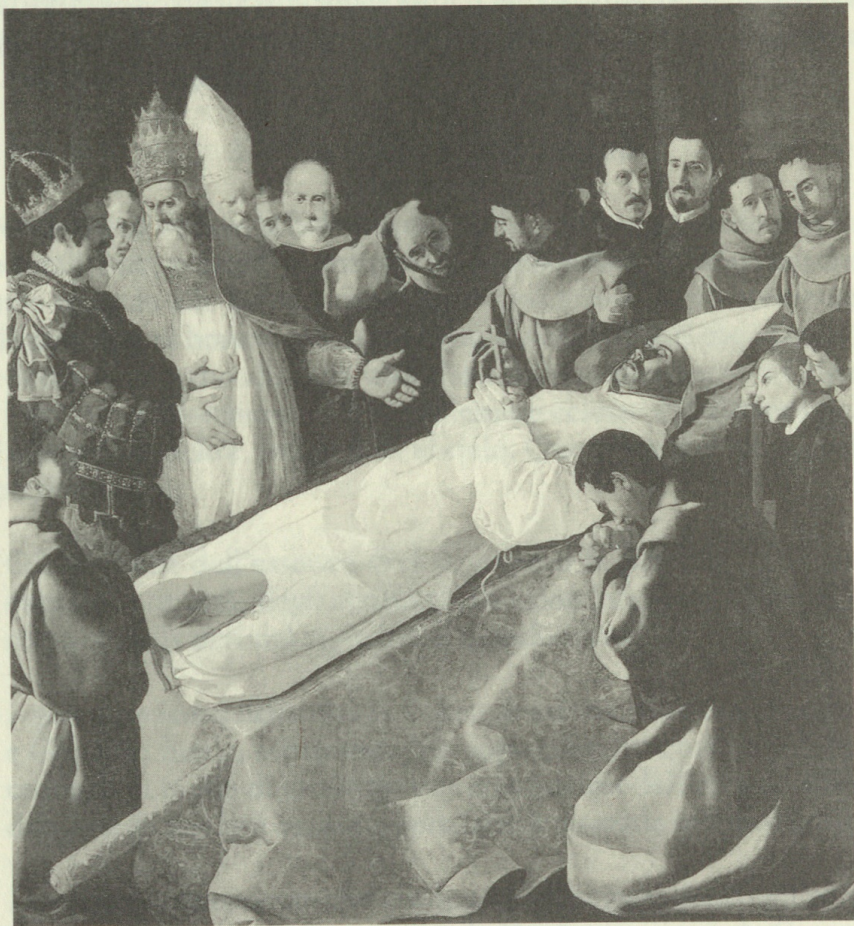




FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Esposizione del corpo di san Bonaventura*, 1629, olio su tela, 245×220, Parigi, Museo del Louvre.

YVONNE DOHNA SCHLOBITTEN

L'ESPOSIZIONE DEL CORPO DI SAN BONAVENTURA DI FRANCISCO DE ZURBARÁN. UN TÓPOS ICONOGRAFICO

Introduzione

Il tema del *tópos* iconografico verrà esaminato sotto tre aspetti. Partendo da una definizione della distinzione tra iconografia e iconologia, verranno poi presi in considerazione cinque *tópoi* riguardo l'esposizione del corpo di san Bonaventura di Francisco de Zurbarán (1598-1664): 1. *Tópos* iconografico storico, artistico e mistico, e il *tópos* iconografico dell'incontro.

1. Definizione

Cerchiamo innanzitutto di fare chiarezza sui termini *tópos* e iconografia, e la loro relazione. Il termine *tópos* deriva dal greco τόπος, luogo (plurale τόποι, *tópoi*) e significa luogo comune. Con esso può quindi intendersi uno schema narrativo indefinitamente riutilizzabile, a cui spesso è legato un particolare motivo stilistico ad esso consono.

Nel caso dell'estetica della comunicazione a essere indagato è il senso comune in quanto tale: «mettere in comune, creare un luogo comune. Si tratta appunto di mettere in comune il senso, di fare in modo che un senso sia comune, sia partecipato. [...] L'aspetto propriamente estetico di questa interrogazione sulle condizioni di possibilità della comunicazione» fu sviluppato da Kant che, nella *Critica del giudizio*, tradusse il senso comune in «senso comune estetico» quale orizzonte trascendentale della comunicazione.

Tale elemento, da meramente narrativo, diviene letterario, quando ricorre con frequenza in uno o più autori, nell'arco di una data epoca o di una certa corrente estetica.

L'iconografia è solo uno dei tre livelli di interpretazione del metodo per la rappresentazione sviluppato da Erwin Panofsky, ispirato dal filosofo Ernst Cassirer e dal sociologo Karl Mannheim¹.

¹ Conferenza su *Iconografia della Weltanschauung cattolica e il suo metodo. Il discernimento della verità nella bellezza contemporanea*. Quale bellezza salva il mondo oggi e quale metodo applichiamo? Il discorso sul metodo è legato all'iconografia. L'etimo della parola iconografia è composto dai termini greci εἰκών e γράφειν e vuol dire: *scrivere l'immagine*. L'ambito che racchiude è ampio, quindi si possono individuare più sfere dell'iconografia.

2. L'iconografia e il suo rapporto con l'icona e l'immagine

L'iconografia è una branca della storia dell'arte, che si occupa della descrizione, della classificazione e dell'interpretazione di quanto raffigurato nelle opere d'arte. Nell'ambito della ricerca storica l'iconografia si occupa di quelle immagini, che possono rappresentare una fonte documentale per la ricostruzione di eventi storici specifici².

È necessario partire dall'etimo della parola "iconografia" (εἰκών e γράφειν, scrivere l'immagine) per comprendere come lo spirito si iscriva sia nell'icona che nell'immagine. Per poi, attraverso di esse, comprendere l'arte da cui l'immagine ha preso forma e sostanza. L'icona e l'arte hanno una struttura teologica diversa, dunque proprio da questo deriva anche la loro diversa iconografia.

