezione del dipinto. L'immagine visionaria infatti restituisce *al vivo* il soggetto meditato, non ne è semplice rappresentazione: ne consegue un coinvolgimento totalizzante che travolge anche

⁸² Teresa di Gesù, *Castello interiore, Mansioni Seste*, cap. IX.

⁸³ Id., *Vita*, cap. XXVIII, 7; Teresa usa esplicitamente due termini 'tecnici' immagini e disegni «parecía imagen, no como los dibujos de acá».

il pur riconosciuto effetto patetico prodotto dall'immagine oggettuale contemplata. Lo spostamento dal versante corporeo a quello immaginativo produce non una sfocatura ma una visione limpida, una definizione otticamente perfezionata, forse definibile iperreale: «È come se da una parte si vedesse un'acqua limpidissima scorrere sopra un cristallo illuminato dal sole, e dall'altra un'acqua molto torbida volgere fra la polvere sotto un cielo nuvoloso». Continuamente il riferimento per l'esperienza visionaria va – secondo una espressione che è tipica dell'apprezzamento del prodotto artistico⁸⁴ – ad una immagine *al vivo*, per sottolineare «la differenza che distingue un vivo dal suo ritratto»⁸⁵.

Parallelamente alla testimonianza di Teresa muovono le critiche dei trattatisti cattolici alla maniera della rappresentazione artistica a loro coeva: al vertice di quelle constatazioni sta l'analisi di Gabriele Paleotti, che già Prodi aveva sintetizzato nei termini di una esigenza e una reiterata richiesta di fedeltà al naturale, insieme a una limpida attenzione al dato storico⁸⁶, una rappresentazione quindi che punti sempre al *verisimile*.

L'impressione è che l'idea di insufficienza dell'arte coeva accomuni le intuizioni della Santa mistica, che pur sottolineando la virtù dell'immagine artistica ne denuncia la distanza dalla qualità dell'esperienza visionaria, alle lucide, *scientifiche*⁸⁷ considerazioni del prelado che ne vede sottoutilizzate le potenzialità «essendo dunque la immaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere instrumento più forte, e più efficace a ciò che le immagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti»⁸⁸. È stato sottolineato come Paleotti individui proprio nella qualità mimetica l'efficacia dell'immagine che va al di là della ottimizzazione comunicativa fino ad assumere il carattere di una «pilotazione» – il neologismo corrisponde in effetti alla antica e individuata funzione psicagogica – «come se un'immagine visiva potes-

⁸⁴ Basti confrontare il termine nella prosa vasariana, ad esempio G. Vasari, *Le vite*, vol. I, cap. XV, ed. Torrentiniana, pp. 116-117 «non siano morte, ma si rappresentino vive e vere a chi le considera».

⁸⁵ Teresa di Gesù, *Vita*, Capitolo XXVIII, 8.

⁸⁶ P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica con una postfazione dell'autore*, Bologna 1984, pp. 43-45, ora nuovamente edito in *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁸⁷ «Potremmo cominciare da quello, che viene affermato da' filosofi & medici, dicendo che secondo i varij concetti che apprende la nostra fantasia dalle forme delle cose, si fanno in essa così salde impressioni, che da quelle ne derivano alterazioni, et segni notabili nei corpi». G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), libro I, cap. XXVI, 2.

⁸⁸ *Ibidem*.

se imporre al suo spettatore una determinata lettura»⁸⁹. Anche questo carattere agente dell'immagine, l'ineluttabilità dell'immagine visionaria, intesa proprio in senso etimologico, cioè che non si può vincere nemmeno lottando e opponendosi, come nota Teresa, può accomunare – seppur su piani paralleli, ma non coincidenti – l'immagine fisica prodotta per un processo comunicativo e quella visionaria: «Dio ce la pone avanti così all'improvviso che non ci sarebbe il tempo di aprire gli occhi se fosse necessario farlo, ma non importa se siano aperti o chiusi: quando il Signore vuole si vede anche senza vederlo. Non vi è distrazione che valga né possibilità di resistere»⁹⁰.

La potenzialità di una immagine così intesa – sul versante della visione immaginaria così come dell'immagine fisica – può prevedere gli atteggiamenti più diversi, dal confidente abbandono, al tentativo di utilizzarla strumentalmente, alla sospettosa attenzione, all'opposizione che può farsi volontà iconoclasta, attraverso l'identificazione di quella stessa potenza come demoniaca. Lo stesso Paleotti, che proprio nell'estremo scorcio del Cinquecento aveva analizzato e ben compreso la forza dell'immagine artistica, operò infine un fallimentare tentativo di imbrigliamento proponendo una sorta di *Indice* delle immagini, una angosciata deriva repressiva, in parallelo, in contrasto, o forse in coerenza con l'affermata superiorità comunicativa rispetto alla parola scritta⁹¹; una proposta che fu decisamente rifiutata dalla Curia romana.

La volontà di riforma perseguita da Paleotti esprime comunque esigenze che la chiesa ha chiare quando individua il ruolo da affidare alle immagini. Le funzioni sono sintetizzate nel *delectare, docere, movere* e nel limpido *specchietto*, l'indice posto a conclusione della *Historia S.S. Imaginum et picturarum* del Molanus⁹². L'analisi di un teorico come Paleotti – ma il termine non esprime l'ermeneutica e la ricerca epistemologica dello studioso dell'immagine e la sua ansia di verificare nella pra-

⁸⁹ D. Ganz, *Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive nel Discorso di Gabriele Paleotti*, in *Imaging humanity / Immagini dell'umanità, Atti della conferenza (Roma, 1999)*, Roma, Lafayette, 2000, p. 60.

⁹⁰ *Vita di S. Teresa di Gesù*, cap. XXVIII, 5, pp. 270-271.

⁹¹ Prodi, *Ricerca*, pp. 77-114. Per la confutazione da parte di Silvio Antoniano, segretario dei brevi nominato in quella importante carica da Clemente VIII, che lo elevò alla porpora cardinalizia, di lì a poco, nel 1599, si veda anche O. Mansour, *Censure and Censorship in Rome, c. 1600. The Visitation of Clement VIII and the Visual Arts*, in *The Sensuous in the Counter – Reformation Church*, pp. 153-154.