Teodoro Studita approfondisce questo concetto e scrive:

non è la sostanza che viene adorata nell'immagine, ma la figura del prototipo, che in essa è impressa, mentre la sostanza dell'immagine rimane senza adorazione. Non è la materia, infatti, che viene adorata, ma il prototipo insieme con la sua figura, non con la sua sostanza. E se è immagine, allora unica è l'adorazione del prototipo, come unica è la somiglianza. Pertanto quando adoriamo l'immagine, non siamo indotti ad adorare altro che il prototipo. In altri termini, se le figure non sono le stesse, le adorazioni sono diverse; ma se la figura è la stessa, c'è posto per una sola adorazione. E come è unica la figura, unica è anche l'adorazione³.

Ad esempio esiste l'iconografia dell'icona, che rimanda all'invisibile in quanto l'immagine è abitata da esso. Quando successivamente nasce l'arte, in qualità di invenzione dell'artista, l'iconografia nel senso originaria non poteva continuare a esistere allo stesso modo, così si sviluppava un discorso sul rapporto tra visibile e invisibile e sulla capacità che l'immagine visibile ha di rimandare ad una verità trascendente ed invisibile. Con il Concilio di Trento si inizia a parlare dell'*immagine del docere*, accentuando il simbolismo come linguaggio che spieghi l'invisibile. L'iconografia, in questo caso, diventa l'espressione della *Weltanschauung* e di una *Weltempfindung* dell'epoca, che si rivela e si sperimenta nel contenuto dell'immagine. Il metodo icono-teologico riconosce invece nell'iconografia la teologia del tempo. Nello stesso periodo del Concilio di Trento si sviluppa un altro discorso secondo il quale l'immagine viene vista come un "tu": l'opera d'arte che guarda l'osservatore. La domanda non cerca il visibile, ma il modo "com'è fatto"; un pensiero che ritroviamo nel Concilio Vaticano II quando si dice che Dio si rivela nell'arte *in qualche modo*. La *Weltanschauung* e *Weltempfindung* in questo caso non sono espressi nel contenuto, ma nell'atto creativo; atto che parla del modo di incontrarsi, che si esprime proprio nella forma dell'immagine. Il metodo icono-antropologico, invece, riconosce nell'iconografia l'esperienza tra l'uomo e Dio, che può essere compresa solo alla luce di un discernimento attivo, grazie al quale si distingue il "neo" dal vero, il *Kitsch* dalla profondità e l'astratto dall'astratto incarnato.

² Cfr. E. PANOFKY, *Il significato delle arti visive* [1955], introd. di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 2010.

³ Citato in T. PRATSCHDO, *Theodoros Studites (759-826) – Zwischen Dogma und Pragma: der Abt des Studiosklosters in Konstantinopel im Spannungsfeld von Patriarch, Kaiser und eigenem Anspruch*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main ecc. 1998, p. 45.

Nell'Oriente ortodosso l'immagine dell'icona – anche in epoca moderna e contemporanea – nasconde e rivela la presenza divina e in essa il simbolo diventa il *locus* da cui scaturisce la riflessione teologica⁴. Questa dinamica mostra un superamento del limite del reale, verso il quale l'icona è diretta. Marko Rupnik afferma che dal primo Rinascimento in poi, nel momento in cui l'opera d'arte diviene una invenzione dell'artista, assumendo una sua propria autonomia stilistica e teologica, non esiste più un'arte "religiosa". Altro è, infatti, la "religiosità" dell'icona, altro è la "religiosità" dell'immagine e dell'arte, perché diversa è la modalità con cui il divino iscrive la propria traccia nel *medium*. In Occidente, invece, dal Trecento in poi gli artisti "personalizzano" le proprie creazioni.

3. Iconografia tra contenuto e forma

Romano Guardini ha la costante abitudine di distinguere il *contenuto* dell'opera d'arte dal *carattere religioso* dell'opera d'arte stessa. Lo studioso scrive in *Über das Wesen des Kunstwerks*:

Da questo tutto deriva il loro carattere religioso e, come intendiamo qui, non deriva dal contenuto direttamente religioso dell'opera individuale, che naturalmente esiste (e c'è molto da dire su cosa significa quando un messaggio religioso non può essere tradotto con parole), ma con una forma artistica. Ma è diverso dal carattere religioso che si trova nella struttura dell'opera d'arte come tale: nel suo riferimento al futuro, a quel "futuro" assoluto, che non appartiene al mondo. Ogni vera opera d'arte è nella sua essenza "escatologica" e fa riferimento al mondo al di là di una venuta⁵.

Papa Benedetto XVI segue le indicazioni di Guardini e in un'allocuzione dedicata alla bellezza, in cui si richiama al teologo bizantino Nicolas Cabasilas e al suo *La vita in Cristo*, formula due pedagogie della bellezza dell'arte: insegnare la bellezza dell'arte e produrre la propria arte⁶.

⁴ Cfr. P.N. EVDOKIMOV, *La conoscenza di Dio secondo la tradizione orientale. L'insegnamento patristico, liturgico e iconografico* [1967], trad. it. di G. da Vetralla, Edizioni Paoline, Roma 1983², 127.

⁵ R. GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerks*, Hermann Leins, Tübingen-Stuttgart 1948, p. 30. Di questo testo esistono ben tre traduzioni e quattro diverse edizioni in lingua italiana: *L'opera d'arte*, Edizioni Corsia dei Servi, Milano 1954; *Discorso sull'opera d'arte*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di G. Sommovilla, 2 voll., Fabbri, Milano 1964, II, pp. 336-354, ripubblicato come monografia: *Discorso sull'opera d'arte*, a cura di G. Sommovilla, Liviana, Padova 1970; *L'opera d'arte*, a cura di F. Tomasoni, Morcelliana, Brescia 1998.

⁶ J. RATZINGER, *Il sentimento delle cose. La contemplazione della bellezza*. Messaggio per il Meeting di Rimini 2002 (on-line): «La bellezza ferisce, ma proprio così essa richiama l'uomo al suo Destino ultimo. Ciò che afferma Platone e, più di 1500 anni dopo, Cabasilas non ha nulla a che fare con l'estetismo superficiale e con l'irrazionalismo, con la fuga dalla chiarezza

Nella pedagogia dell'arte Benedetto XVI distingue due modalità con cui l'essere umano perviene alla conoscenza. La prima è la conoscenza attraverso l'insegnamento⁷. Insegnare (*docere*), secondo Benedetto XVI, significa sempre avere un'esperienza diretta della bellezza dischiusa da un'opera d'arte e percepire un contenuto riflesso ("di seconda mano"), che non porta a un incontro con la realtà⁸.

Il secondo livello, al quale Joseph Ratzinger si riferisce, è ciò che egli definisce il "fare una propria esperienza", che si concretizza «attraverso un toccare gli oggetti stessi»⁹.

Papa Benedetto, nella summenzionata allocuzione sulla bellezza, usa le stesse parole del massimo esponente della scuola cubista, George Braque: «solo le scienze devono dare sicurezza, mentre l'arte deve ferire, deve creare inquietudine»¹⁰.

Questa distinzione tra il *contenuto* dell'arte e la *religiosità* dell'arte e tra il *docere* e il *fare l'esperienza propria* si riflette anche nel tradizionale distinguo tra iconografia e iconologia.

Erwin Panofsky ha usato tre livelli di analisi considerandoli un metodo completo, in cui un livello controlla l'altro.

1. *La descrizione pre-iconografica*. Cattura il significato fenomenico (*Phänomenologischer Sinn*) della rappresentazione attraverso la percezione e l'esperienza generale del mondo umano.
2. *L'analisi iconografica*. Cattura il significato del senso (*Bedeutungssinn*) di una rappresentazione. Le domande sono: Cosa significano le persone e gli oggetti raffigurati (dal livello I)? Che cosa significa la loro composizione, il contesto di azione?
3. *L'interpretazione iconologica*. Cattura il significato di un documento (*Dokumentensinn*), il suo significato o contenuto. In questo modo, l'interesse dello spettatore passa dall'interpretazione iconografica a una comprensione dell'opera pittorica come fonte (documento) per la comprensione dell'epoca.

e dall'importanza della ragione. Bellezza è conoscenza, certamente, una forma superiore di conoscenza poiché colpisce l'uomo con tutta la grandezza della verità. In ciò Cabasilas è rimasto interamente greco, in quanto egli pone la conoscenza all'inizio. "Origine dell'amore è la conoscenza – egli afferma – la conoscenza genera l'amore"». Questi concetti sono stati ripresi da Benedetto XVI nell'Omelia in San Giovanni in Laterano, 22 maggio 2008.

⁷ «Com'è caratteristico del suo pensiero rigoroso, egli [Cabasilas] distingue due tipi di conoscenza: la conoscenza attraverso l'istruzione che rimane conoscenza, per così dire, "di seconda mano" e non implica alcun contatto diretto con la realtà stessa» (*ibid.*).

⁸ «La vera conoscenza è essere colpiti dal dardo della bellezza che ferisce l'uomo, essere toccati dalla realtà, "dalla personale presenza di Cristo stesso" come egli dice. L'essere colpiti e conquistati attraverso la bellezza di Cristo è conoscenza più reale e più profonda della mera deduzione razionale» (*ibid.*).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ J. RATZINGER, *La bellezza. La Chiesa*, introd. di L. Negri, Itaca Edizioni, Castel Bolognese (RA) 2005, pp. 11-26; *Id.*, *Discorso agli Artisti, Cappella Sistina, 21 novembre 2009*, «L'Osservatore Romano», 22 novembre 2009.

Il livello iconografico, che interessa in questo contesto, tratta il soggetto secondario o convenzionale, ossia l'identificazione di persone, motivi, simboli e la loro combinazione con temi tratti dalla letteratura biblica, religiosa e profana. Da parte dello osservatore si presume: una conoscenza letteraria, quindi la conoscenza delle fonti scritte pertinenti al circolo culturale europeo alla mitologia, alla letteratura, alla teologia, alla storia ecc. nonché alle convenzioni di rappresentanza comune dei simboli e delle allegorie dell'ambito culturale di riferimento. Correttivo e/o ausiliario è la *Storia dei tipi*, cioè la possibilità di confronto con rappresentazioni in cui si ritrovano le stesse persone e per le quali esistono formule di presentazione definite rispetto all'aspetto, agli attributi ecc.

4. *I quattro tópoi iconografici*

Nell'opera di Zurbarán vorrei evidenziare quattro *tópoi* iconografici: il *tópos* iconografico storico, il *tópos* iconografico artistico, il *tópos* iconografico mistico e alla fine introdurre il tema del *tópos* iconografico dell'incontro.

4.1. Il *tópos* iconografico storico

Il senso comune che si collega a quest'opera è la tradizione dell'esposizione pubblica della salma, che segue dei criteri iconografici ben precisi.

L'esposizione pubblica della salma è un rito tradizionale nel quale il corpo di un defunto, posto in una bara aperta o chiusa, viene esposto al pubblico affinché gli si renda omaggio. In altri casi, la salma può essere esposta a scopo denigratorio. Normalmente, quando il morto è una persona celebre (politico, sportivo, personaggio dello spettacolo), l'esposizione ha luogo in un edificio pubblico rilevante. Le norme e tradizioni che regolano l'esposizione cambiano da stato a stato.