⁹² J. Molanus, *De Historia S.S. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusum*, libri IIII, Lugduni 1619, *Index*.

tica le sue istanze⁹³ – così come le considerazioni critiche dei mistici, non presuppongono peraltro una concezione traducibile immediatamente in un fare artistico. Evidentemente è però condivisa l'idea che per raggiungere gli scopi che sono affidati all'immagine così come per avvicinare la forza dell'immaginazione visionaria risulti particolarmente efficace una rappresentazione che accosti l'immagine *al vivo*. Ma quali siano i modi per realizzare il progetto, al di là degli sforzi dei religiosi, non può che essere l'ambiente artistico stesso a determinarlo. Se è costante preoccupazione della critica artistica il riferimento teorico al naturale, l'istanza si fa riforma, teorizzata e praticata ad un tempo proprio nell'Accademia dei Carracci a Bologna negli anni in cui Paleotti esprime le sue esigenze in una pastorale dell'arte. Ma si tratta di processi paralleli, di una contiguità tra le due istanze riformatrici più che di una adesione, o di una dipendenza dell'una dall'altra. Il prelato, nelle sue scelte di committenza, non sembra intendere le pregnanti novità in atto nelle coeva franca proposta naturalistica dei Carracci⁹⁴: non andrà oltre la descrittiva e strumentale verosimiglianza di un Passarotti o di un Cesi.

Un dipinto, probabilmente destinato a devozione privata, come la *Visione di San Francesco* del Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 7), datato

⁹³ La recente analisi di Marinella Pigozzi sintetizza efficacemente la complessa visione di Paleotti nel considerare l'immagine nelle sue implicazioni pedagogico morali, sul versante del decoro sociale, nelle sollecitazioni devozionali e catechistiche; cfr. M. Pigozzi, *Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento*, in *Il Concilio di Trento e le arti 1663 – 2013*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 12-16.

⁹⁴ Le indagini, ora ricche di informazioni, sui contatti e sugli artisti scelti dal prelato bolognese – cfr. I. Bianchi, *La politica dell'immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008 – confermano, a ben vedere, accanto alla lucida definizione dei soggetti richiesti, una sostanziale incapacità di optare per scelte stilistiche innovative, o di individuare esecutori capaci di proporre soluzioni che traducevano sul piano di una novità formale quel propugnato «tentativo di creare una cultura naturalistico-storica» di cui tratta Prodi; cfr. P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 26. Anche l'episodio dell'opera desiderata, e non ottenuta, da Barocci si può leggere in una universalmente condivisa propensione per l'artista urbinato. Significative considerazioni sul dibattito tra religiosi in relazione alla concreta genesi di una realizzazione artistica si traggono dal noto episodio dell'*Assunzione* di Pulzone per san Silvestro al Quirinale che coinvolge appunto Paleotti, Sirleto, Antoniano e il Sigonio. Anche in questo caso la discussione sulla pala resta tutta sul versante delle scelte e delle indicazioni iconografiche risolte dall'artista in stanche citazioni. Dopo gli interventi di Prodi, sull'*Assunzione* di Pulzone si veda anche A. Zuccari, «Non meno vale nel fare historie». *Riconsiderare la pittura religiosa di Pulzone*, in *Scipione Pulzone da Gaeta a Roma, alle Corti europee*, Catalogo della mostra, a cura di A. Acconci – A. Zuccari, 2013, in particolare pp. 72-75, e ora gli interventi sul tema specifico in *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, a cura di L. Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2016 pp. 179-198.

nella prima metà degli anni ottanta, incarna invece quanto l'espressione pittorica riformata dei Carracci possa raggiungere nel campo della rappresentazione dell'esperienza visionaria. In occasione della mostra dedicata a Ludovico Carracci nel 1993, curata da Andrea Emiliani, a conclusione dello straordinario periodo di studi incentrati sulla riforma pittorica e sull'ambiente culturale dei Carracci, Feigenbaum aveva analizzato bene il dipinto, partendo dalle considerazioni di Dempsey, notando insieme alla ricercata «verosimiglianza» in funzione persuasiva, la «fresca osservazione della natura» utilizzata proprio a compensare «l'artificiosità dell'apparizione», «una ambiguità spaziale» cercata «come metafora della separazione tra i mondi dell'esperienza»⁹⁵. In realtà appare eccezionale la precoce contiguità, ora finalmente in coerenza di proporzioni, tra i due piani della visione fisica, dell'esperienza dei sensi esterni, la luna e il cielo stellato, quasi scientificamente delineati, e di quella immaginaria della visione: ad un tempo la morbidezza delle carni del Bimbo e il suo gesto affettivo, che risponde alla contemplazione devota del santo, si contrappone all'inadeguatezza della posa adorante delle braccia chiuse sul petto a ricevere realmente quel corpo apparente e l'impossibilità del contatto fisico, sottolineata dalle mani deformate dall'artrosi; così pure nell'oscurità della parte inferiore del dipinto è una sottilissima linea di luce a separare la notte del mistico, il terreno calcato dal santo, la nube su cui poggia la Vergine in una mandorla splendente che illumina il lato esposto del saio di Francesco e il Bimbo.

Proprio nello spazio di ambiguità tra confidenza e timore per la forza dell'immagine quindi, tra riconosciuta potenzialità, comunicativa ed empatica, della rappresentazione e inadeguatezza dei risultati formali raggiunti, si genera la dinamica di una immagine nuova e fortemente efficace perseguita con il naturalismo delle riforme carraccesche e caravaggesche. Il deciso accostamento al naturale si fa progressivamente dominante nella rappresentazione di soggetto religioso, motivo di efficacia in risposta alle esigenze palesate: la fortissima propensione antimanierista può, in prima istanza, privilegiare una ricerca di oggettività radicalmente segnalata dalle prime prove carraccesche, come dalla ricerca di Caravaggio.

⁹⁵ *Visione di San Francesco*, scheda nr. 14, a cura di G. Feigenbaum, in *Ludovico Carracci*. Si veda anche l'analisi di D. Bull, *Ludovico Carracci's Vision of St. Francis: Inspiration and Influence*, «The Rijksmuseum Bulletin», LX (2012), 4, pp. 282-315, che percorre la genesi dell'innovativa invenzione concettuale di Carracci e la sua diffusione, a partire dall'attento studio di Francesco Vanni, fino alla traduzione dello schema in 'cliché' di pala d'altare nel XVII secolo.