In Vaticano esporre la salma del papa appena morto è una tradizione secolare. Fino al 1978 era previsto che la salma (rivestita dei paramenti liturgici) dovesse essere sempre visibile fino alla conclusione delle esequie: solo allora veniva deposta nella bara e quindi tumulata. A seguito delle modifiche apportate da papa Paolo VI, l'esposizione "visibile" è limitata alla camera ardente (allestita dapprima nel Palazzo Apostolico, poi nella Basilica di San Pietro), dopodiché il corpo viene collocato nella bara poco prima del funerale.

Dalla morte di papa Pio XII, nel 1958, a causa del grande afflusso di persone che volevano rendere l'ultimo saluto, i papi furono adagiati su un enorme e alto catafalco. Già nell'antichità i romani utilizzavano il catafalco, una speciale struttura, per deporre i propri morti. Successivamente, i nobili e i dignitari venivano fatti sfilare nella chiesa di loro pertinenza dopo la loro morte fino alla loro sepoltura. Nei tempi moderni anche la borghesia

ha adottato questa usanza. Secondo Nersinger, quando i papi vengono deposti, il focus del lutto non è sul singolo individuo, ma sul defunto in qualità di pontefice; «questo dimostra rispetto per l'ufficio».

L'esposizione della salma, quindi, appartiene ad una ritualità che si trasforma ancora nel tempo, ancora oggi; basti pensare ai funerali del papa emerito, morto la notte di Capodanno del 2022, in merito ai quali il papa regnante ha scritto: «Fu l'ultima veglia funebre in cui il corpo del papa fu adagiato su un catafalco fuori dalla bara». In futuro, i papi saranno sepolti «come ogni figlio della Chiesa». Infatti, papa Francesco ha dichiarato di voler essere sepolto «con dignità, come ogni cristiano, ma non sul cuscino».

4.2. Il *tópos* iconografico artistico

Francisco de Zurbarán, nato da un ricco mercante di origine basca a Fuente de Cantos, in Estremadura, arriva a Siviglia nel 1614 come apprendista nella bottega di Pedro Díaz de Villanueva, modestissimo pittore di immagini sacre. Nella pittura religiosa il giovane artista si distingue, fin dagli esordi, per la sua poetica di potente espressione visuale e accorato misticismo, che lo renderà, nel tempo, pittore emblematico della Controriforma spagnola. *Esposizione del corpo di san Bonaventura* è un dipinto realizzato nel 1629 e conservato al Museo del Louvre a Parigi. Si tratta di un'opera commissionata per la chiesa del collegio francescano San Buenaventura a Siviglia, il cui interno era già adornato da un ciclo narrativo sulla vita di san Bonaventura ad opera di Francisco de Herrera che, negli anni dal 1626 fino 1628, dipinse quattro scene della giovinezza del santo, poste sulla parete sinistra della navata. Zurbarán fu quindi incaricato di completare il ciclo, realizzando le quattro tele che illustrano la fine della vita del santo.

Dunque l'opera qui in oggetto fa parte di una serie di altri dipinti e cioè *San Bonaventura al Concilio di Lione*, conservato al Louvre, *San Bonaventura e l'Angelo*, conservato a Dresda, *San Bonaventura e san Tommaso d'Aquino di fronte al crocifisso* a Berlino. Quest'ultimo precede nella sequenza cronologica l'*Esposizione del corpo di san Bonaventura*.

San Bonaventura appare in uno scorcio diagonale, circondato da personaggi disposti a semicerchio attorno ad esso; tra di essi spicca papa Gregorio X, che lo aveva nominato vescovo di Albano nel 1273 e il re Giacomo I d'Aragona. Il santo è rappresentato con una faccia scura, mentre giace su una bara avvolta da un sontuoso broccato, mentre tiene tra le mani un crocifisso, vestito con paramenti liturgici bianchi, tipici di un vescovo, sui quali spicca il rosso del cappello cardinalizio, poggiato sui suoi piedi. La maggior parte delle persone in lutto che lo attorniano sono monaci francescani raffigurati nei loro abituali abiti bruni-grigiastri, mentre pregano o meditano profondamente assorti per il morto. Il grande studioso e amministratore del suo ordine è qui posto tra i rappresentanti del potere ecclesiastico e mondano e il mondo della semplice fratellanza francescana. Gli è stato assegnato il

titolo di *doctor seraphicus*, intendendolo quale "insegnante brillante pieno d'amore". Questa scelta della composizione si unisce alla lunga tradizione di raffigurare i Santi Morti nell'arte e nella vita reale.

4.3. Il *tópos* iconografico mistico

Si dice che la sua immagine è una delle più rischiose e meglio risolte di Francisco de Zurbarán che, di solito, nelle sue opere si caratterizza per la semplicità della disposizione degli elementi mostrati nel dipinto. Nel confronto con il disegno del corpo miracoloso di san Francesco di Paola vediamo delle analogie, nella differenza. Al posto del fuoco rosso, Zurbarán ha posto un panno rosso. La posizione è la stessa, in diagonale in una teca che galleggia sul fuoco (Francesco di Paola) e in Bonaventura attraverso il bianco, come se galleggiasse sul drappo rosso. In questo c'è la novità di Zurbarán. Dopo essersi ammalato Bonaventura fu afflitto da convulsioni così forti da non poter ricevere l'estrema unzione, ma poi l'Ostia passò attraverso il suo corpo, ricevendola lui per miracolo.

Suscita notevole interesse il dipinto dell'artista Juan de Espinal raffigurante una delle scene più drammatiche e struggenti riguardanti la vita di san Francesco di Paola. La tela descrive l'atto sacrilego compiuto dai calvinisti il 13 aprile 1562 verso san Francesco, morto cinquant'anni prima e sepolto nel Convento di Plessis a Tours¹¹. Il gesto truce ed efferato, ampiamente documentato e trascritto da storici e biografi del tempo, fu considerato un vero e proprio martirio¹², al punto che nella *Vita di san Francesco di Paola* redatta da Isidoro Toscano leggiamo che «avendo sofferto, e patito quasi un continuo martirio vivente, non solo col desiderio, ma con le volontarie e asprissime penitenze, che sostenne per il corso di novantun'anno, come di lui canta Santa Chiesa, che *Longum tulit Martyrium*, fu anco abbruciato il suo corpo da Eretici»¹³.