Vincenzo Giustiniani individuerà nel «duodecimo modo di dipingere», il modo «più perfetto di tutti» proprio di chi è capace ad un tempo di dipingere di maniera e naturale. Il collezionista e conoscitore individua quindi una classe di artisti moderni che riunisce Annibale Carracci, Caravaggio e Reni, «tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluno più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno e dall'altro modo del dipingere, premendo nel buon disegno e vero colorito e con dare i lumi propri e veri»⁹⁶. La irenistica disposizione del Giustiniani è significativa e giustificata, anche in considerazione di una datazione precoce dello scritto, e delinea bene la situazione dell'arte pittorica all'alba del Seicento con l'affermazione delle riconosciute possibilità di una tecnica raffinatissima orientata ad un efficace mimetismo. La potenzialità del naturalismo era uscita corroborata proprio dal successo/insuccesso paleottiano, il successo nell'affermare il primario e ormai incontrastato ruolo dell'immagine nella comunicazione dei temi di soggetto religioso e la sconfitta nel voler stabilire rigidi steccati di regole esterne alle dinamiche dell'arte. D'altra parte, nei decenni finali del XVI secolo, non avevano offerto sbocchi al dibattito interno dell'ambiente artistico gli atteggiamenti zelanti e moralistici dei pittori dei grandi cantieri romani di Gregorio XIII e di Sisto V, né gli esercizi virtuosi dell'Accademia dello Zuccari, o le «mediazioni» di Pulzone⁹⁷.

La risposta efficace sta nelle linee proposte da Caravaggio e Carracci. 'Premendo sul naturale' Caravaggio punta ad una oggettività di grande efficacia sostenuta dal vero, ma limitata dalla preclusione al verosimile. Il suo integrismo sembra vietargli quegli aspetti derivati dall'esperienza sensibile, ma collocati in una dimensione in cui è l'immaginazione, non necessariamente supportata da una verifica oggettiva, a comporre i *fantasmata* in una struttura comunicativa. I due atteggiamenti – quello carraccesco e quello caravaggesco – portano a un diverso approccio, di esito comunque fattivamente positivo nella possibilità di rappresentare il tema visionario. Caravaggio non rifugge dal proporre l'esperienza del mistico, ma limitandosi al versante oggettivo, può rappresentarne solo le trasformazioni indotte sul corpo: è il caso della *Maddalena in estasi*, del soggetto già in collezione Klain e noto anche in una copia di Louis Finson e del quale oggi è stato riconosciuto uno straordinario archetipo,

⁹⁶ *Sulla pittura, Vincenzo Giustiniani al Signor Teodoro Amideni*, in V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2006, p. 48.

⁹⁷ Analizzano quegli anni romani gli studi in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.

qui discusso nel saggio di Bert Treffers⁹⁸ (fig. 1, p. 259). Per la santa l'artista, fedele al suo integrismo di una visibilità oggettiva, non può che registrare gli esiti che un osservatore avrebbe potuto attestare sul corpo di un visionario, accettando di riprodurre dal vero del modello quegli effetti secondo le testimonianze di simili esperienze così come potevano apparire nei testi dei mistici, come nelle parole di Teresa: «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»⁹⁹.

Così nel san Francesco di Hartford (Fig. 8), Caravaggio da un lato privilegia l'aspetto solipsistico meditativo e, dall'altro, tralasciando ogni effetto miracolistico, punta decisamente sull' esito finale, un collasso fisico: «perdette i sensi nel delirio dell'estasi» come nota Buonaventura nella *Legenda Maior*¹⁰⁰.

Ma è un altro l'atteggiamento capace di dare espressione all'irrapresentabile della visione: è il portato di una pittura che accetti i caratteri di una visione immaginativa, basata sull'esperienza dei sensi naturali – «il verisimile non si può conoscere se non per notizia del vero» –, trasposta nell'esercizio della rappresentazione del trascendente. Una pittura che, partendo dal naturale non lasci che la libertà di un verisimile sia limitata da una assoluta verifica di oggettività, quella insita nel «certo e nel naturale»: ma è «verisimile quello che le cose che non sono chiare e certe, porge così ragionevolmente e con le sue circostanze che le rende persuasibili, e quieti il commune intelletto delle persone (...)»¹⁰¹. Potrà essere così che l'arte di Orazio Gentileschi, pur tra i più vicini a Caravaggio nella sua capacità da *valent'huomo* di dipingere al naturale, presenti all'osservatore la nitida scena della visione di santa Francesca Romana.

⁹⁸ Si veda in questo numero della rivista il contributo di B. Treffers alle pp. 221-260. Per il soggetto già Klain, cfr. M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma, Newton & Compton Editori, 2001, pp. 280-281, 507-509.

⁹⁹ *Vita di S. Teresa di Gesù*, cap. XXIX, 13.

¹⁰⁰ Dempsey aveva sottolineato proprio in relazione all'atteggiamento nel trattare le figura di San Francesco mistico la differenza tra Carracci e Caravaggio; cfr. *Caravaggio e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Napoli, 1985), a cura di C. Dempsey, scheda nr. 28, p. 122 «Ludovico puntò alla verosimiglianza, a rendere la possibile manifestazione dell'esperienza soprannaturale in modo da persuadere lo spettatore della sua realtà universale. Caravaggio ricercò invece la verità descrittiva, la resa delle conseguenze fisiche e psicologiche di una esperienza individuale».

¹⁰¹ Paleotti, *Discorso*, libro II, cap. XXVI, 3.

Mentre rappresenta la concretissima figura della santa inginocchiata sui gradini di una base d'altare a doppio scalino, su un gradino in marmo al quale non mancano le oggettive rese di giunture e sbrecciature – *circostanze* quindi di un'evidenza naturale – accetta però l'esperienza, non verificata sul dato oggettivo, che la Vergine poggia a sua volta su un gradino, ma di nubi in uno spazio altro con il quale la visionaria interagisce per ricevere il mistico favore del Bimbo tra le braccia. Come nota infatti Paleotti: «Né in questo ci restringeremo noi solamente alle circostanze dell'azioni humane (...) ma indistintamente l'applichiamo a tutte le cose le quali perché siano ragionevolmente rappresentate ricercano necessariamente di essere accompagnate con alcune particolarità o accidenti (...)»¹⁰². Una volta accettata dall'ufficialità della chiesa l'esperienza visionaria nel percorso di santità, in immediata conseguenza della legittimazione, come nel caso di Francesca Romana canonizzata nel 1608, è possibile operare per renderne verisimile la narrazione e la rappresentazione al *comune intelletto* (Fig. 9).