Guardando l'opera, scrutando gli sguardi fulminei e minacciosi, i gesti e i movimenti efferati degli eretici pronti a compiere l'atto violento e disumano, sembra di rileggere i versi. La vicenda dipinta dal sivigliano è avvolta in un'atmosfera surreale e inquietante, quasi onirica, circondata da nuvole di fumo, di colori e sfumature che vanno dal rosso per il calore che dà il fuoco, all'arancio, ai gialli. Al centro dell'opera il Santo disteso e con le mani incrociate sul petto, si libra prodigiosamente nell'aria, mentre i suoi carnefici cercano in ogni modo, ma invano, di bruciare il suo corpo incorrotto, quasi che il fuoco ne avesse santo timore: «Ma quel rispetto

¹¹ <https://www.aboutartonline.com/martirio-san-francesco-paola-juan-de-espinal-par-te-ii-due-miracoli-ignei-del-santo-andrea-lilli-approfondimenti-precisazioni/>.

¹² A. GALUZZI, *Studio sull'origine dell'Ordine dei Minimi*, a cura di M. Sensi, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, Roma 2009, pp. 175-181.

¹³ I. TOSCANO, *Della vita, virtù, miracoli, e dell'Istituto di S. Francesco di Paola [...]*, Vannacci, Roma 1698, lib. v, cap. XVIII, p. 604.

che non ebbero gli Eretici, l'ebbe il fuoco. Non fu mai possibile che questo ardisse di toccare quel sacro cadavere; e comechè aggiugnesser eglino sempre più legna alle fiamme, sempre li baciavan le vesti, ma non gli carni. Ricordevole il fuoco dell'alto dominio, al sopra di esso avuto avea Francesco già vivo, ne volle ancora rispettare le spoglie, quando egli era estinto»¹⁴.

Il Concilio di Trento prescrive proprio questa immaginazione della visione. L'artista rappresenta l'immagine dell'uomo come peccatore che non può arrivare a Dio da solo, ma ha bisogno di controllo nel senso morale, come dice il cardinal Borromeo, perché un «artista è un teologo muto»¹⁵. Parliamo di *magistero dell'arte*, attraverso le regole con cui si stabilisce ciò che l'artista non deve fare; secondo il cardinal Paleotti, ci sono cose proibite per la creazione di un quadro. Per stare alle regole, l'opera deve essere realistica, seguire le storie della Bibbia, con uno stile elegante e pieno di grazia. L'arte è una raffigurazione del dogma in un modo emozionante. La *pedagogia dell'arte* è dominata dalla difesa contro i Protestanti. L'arte deve insegnare i contenuti per educare il popolo in un modo giusto. A questo punto l'arte non è un campo autonomo, ma fa parte della teologia. La sua struttura teorica segue quella della teologia. L'arte è teologia.

Victor Stoichita, nel suo libro *Cieli in cornice*, descrive i criteri per le immagini che raffigurano i miracoli¹⁶. Prendendo l'immagine e mettendola in rapporto con l'oggetto, egli osserva che i documenti visivi sono il frutto di un'esperienza in linea di principio indicibile, il cui grado di verità è impossibile da stabilire. Ciò perché l'opera visionaria è concepita come un'incurisione, nata in un caso-limite della rappresentazione pittorica occidentale (il quadro di visione), che è la messinscena di un'esperienza estrema (l'atto del vedere). Nell'opera della visione facciamo una esperienza "limite e rappresentazione-limite" e vediamo come Zurbarán segua questa tradizione, ma va anche oltre. Egli infatti segue l'indicazione del Concilio di Trento, usando allo stesso tempo un linguaggio mistico. Si può dire che Zurbarán segua le indicazioni anche se non fa vedere la scena direttamente.

Secondo Stoichita la raffigurazione della visione ha le seguenti caratteristiche¹⁷:

- L'esperienza visionaria è un'esperienza d'immagine.
- Raffigurare pittoricamente una visione significa dare corpo a (rendere visibile) un fenomeno incerto della vista interiore.
- Raffigurare pittoricamente un atto visionario significa mettere in scena un personaggio privilegiato (generalmente un Santo) nel momento di un'azione privilegiata (l'estasi visionaria) Bonaventura.

¹⁴ G.M. PERIMEZZI, *Vita di san Francesco da Paola*, Tipografia Tiberina, Roma 1855, p. 168.

¹⁵ Cfr. L. VENTURI, *Storia della critica dell'arte*, Torino, Einaudi 1956, p. 67.

¹⁶ V.I. STOICHITA, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'Oro dell'arte spagnola*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2024, pp. 23 ss.

¹⁷ Cfr. *ivi*, cap. v, pp. 125-148.

- Il quadro di visione assume le caratteristiche di documento visivo (di "testimonianza") riguardante un'azione per la sua natura super-verificabile.
- Lo spettatore di un quadro di visione ha funzione di testimone dell'atto visionario comprovante la "realtà visibile" dell'apparizione; benché né il visionario stesso né il testimone che assiste alle sue estasi possa completamente affermare o negare la "realtà" della visione.
- Si chiede allo spettatore del quadro di visione di assumere un ruolo: quello di "colui che guarda colui che vede".
- Il quadro di visione è oggetto meta-figurativo: è un'immagine il cui soggetto è un'esperienza di immagine.
- Il quadro di visione è un mezzo di intermediazione. Permette allo spettatore di accedere alla trascendenza in quanto rappresentazione.
- Il personaggio visionario è una figura di intermediario. È il "filtro" mediante il quale la trascendenza si manifesta allo spettatore.
- Il quadro di visione è un'immagine mista (iconico-narrativa) il cui ruolo consiste nel captare il sacro in forma visiva. Il quadro di visione è la "storia" del manifestarsi di una "icona".
- Poiché la trascendenza è indicibile, irrappresentabile, la sua rappresentazione si articola secondo la retorica del paradosso.
- Il quadro di visione è un quadro doppio: rappresenta l'irruzione dell'irrealtà nella realtà.
- Il carattere "misto", "doppio" di intermediari (e metafigurativo) del quadro di visione si concretizza, nell'epoca della Controriforma, in una composizione verticale e scissa rispetto alla figurazione.
- Durante la Controriforma l'icona, l'irreale, il sacro, la trascendenza occupano la parte alta dell'immagine, formando il registro superiore della rappresentazione.
- Il registro superiore del quadro di visione è sottoposto alla stilistica dell'incertezza e dello sfumato.
- L'oggetto figurativo emblematico della rappresentazione della ierofania è la nuvola.
- Il mezzo figurativo più adatto alla rappresentazione della ierofania è la macchia.
- La rappresentazione del registro inferiore del quadro di visione persegue l'effetto-realtà e si offre come uno spazio che prolunga quello dello spettatore.

Così, alla fine lo spettacolo della congiunzione dei due registri trova il suo apogeo nella rappresentazione figurativa della *unio mystica*. L'estasi visionaria è un'esperienza di immagine che impegna il corpo di colui che vede. Il corpo di colui che vede si fa strumento di una retorica della rappresentazione: la sua messinscena è la codificazione esteriorizzata di ciò che è definito irrappresentabile.

Le indicazioni di Stoichita colpiscono perché vediamo la pittura di Zurbarán con "nuovi occhi", che ci permettono di constatare che questo quadro

non è più solo una rappresentazione, ma una vera e propria rivelazione. L'opera si rivela nella sua essenza attraverso la spiritualità di Bonaventura, attraverso la sua forma. L'artista incarna questa spiritualità, ma lo fa in una nuova forma. Come afferma Stoichita, abbiamo bisogno dei sensi per percepire quello che sta succedendo, poiché non è esplicitamente raffigurato.

L'iconografia e la forma della spiritualità di Bonaventura non seguono la via della comunione sacramentale, ma la via del pensare-sentire. Bernardo di Chiaravalle è solitamente considerato il primo promotore di questo movimento passionale, che spazia dalla semplice meditazione all'alto misticismo. Con Bernardo inizia un nuovo *feeling*. L'anima, non più l'*Ecclesia*, è la sposa di Cristo; vede la sofferenza in un'immersione più profonda, più personale nella Passione del Signore. I sentimenti forti prendono forma, diventano intuizioni. Il suo misticismo della sofferenza cambia radicalmente il modo in cui pensiamo, scriviamo e creiamo. L'iconografia lo porta fin dal xv secolo nella scena visionaria dell'*amplexus*, l'abbraccio di Bernardo con il crocifisso.

Questa riforma della religione cristiana raggiunse la popolarità attraverso la vita e la figura di Francesco d'Assisi. Lo sviluppo religioso di Francesco viene presentato dai biografi, a cominciare dalla Visione del Crocifisso di San Damiano, come una progressiva assimilazione al Signore crocifisso: come il risultato di anni di compassione per la Passione di Cristo nel suo corpo, Francesco si era fuso in un'unica figura con il Salvatore, anche nella sua stessa coscienza. Per Bonaventura, che nella sua *Legenda maior* descrive Francesco come l'angelo dell'apocalisse *habentem signum Dei vivi* (Ap 7,2), la stigmatizzazione di Francesco diventa l'archetipo dell'esperienza mistica e il modello del *vere spirituales* che nella meditazione e contemplazione trova la via verso Dio.

Nella devozione alla croce si condensava un programma di autoguarigione francescana, che lodava e raccomandava lo stesso fondatore dell'ordine come prototipo di capacità contemplativa. In questa attività contemplativa, i momenti culminanti vedevano l'immagine di Cristo trasformarsi completamente in viva esperienza della sua reale presenza. Tuttavia, la vivificazione del contenuto dell'immagine si è presentata allo spettatore come una trasformazione interiore e in trasformazione del proprio essere, quando si instaura la relazione con la persona nell'immagine, condividendo internamente la sua sofferenza e trasformando la propria presenza in devozione nei suoi confronti¹⁸. Nell'idea della stigmatizzazione si realizza pienamente lo scopo della devozione all'immagine, in qualità di esperienza viva nella carne, nei sensi, che è l'attuazione della *imitatio Christi*.

Senza rinnegare la mediazione sacramentale-liturgica della salvezza attraverso il sacrificio della croce, la compassione contemplativa con il

¹⁸ Cfr. A. Stock, *Poetische Dogmatik: Christologie*, Bd. iv. *Figuren*, Brill, Leiden 2001, p. 23.

crocifisso, che sta davanti agli occhi come immagine o è immaginato con gli occhi della mente, diventa il cammino da compiere per raggiungere la salvezza. Nella figura di Francesco stigmatizzato, la spiritualità francescana trova, naturalmente, solo l'immagine più sintetica di quanto veniva trasmesso attraverso la letteratura e l'iconografia nella pietà medievale.

Come si inserisce allora Zurbarán in questa tradizione?