La tecnica di Gentileschi, quella «diversa permeabilità luminosa della tessitura cromatica»¹⁰³ permette di avvicinare l'esperienza della luce che tradizionalmente caratterizza la visione mistica: d'altro canto «una luce che non abbaglia, un candore pieno di soavità, un infuso splendore che incanta deliziosamente la vista senza stancarla»¹⁰⁴ consente al visionario di chiudere il diaframma degli occhi, come l'obiettivo nell'esposizione fotografica, e di ottenere un'immagine più nitida e incisa.

Sublimati, i sensi trovano legittimazione, non devono più essere sottomessi a pudori e possono essere riproposti in quelle delicatezze che solo Correggio aveva intuito e che ora si danno nella limpida evidenza di un affetto conosciuto per esperienza. L'evocazione delle sensazioni costruisce il contesto della narrazione del miracoloso accadimento visionario, rafforza in coinvolgente empatia le testimonianze di tante sante visionarie: le mani del bambino che indugiano sul volto, la sua mano che cerca il seno della santa. Carezze, avevo intitolato molti anni or sono un mio scritto nel quale sottolineavo l'infittirsi, dal primo seicento e per tutto il secolo, di seduttive sensibilità epidermiche che penetrano, vincitrici

¹⁰² *Ibidem*, Capitolo XXVI, 4.

¹⁰³ Cfr. *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra, a cura di K. Christensen, Milano, Skira, 2001, pp. 150-153 e *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Catalogo della mostra (Roma-Genova, 2004), a cura di G. Morello, Milano, Skira, 2004, scheda nr. 32 a cura di P. De Benedetti.

¹⁰⁴ *Vita di S. Teresa di Gesù*, cap. XXVIII, 5. Significativo anche l'accento al «candore di cui Dio la faceva risplendere [la veste], innanzi al quale quello di quaggiù sembra un composto di fuliggine, per modo di dire», cap. XXXIII, 14.

ormai, nella scena del sacro. Le rappresentazioni pittoriche possono così avvicinare le visioni narrate che arrivavano ad indulgere al tenero inganno, per la monaca visionaria, di sentire «l'odore che uxiva dalla purissima carne» del «dolcissimo fantino» stretto tra le braccia¹⁰⁵. La nuova pittura può giocare sul carattere misto delle comunicazioni sensoriali, traducendo, attraverso la rappresentazione visiva, perfino le sensazioni tattili o olfattive, legittimate a circostanza del fatto narrato.

In tante raffigurazioni di uso meditativo il devoto è ammesso solo come spettatore a condividere le affettività del rapporto Madre - Bambino rappresentate nello spazio virtuale dell'immagine: l'artista seicentesco – è maestro in questo senso il naturalismo di Vouet (Fig. 10) –, potrà ostentare l'efficace somiglianza di gesti affettivi all'esperienza emotiva del riguardante, offrendoli ai sensi esterni, alla vista, del devoto, confinato peraltro in uno spazio altro rispetto a quello della scena rappresentata.

Al santo invece è permesso di condividere quello spazio, proprio nelle esperienze visionarie, accolto all'interno delle citate manifestazioni di affetto attraverso le potenzialità di una vista immaginativa e dei sensi interni; accanto alla dinamica degli affetti così espressi, altre gestualità si pongono all'attenzione come quelle del dono, dal più alto favore mariano della citata confidente offerta del Bambino tra le braccia del santo, all'omaggio prezioso di un oggetto, simbolica espressione di una unione col divino che gli artisti sono capaci di cogliere nella seduttiva illusione di un legame sensoriale. Teresa è ancora una volta protagonista di questa concessione in un esito di una «via breve» coniugata al femminile: nella visione immaginativa la santa esprime la gioia per il dono prezioso di un monile che le sembra, aggiunge quasi con femminile compiacimento, di gran bellezza e valore: «scorsi alla mia destra la Madonna e alla sinistra San Giuseppe (...) mi parve che nostra Signora mi prendesse per le mani, dicendo che la mia divozione al glorioso San Giuseppe le faceva molto piacere (...) e mi parve che mi mettesse al collo una bellissima collana d'oro, da cui pendeva una croce di gran prezzo»¹⁰⁶.

Intorno alla metà degli anni venti¹⁰⁷, quando la santa di Avila è «fresca di canonizzazione», Francesco Furini può raffigurare con estrema evidenza la visione immaginativa, l'immagine mentale che si presenta

¹⁰⁵ L. Magnani, *Carezze. Immagini e conoscenza tattile del divino*, in *Il sacro nell'arte, Atti del Convegno (Genova, 2007)*, a cura di L. Stagno, Genova, Università degli studi di Genova – Natura e artificio, 2009, pp. 151-168; in particolare p. 167, dove si commentano le parole di Caterina Vigri (1438) e di Brigida Morello (1645).

¹⁰⁶ *Vita di S. Teresa di Gesù*, cap. XXXIII, 14.

¹⁰⁷ *Un'altra bellezza Francesco Furini*, Catalogo della mostra (Firenze, 2007-2008), a cura di M. Gregori – R. Maffei, Firenze, Mandragora, 2007, scheda nr. 3.

dietro gli occhi chiusi della santa. Quell'unione d'amore, simboleggiata dal bacio dei due angeli, atto finale dell'itinerario ascetico di Teresa, è proiettata di fronte a noi spettatori: naturalezza ed eccezionalità del fatto si concentrano nella figura della Vergine, nella sua posa, seduta a gambe accavallate e librata, ad un tempo, a mezz'aria (Fig. 11).

Così, per la chiesa carmelitana di San Giovanni Battista a Rimini, intorno al 1630, subito dopo la canonizzazione di Andrea Corsini, il santo è raffigurato da Cagnacci nell'atto di ricevere, anch'egli, il Bimbo tra le braccia, offerto dalla Vergine Maria, mentre in primo piano compaiono le due sante visionarie, Teresa e Maddalena de' Pazzi (Fig. 12).

Gli esempi citati sottolineano la potenzialità espressiva del naturalismo, nelle sue varie declinazioni, uscito dai limiti voluti dall'oggettività di Caravaggio, liberato dall'imposizione di una fedeltà ai dati di una rappresentazione architettata in studio. La raffigurazione, aperta ora alla vicenda agiografica, alla narrazione, all'accentuata espressione degli affetti nella loro forma *indefinita*¹⁰⁸, come sperimentato da Vouet, alla appariscente bellezza delle risposte cromatiche alla luce di Gentileschi, appare esplosivamente efficace nel trattare il soggetto visionario e viene quindi immediatamente adottata come immagine pubblica di una legittimata esperienza, presentata come esemplare al popolo dei devoti. Così appare nella seducente bellezza delle forme del Furini, come negli estremismi tra «natura ed emozione» di Cagnacci¹⁰⁹.