A caratterizzare Francisco de Zurbarán, spiega Cano, fu la capacità di tradurre gli ideali religiosi dell'età barocca in invenzioni espressive capaci di fondere la magniloquenza celebrativa e religiosa pretesa dai committenti con elementi di distillata poetica quotidianità in quella pittura semplice, calorosa e diretta, per dirla con lo storico dell'arte Paul Guinard, che rimbalzerà nell'immaginario del Novecento, aparendo nelle opere di Manet fino a Picasso, e ancora in Morandi o Dalí, con la rivalutazione critica seguita al disamore dell'Ottocento romantico. Se il Romanticismo finì per vedere in lui solo il "pittore di monaci", lividi, funebri, ossuti, come scriveva Théophile Gautier, con il secondo Novecento cambia l'approccio all'opera di Zurbarán: lasciando cadere l'aspetto pietistico, fino ad allora appunto esageratamente sottolineato, Christian Zervos, direttore dei *Cahiers d'Art* e curatore del catalogo ragionato dell'opera di Picasso, riconobbe che era doveroso attribuire a Zurbarán un ruolo preponderante nella storia dell'arte spagnola.

L'arte di Zurbarán, però, non viene temperata dai dettami del cardinale Paleotti, bensì dall'austero, esacerbato «rigor filipino» di Filippo II.

La sua grandezza starà proprio nell'evoluzione di uno stile austero e tenebroso verso sfumature cromatiche più acide e luminose e soluzioni compositive più ariose. Nella comparazione con i vari pittori che nel passaggio dal XVI al XVII secolo si rivolsero alla pittura di chiaroscuro in cui la luce modella il processo della composizione, costruisce i volumi e crea la drammaturgia dell'immagine, obbligando non solo a un cambiamento radicale della tecnica pittorica ma anche alla ricerca di risorse espressive più intense. In effetti Zurbarán fu chiamato dai contemporanei *el Caravaggio español*.

Egli è capace di visualizzare un incontro spirituale? La Nave espone la visione di Bonaventura dei sensi spirituali in relazione alla sua dottrina della grazia in un contesto ampio come ogni azione che origina dalla grazia o, in un senso più stretto, come tutti gli atti che corrispondono alla grazia interiore e sono collegati ai cinque sensi corporei. Il senso esteriore e interiore dell'uomo è significativo, sia filosoficamente che teologicamente, per Bonaventura.

L'uomo può percepire il mondo esteriore attraverso i sensi corporei, che mediano l'entrata del mondo in lui. Sebbene oscurato dal peccato, è adatto a condurre l'uomo alla conoscenza di Dio. Con la sua dotazione interiore (coscienza, intelletto e volontà), l'uomo percepisce il Divino. Essendo immagine di Dio, è orientato verso Dio in ogni azione dell'anima.

La grazia santificante, che comprende le virtù umane, i doni dello Spirito Santo e le beatitudini, agisce nei frutti (gioia, estasi) e nell'esercizio dei sensi spirituali, ovvero nella percezione spirituale.

"Sentire" significa percepire una presenza, sapere che qualcosa è presente. Anche le percezioni del Divino devono essere descritte con la terminologia dei sensi. Per Bonaventura, tuttavia, i sensi spirituali non riguardano mai solo la disposizione interna, il sensorio come tale, ma l'atto concreto dell'anima umana, indotto dalla grazia di Dio e orientato verso la Parola in tre modi: la visione e l'ascolto interni della Parola increata, l'autoespressione di Dio (fede), l'odorare interno della Parola ispirata, il soffio di Dio (speranza) e il gustare e il toccare interni della Parola incarnata, l'incarnazione di Dio (amore)¹⁹.

Se l'intelletto (vedere, ascoltare) o l'affetto (odorare, gustare, toccare) determinano l'atto dell'anima, ciò dipende dall'oggetto percepito; i sensi affettivi non sono di per sé più elevati. Come tale oggetto, Bonaventura a volte nomina Dio stesso, ma nella maggior parte dei casi è Gesù Cristo, la Parola, cioè la seconda persona divina come auto-rivelazione di Dio. La Parola crocifissa è l'ineguagliabile effusione dell'amore di Dio per la nostra salvezza. La percezione spirituale è l'atto dell'anima dell'uomo trasformato dalla grazia, che accoglie e interiorizza la presenza di Dio che si auto-rivela nella sua Parola; l'uomo orientato verso Dio per grazia si armonizza completamente con Dio. Questa comprensione è sentire (*sentitur*) non capire (*cognoscitur*). Solo un uomo che ha sperimentato Dio nel suo intimo può essere soggetto di questa conoscenza, quindi qualcuno come Francesco d'Assisi. La completa sottomissione anche dei sensi corporei alla grazia di Dio porta a una trasformazione (vedere visioni, ascoltare rivelazioni, gustare il divino, essere guidati dal suo profumo, percepire l'unità), che in lui si manifesta compiutamente nelle stimmate. Bonaventura riprende l'approccio della gnosi cristiana, secondo cui la fede richiede un intelletto trasformato dalla grazia, lo amplia con l'accento francescano che vede l'esperienza di Dio derivare dalla sua auto-rivelazione, rimanendo tuttavia dell'opinione secondo cui i sensi spirituali sono gli elementi che trasmettono la conoscenza su Dio, attraverso i quali si riesce a riconoscere la verità rivelata. Bonaventura ha certamente influenzato altri pensatori, lo stesso Karl Rahner, mettendo al centro i suoi studi, enfatizza la percezione della trascendenza di Dio; o ancora Hans Urs von Balthasar sostiene che i sensi spirituali hanno a che fare con la "forma di Cristo" dell'esperienza.

Tuttavia, si può affermare che il parallelismo va oltre il trattamento della luce, dato che le due personalità artistiche, e umane, furono radicalmente differenti: dobbiamo guardare a Caravaggio come a un genio

¹⁹ G.F. LANAVE, *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, ed. by P.L. Gavriluk and S. Coakley, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 159-173 (cap. IX: «Bonaventure»).

del teatro, del realismo, della visualizzazione dell'invisibile, e a Zurbarán come a un altissimo artigiano del dipingere, solitario, nobile, sincero, al di fuori dello spazio e del tempo. Caravaggio e Zurbarán sono ambedue pittori di luci e di ombre ma Caravaggio è il pittore della realtà più cruda e più estrema, mentre Zurbarán mostra la realtà come via alla comprensione della spiritualità e al trascendente: la realtà intesa come quotidianità è il luogo dove i santi vivono, è la scena in cui accadono i miracoli.