La presunzione di una pittura capace di rappresentare l'irrappresentabile sembra quindi nascere sulla scorta dell'esperienza del naturalismo. Nel procedere del secolo nel binomio Carracci/Caravaggio, è dalla disponibilità del primo ad aprire le potenzialità tecniche della prassi artistica alla libertà dell'immaginazione, non dalla drammatica autolimitazione del secondo *troppo naturale*, attento solo a dipingere *i simili*, che muove la grande produzione d'arte di soggetto religioso. L'esigenza di una agognata modalità di rappresentazione del soprannaturale trova nella teorica seicentesca la propria corrispondenza nel sopravanzare, pur mantenendola quale fondamento imprescindibile, l'esperienza e l'adesione al naturale, attraverso un processo intellettuale, che si produce, come la visione del santo, all'interno della mente dell'artista: come afferma, ormai oltre

¹⁰⁸ Si ricorda l'azzeccata espressione di Ficacci nel definire la capacità di Vouet di andare oltre una codificazione dei sentimenti così come di una sola accezione mimetica del naturale; cfr. L. Ficacci, *L'espressione dell'affetto indefinito*, in *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1998, pp. 89-104.

¹⁰⁹ *Guido Cagnacci*, Catalogo della mostra (Rimini, 1993), a cura di D. Benati – M. Bona Castellotti, Milano, Electa, 1993, scheda nr. 10, a cura di D. Benati.

la metà del secolo Bellori, l'immagine ricercata può trascendere l'oggettiva esperienza e pur «originata dalla natura supera l'origine, e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, e animata dall'immaginativa dà vita all'immagine»¹¹⁰. Una bellezza superiore e perfetta come quella che il visionario attribuisce alla sua visione e che sopravanza l'esempio naturale. Ma nella pratica artistica la perfezione è raggiunta unendo «il vero a il verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, e al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura (...)»¹¹¹. L'Idea del pittore non solo quindi può arrivare a costituire la perfezione della bellezza, ma determina la struttura e la concezione dell'opera perché «la fantasia rende più saggio il Pittore, che l'imitazione; perché questa fa solamente le cose che vede, quella fa ancora le cose che non vede, con la relazione a quelle che vede»¹¹². Apparentemente cadono quindi, ad una ad una, le ragioni di differenza tra la visione immaginaria, l'immagine mentale e quella visiva proposta dalla fantasia dell'artista che «cominciata sulla natura» contempla l'Idea – e il verbo non è usato a caso – «come cosa divina». Anche la subitanità della visione, in questo senso è riproposta nell'ispirazione mentale dell'artista: «intraprendendo il pittore e lo scultore a imitare le operationi dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle del modello, che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto poiché mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito, e per alcuni subiti momenti»¹¹³. Tra le «tavole di divozione» divengono così «esempio», nella rilettura belloriana, le opere di Giovanni Lanfranco, capaci di fare in modo che ormai «s'apre il Paradiso» davanti agli occhi del pubblico, con lo stesso «fulgore di un campo luminoso» delle visioni dei suoi santi, in una ormai affermata pittura di estasi per cui ottiene «fama grandissima»¹¹⁴ tra secondo e terzo decennio del secolo (Fig. 13).

Già Rubens, tra gli artisti citati da Bellori, partendo dalla riforma naturalistica, aveva potuto agire in «stupenda libertà» sicché il suo

¹¹⁰ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, ed. 1672, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova», s.d. (1968), 4, p. 20.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Bellori, *Le vite de' pittori*, p. 22

¹¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 441. Le espressioni qui riportate si riferiscono al *S. Andrea Avellino* in S. Maria della Valle e alla visione di Santa Teresa dipinta per le monache di San Giuseppe Capo alle Case. Per l'Estasi della beata Margherita da Cortona, datata 1622 e destinata in origine alla chiesa di Santa Maria nuova a Cortona, si veda *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, a cura di L. Corti – R. Spinelli, Milano, Electa, 1998, in particolare la scheda 6.1, pp. 183-184.

colorire «dal naturale» si fa «vehemente nelle mistioni» e arriva «agli effetti più stupendi»¹¹⁵: una pittura, quella del «vero padre della generazione del '30»¹¹⁶, che va oltre il vedere e può costruire a sua volta una struttura visionaria, non soltanto esserne espressione. Così, partendo dalle parole di Agostino nei *Soliloquia* l'artista fiammingo supera la tradizionale schematica iconografia meditativa dove si contrappongono le icone del crocifisso e della Vergine *Galaktotrophousa*; attraverso i mezzi della tradizione artistica, l'autonoma capacità creativa dell'artista elabora dei modelli figurativi alti – il Risorto di matrice michelangiolesca / antiquariale, la figura della Vergine ricavata dalla statuaria antica – per costruire un'immagine *al vivo*, espressione di un colloquio meditativo giunto a piena efficacia, dove la retorica interrogazione del santo combattuto tra l'attenzione al Salvatore «Hinc a vulnere pascor», e quella a Maria «Hinc lactor ab Ubere», conclusa con la constatazione «Positus in medio quod me vertere nescio», assume il senso della visione immaginaria (Fig. 14).

L'arte si fa quindi a sua volta visione immaginativa attraverso un montaggio di immagini e la loro trasformazione in simulacri vitali. Processo di montaggio dell'immagine, colto in questo caso, ma verificabile anche sul versante popolare, nella miracolosa animazione del simulacro stesso: il simulacro – con o senza il supporto del santo visionario – si fa presenza vitale polverizzando i distinguo e le sottili disquisizione della teorica sulla visione immaginativa sulle sue virtù e sui suoi pericoli, sul coinvolgimento dei sensi. Il carattere di una visione corporea nella trasposizione figurativa abbandona i significati simbolici della meditazione di san Bernardo alla stregua del pensiero agostiniano, per farsi evidenza miracolosa, come mostrerà Grechetto, contaminando le diverse narrazioni della cosiddetta visione di san Bernardo unendo l'abbraccio miracoloso della statua del Crocifisso che si anima, con la mistica immagine del santo che sugge il sangue dal costato del redentore (Fig. 15). In una coeva incisione lo stesso artista raffigurerà l'evidenza miracolosa attribuita all'immagine nel clamoroso abbraccio tra la scultura del Crocifisso e la scultura di san Nicola da Tolentino nella processione di Cordova¹¹⁷.

L'immagine artistica sembra quindi muoversi senza i limiti che le si volevano porre e, superate anche le moderazioni di una linea classicista,

¹¹⁵ Bellori, *Le vite de' pittori*, pp. 300-301.

¹¹⁶ G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 30.

¹¹⁷ Cfr. L. Magnani, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in E. Gavazza – F. Lamera – L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova, Sagep Editrice, 1990, pp. 338-356.

può trascinare il delicato equilibrio di una visione immaginaria nel più equivoco campo della visione corporea; ad un tempo ci si può domandare se possa innalzarla di nuovo ai termini di una visione spirituale operando, ormai medium dominante, con la sua forza, nell'interregno – tra cieli e terra – di uno spazio comunicativo che le è stato riservato. Certo è capace di seguire la retorica proposta dal commento agiografico e, partendo dalla testimonianza del mistico, può cercare di costruire il senso della visione spirituale sintetizzandone i termini in un concetto rappresentabile: è il caso di Domenico Piola che, abituato alle acutezze di ingegno barocche¹¹⁸, traduce in una riuscitissima immagine il carattere spirituale della visione, sulla scorta del commento dell'oratoriano Parpera (fig. 16). Può rappresentare così da un lato, nell'osservazione del naturale, il contrasto tra tensione ascetica e venir meno del corpo, con la figura di Caterina Fieschi sorretta dagli angeli e, dall'altro, nell'esercizio di fantasia, il concetto di essere «tirata a Dio», da «quel amore che le fu mostrato così puro che la tirava a sé, occupata, trasformata, atonita e fuor di sé»; ad attrarla è il Dio d'Amore che, rappresentato come intendono «gli Antichi (...) in forma e sembianza di tenero fanciullo», tra le braccia della Vergine, getta un laccio «non al corpo, ma al cuore» della santa, «un filo anzi catena d'oro di Paradiso», «una mirabile rete per farne preda»¹¹⁹.

Ma al di là di concettosità la pittura, l'arte figurativa in generale, può presumere di acuire il sentire del fedele direttamente attraverso la forza del colore e l'incisività del segno o, attraverso la dilatazione della convenzione prospettica, può indurre lo spettatore a perdersi nella virtualità degli spazi evocati. Gli esiti più alti della generazione barocca degli anni trenta, tradizionalmente così definita dallo *storico* inquadramento di Briganti¹²⁰, sembravano già confermarlo, la seconda metà del secolo lo prova compiutamente. È emblematico in questo senso un tipico soggetto mistico che raccoglie i temi di unione, amore, sangue raffigurato nel dipinto che Bernini volle nella sua stanza da letto e che contemplò fino

¹¹⁸ Significativamente *Piola* elabora immagini concettose per antiporta per testi come *Il cannocchiale aristotelico* di Tesauro e modelli figurativi per agiografie di santi visionari come per il testo del Salvaterra dedicato alla Beata Vittoria De Fornari Strata; cfr. M. Newcome, *Prints after Domenico Piola*, «The Burlington Magazine», CXXIV (Oct. 1982), 955, pp. 608-618.

¹¹⁹ G. Parpera, *Vita mirabile o sia varietà de' successi spirituali osservati nella vita della beata Catarina da Genova Fieschi d'Adorni*, Genova, presso A. Casamara, 1688, in particolare pp. 39 e 109-110.

¹²⁰ Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, in particolare pp. 28-34.

all'istante finale dell'esperienza terrena¹²¹: l'invenzione berniniana si fa a sua volta visionaria, in quella sintesi che l'immagine permette rispetto all'espressione verbale (figg. 5 e 6 p. 302). Il soggetto deriva da una delle più complesse estasi di Maria Maddalena de Pazzi, canonizzata nel 1669, la visione del 28 aprile 1585 di cui la santa dà relazione in una sequenza teatralizzata, dalla supplica di essere purificata attraverso il sangue del Signore «T'offerisco dunque il sangue del tuo umanato verbo (...) l'offerisco a te Maria che lo presenti all'Eterna Trinità», allo sposalizio con il Signore alla presenza di Santa Caterina e di S. Agostino, all'anello concessale dallo sposo, specchio lucidissimo nel quale contemplare l'amore del Signore, la sua incarnazione, il suo sacrificio, «il sangue che egli ha sparso per farci un bagno, dove del continuo possiamo lavarci delle nostre colpe»¹²².

Bernini sintetizza la visione, cogliendo, nell'immagine del mare di sangue, il carattere più spirituale che immaginario della visione, racchiuso nel nucleo della narrazione verbale, il concetto trascende l'esperienza dei sensi, avvicinando le parole della mistica romana, «perciò mi vestirò e coprirò tutta del suo preziosissimo sangue»¹²³, all'immagine più sintetica di Caterina da Genova *sommersa*, annichilita *abissata* nel mare dell'amore divino.

L'immagine, evocata dai mistici, del mare e delle sue onde – «gagliarde onde di quell'immenso mare d'amore»¹²⁴ – è forma patetica dell'immaginario berniniano applicato al soggetto estatico, segno simbolico che illustra, per similitudine non limitata dalla *mimesis*, l'unione nell'infiammato amore che consuma il corpo di Ludovica Albertoni (fig. 17), o di Teresa trasverberata. Segno che è negazione non esaltazione della corporeità della santa ridotta al contrasto tra quel manto informe e la morbidezza delle epidermidi delle mani, dei piedi, del volto dove si rac-

¹²¹ I. Lavin, *Bernini's Death*, «The Art Bulletin», LIV (1972), pp. 159-186. Il tema è analizzato dettagliatamente in questo volume della rivista «Archivio italiano per la storia della pietà» da Giuseppe Capriotti alle pp. 285-304 in rapporto al dipinto di analogo soggetto realizzato per il monastero della Santissima Trinità di Jesi.

¹²² *Vita, e ratti di S. Maria Maddalena de' Pazzi*, Lucca, per Leonardo Venturini, 1716, parte II, cap. II, p. 531. Per l'analisi del disegno berniniano, della stampa di François Spierre e delle traduzioni pittorico si veda *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, Catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di M. G. Bernardini – M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, pp. 443-448 e, più recentemente, F. Petrucci, *Il Sanguis Christi di Bernini*, Ariccia, Arti Grafiche Ariccia, 2013.

¹²³ *Opere di S. Maria Maddalena de' Pazzi carmelitana, Discorsi morali sopra la perfezione religiosa*, Venezia, Nella Stamperia Baglioni, 1739, cap. I, p. 106.

¹²⁴ Veronica Giuliani, dal *Diario* in data 17 febbraio 1694, si veda in G. Pozzi – C. Leonardi, *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1988, p. 509.

chiude l'esito nel fisico dell'abbandono estatico, rilevante, non rilevante, «poco», «anzi molto», a seconda della prospettiva spirituale o corporale da cui lo si osserva, come nota acutamente Teresa¹²⁵.

All'interno dell'esercizio del fare artistico ai più alti livelli si concretizza quindi la possibilità della rappresentazione della visione. In un dibattito immediatamente volto in pratica la sua traduzione nell'apparato figurativo dello spazio religioso si afferma nella confidente fiducia nel naturalismo e si impone attraverso il superamento dei vincoli posti da un'integristica fedeltà al reale con l'orgogliosa affermazione della capacità dell'artista di individuare forme ideali. Nel rapporto con il pubblico e con la committenza la rappresentazione si rende possibile in virtù della stessa forza e del ruolo attribuito all'arte figurativa dall'autorità religiosa e nella capacità di resistere a tentativi di censura e insieme nell'acquisita dote di assorbire pratiche di controllo ecclesiastiche, attraverso e oltre, forse, il concetto di 'negoziante'¹²⁶. Anche la scelta del Bellori che si era mosso nelle desiderate regole poste da un ideale classico, aveva mostrato impensabili spazi di libertà nella possibilità di elaborare l'immagine proposta all'artista tra forme che non si limitano all'oggettività del naturale e che, nel maturo barocco, trascinano ben oltre i rimandi ad una misura ideale: questa libertà, per la quale comunque il naturale è componente acquisita, concede spazio alla sperimentazione della fantasia e dell'immaginazione artistica, all'elaborazione mentale dell'artista, in direzioni nuove, scaturite comunque dal *pictorial turn* degli inizi del Seicento: pittura e scultura si fanno capaci di esprimere immagini non limitabili in *picture*, ma caricate della forza di *image*, se vogliamo sfruttare, anche per quella contingenza storica, l'interpretazione del termine inteso come *relazione*¹²⁷, continuo rimando, coniata da Mitchell. Così pure si può trovare nelle più alte soluzioni barocche quella «implicazione (...) di *Mimesis* e

¹²⁵ *Vita di S. Teresa di Gesù*, cap. XXIX, 13.

¹²⁶ Si intende qui sottolineare una libertà delle soluzioni formali artistiche acquisita con il procedere del XVII secolo, nonostante e anche in ragione dell'esistenza di limiti, per l'arte religiosa, da studiare nel rapporto con le esigenze della Chiesa e con i termini proposti dalla trattatistica: in questo senso si è accennato al concetto di *negotiation* così come lo discute Marcia Hall (cfr. Hall, *Introduction*, in *The Sensuous in the Counter – Reformation Church*, p. 4) rifacendosi agli interventi di O'Malley (J. W. O'Malley, *A Historiographical Frame for the Painting: Recent Interpretation of Early Modern Catholicism*, in F. Mormando, *Saints & Sinners: Caravaggio & the the Baroque Image*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, pp. 19-27).

¹²⁷ Cfr. nota 42.

Metexis»¹²⁸ che nell'immagine, nota Nancy, attiva i termini di desiderio, tensione, movimento.

Sarà proprio nell'ambiguità di quelle immagini che potranno convivere le tensioni di una dogmatica religiosa e le aperture di una speculazione scientifica, capaci di realizzare - come indicava Longhi ponendo insieme i due termini¹²⁹ - la virtualità di un soffitto dipinto aperto in una gloria celeste (fig. 18), tale da proporsi al riguardante con la forza dirompente di una visione spirituale: «Questo amore la fa girare, ma senza moto, solo nel suo centro si richiude tutto il beatifico che esso imparadisa la medema anima, ed ella si trova tutta contenta»¹³⁰.

ABSTRACT

Imagine, Meditation, Vision

This essay addresses the question of the relations between imaginary vision and figurative representation. It starts with the consolidation of representations of great meditative efficacy in the second half of the fifteenth century, perfected in the modern manner, especially from the beginning of the sixteenth century. Exploiting a new imitative vigour, these images exerted on the spectator an

¹²⁸ J.-L. Nancy, *L'immagine: mimesis e methexis*, in *Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.-C. Härle, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 13-23.

¹²⁹ «Nella pittura, la stessa antica umanità, investita dalla folata, sembra levitare in miracolo; mentre si spalanca accogliente il cielo di un nuovo olimpo cattolico, dove brillano, superiorum permissu [e proprio nelle volte dei gesuiti], anche le nuove stelle di Galileo» cfr. R. Longhi, *Arte italiana e tedesca*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 27-28. Alla felice espressione di Longhi seguì, nell'affermazione di una individuata capacità del maturo barocco di tradurre l'esperienza di una visione del divino nella rappresentazione artistica, l'analisi di Briganti che rivendicava al barocco l'esperienza tangibile di una «glorificazione della ascesi» (Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, p. 28) e l'attenzione dedicata da Rosario Assunto a Leibniz, alla sua idea per cui anche la «suprema visione beatifica non consiste in una permanenza statica, ma in un progresso infinito». Così la descrizione della beatitudine celeste, di cui il godimento estetico è anticipazione terrena, trova espressione nella «molteplice varietà» nella «novità progrediente delle parti, che nell'unità sono fonti di diletto» e per cui, all'infinito, il godimento si «infinituplica», espressione questa, come nota Assunto, «decisiva, per l'ideale estetico barocco», cfr. R. Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, Società ed. Napoletana, 1979, p. 27.

¹³⁰ Cfr. nota 124. L'esperienza spirituale del volo, spostamento dalla dimensione fisica nel rapporto del devoto con l'immensità meditata, è verificabile, per limitarsi ad alcuni esempi nel periodo considerato, nelle parole di Caterina da Genova, di Giovanni della Croce, di Veronica Giuliani.

effect of pathetic engagement. However, despite its stylistic refinements, the development of this extensive production over the second half of the sixteenth century frequently appeared inadequate to the different demands emerging in religious contexts. On the one hand, the mystics underscored the divergence of the visionary image from that proposed by the artists known to them. On the other, based on the legitimacy of the image endorsed by the Council of Trent, the most perceptive Catholic theory demanded a painting capable of communicating religious subjects with clarity and persuasive force, arguing that the Manner was inadequate to the reconfirmed need for an adherence to the natural and historic fidelity.

In parallel – albeit not as a direct consequence of the demands emerging from the religious world, but rather in a sort of permeability between different needs for reform – towards the end of the century a decisive return to the natural took place in the art world, seen as a necessary change to give new vigour to the image. As in the case of the Carracci, this new approach often juxtaposed the real and the credible, and it was precisely such experiences that laid the foundations for an art capable of proposing not only the objective elements of the event evoked, but also the representability of the supernatural. It was, finally, the Baroque generation that proposed to the public not only the image of the sanctified mystic but also an effective visual translation of his experience.



Fig. 1. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 2. Giovanni Bellini, *Cristo portacroce*, about 1500-1510, oil on panel, 19 1/2 x 15 1/4 in. (49.5 x 38.7 cm), Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art, purchased with funds from the Libbey Endowment, gift of Edward Drummond Libbey, 1940-44 (Photo credit: Richard P. Goodbody Inc.).

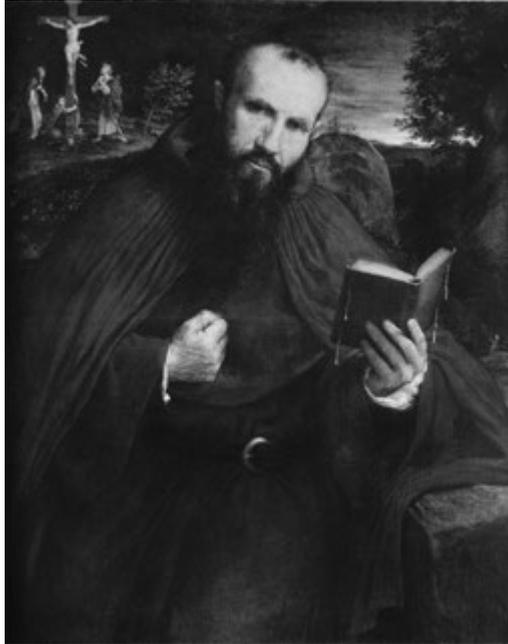


Fig. 3. Lorenzo Lotto, *Fra' Gregorio Belo di Vicenza*, New York, The Metropolitan Museum of Art, © Foto Scala Firenze.



Fig. 4. Ludovico Carracci, *Ritratto di vedova*, Londra, Walpole Gallery.



Fig. 5. Giovan Francesco Guerrieri, *Visione di San Carlo Borromeo*, Fano, Chiesa di San Pietro in Valle.



Fig. 6. Luca Cambiaso, *Madonna della candela*, Genova, Musei di Strada Nuova.



Fig. 7. Ludovico Carracci, *Visione di San Francesco*, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. A 3992).



Fig. 8. Caravaggio, *San Francesco in estasi*, oil on canvas, 94x130 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1943.222, ph. credit Allen Phillips/Wadsworth Museum.



Fig. 9. Orazio Gentileschi, *La Vergine pone il Bambino tra le braccia di Santa Francesca Romana*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 10. Simone Vouet, *La Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovanni Battista*, Parigi, Louvre (Inv. 1983-87), © RMN Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.



Fig. 11. Francesco Furini, *Visione di Santa Teresa (Santa Teresa riceve una collana d'oro dalla Vergine alla presenza di San Giuseppe)*, collezione privata.



Fig. 12. Guido Cagnacci, *La Madonna con il Bambino con S. Andrea Corsini, S. Teresa trasverberata e Santa Maria Maddalena de'Pazzi*, particolare, Rimini, Chiesa di San Giovanni Battista.



Fig. 13. Giovanni Lanfranco, *Estasi di santa Margherita da Cortona*, Firenze, Palazzo Pitti.



Fig. 14. Pietro Paolo Rubens, *Sant'Agostino in meditazione tra il Cristo e la Vergine*, Madrid, © Real Academia de Bellas Artes San Fernando. Archivo-Biblioteca.



Fig. 15. Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Estasi di San Bernardo*, Genova – Sampierdarena, Chiesa di N. S. della Cella.



Fig. 17. Domenico Piola, *S. Caterina da Genova tirata a sé dal Dio d'Amore*, Genova – Bolzaneto, Chiesa di San Francesco.

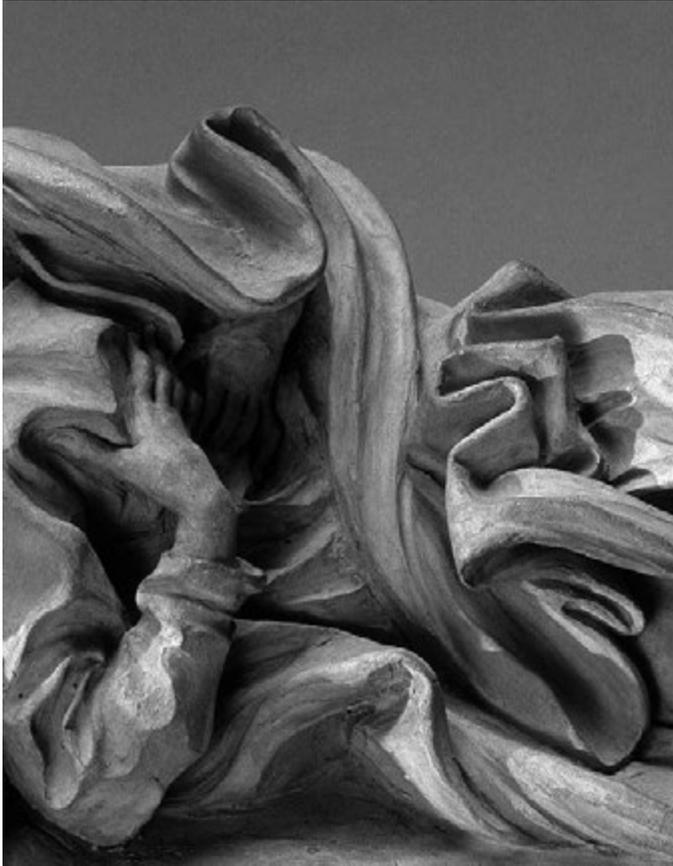


Fig. 17. Gian Lorenzo Bernini, *La beata Ludovica Albertoni*, particolare del bozzetto in terracotta, St. Petersburg, The State Hermitage Museum (inv. H-ck. 614).



Fig. 18. Giovanni Battista Gaulli, *Trionfo del nome di Gesù*, Roma, volta della Chiesa del Gesù.