4.4. Il *tópos* iconografico dell'incontro

Ora sto parlando non della iconografia della luce, ma la luce che scaturisce nel momento dell'incontro con l'opera d'arte, la luce che si accende nel momento in cui si *vede*. Zurbarán non vuole solo una identificazione del soggetto pittorico, ma attraverso le scelte che definiscono il modo in cui è stato dipinto, esse evocano qualcosa che non è dipinto, ma che si percepisce nell'incontro con l'opera.

Non si tratta di una raffigurazione di qualche cosa o l'invisibile di qualche cosa. Per capire di cosa si sta parlando, entriamo nella forma dell'opera d'arte, in uno spazio non ancora conosciuto e per questo non ancora dipinto. Uso le parole di Romano Guardini per spiegare meglio che cosa intendo. *Nel modo di guardare accade la luce*: la sua *Welt-Anschauung* cattolica può fornire un contributo enorme a questo tema nell'ottica di una rinnovata antropologia teologica e pastorale sullo spazio sacro²⁰. Secondo Guardini il cristiano non può maturare una visione cattolica ritraendosi dal mondo. Nessuna interiorizzazione astratta del mondo – nota significativamente Guardini – fa avanzare l'interiorità cristiana. «Credere in verità significa pur questo, osare un nuovo inizio. Ma gli inizi non si possono provare, bensì solo attuare». Per Guardini dunque ogni visione cattolica che si fermi a una interiorizzazione di un senso oggettivo del mondo produrrebbe quella separazione che è sempre una integrazione – a rischio di integralismo – tale da ridurre il cattolico a un "tipo" accanto ad altre tipologie, provocando la sua settorializzazione, e la relativa marginalizzazione. Una deriva che, sappiamo, era particolarmente temuta da Ratzinger. Ma a quale inizio si può pensare se non a quello che riporta a una *forma* e il cui luogo si trova nell'immagine?

Guardini ha imperniato la sua antropologia non sulla raffigurazione, ma sulla *forma*, la quale non può che attuarsi se non *nell'uomo che guarda* (*der anschauende Mensch*)²¹. Non l'immagine reificante, posta a distanza dello

²⁰ ID., *La visione cattolica del mondo* (1923), trad. it. di G. Colombi, in ID., *Filosofia della religione. Esperienza religiosa e fede*, a cura di S. Zucal in collaborazione con A. Aguti, Morcelliana, Brescia 2008 (Opera Omnia, II/1), pp. 65-87.

²¹ Cfr. Y. DOHNA SCHLOBITTEN, *Lasciarsi guardare. Antropologia filosofica e teologica dell'arte come preghiera. A partire da Romano Guardini*, «Ignaziana», 21 (2016), pp. 87-108; ID., *La forma dell'immagine. La formazione liturgica*, «Ikon. Journal of Iconographic

sguardo, ma l'espressione di un'azione rituale (come si dà con l'icona) che mostra in tutta evidenza la relazione fra arte e liturgia, due realtà sorelle perché entrambe figlie della rivelazione. Le due attività non si confondono, poiché ciò che la liturgia attua *mistericamente* (nei sacramenti), l'arte lo fa *misticamente* (nella percezione).

Questa *formazione allo spazio sacro* può avere diversi caratteri e Guardini continua: «L'unità non possiamo mai conseguirla davanti i nostri occhi, perché anch'io sono solo un frammento del tutto». Ogni oggetto che incontriamo è solo una relazione da frammento a frammento. Ma nel processo della formazione artistica accade una cosa particolare: ogni aspetto che emerge dall'oggetto e dall'osservatore, quando percepisce l'opera, crea una sorta di potere.

Intorno a questo potere l'unità dell'esistenza diventa presente. Il tutto dell'oggetto – della natura, dell'uomo e della storia – vive in uno. Sviluppa una sorta di Epistemologia dell'incontro. In questa descrizione, Guardini parla della «gloria che porta la morte» (*tötende Herrlichkeit*). Un'esperienza di terrore del cuore nel numinoso che rimanda a Rudolf Otto. «Quello che dice Aristotele sul dramma vale per ogni opera d'arte, e in questo si manifesta il significato etico dell'arte», scrive Guardini²². Tutto questo non ha niente a che fare con una semplice forma di pensiero; si tratta invece di un sentimento di potere, del potere di iniziare di nuovo e della volontà di farlo nel modo giusto. *La verità è uno spazio in cui l'osservatore entra e da cui egli si mette in tensione con la realtà*.

Questo incontro è profondamente personale e storico e così riflette la dimensione della sua *Weltanschauung*. Lo spazio sacro ha la capacità di unire la persona e il mondo; due poli fenomenologicamente legati in modo tale che uno dipende dall'altro: si apre verso l'altro, si trova nell'altro, rivelandosi nello spazio e nel tempo ricevuto; un incontro dell'occhio e della luce che accade nell'incarnazione. In questo momento la parola inizia a parlare e porta al momento della rivelazione. Il discorso di Guardini è affine al concetto di *organicità* e riguarda l'idea educativa di *formazione*, cioè come *mettere in forma*²³.

Non l'atto di ricadere, ancora una volta, in una visione neutrale, astrattamente complessiva, ma di porre la questione del *limite* e del "concetto positivo" del *limite*: «Il singolo può realizzare in sé le varie possibilità tipiche di forma e atto sempre soltanto fino a un certo punto. Se esso si espande nell'universalità, perde la tensione intima, la chiarezza e la

Studies», 9 (2016), pp. 375-384.

²² Cit. in H.-B. GERL-FALKOVITZ, «Un'impetuosa pienezza di vita dentro di me e sopra di me...». Il giovane Romano Guardini e le arti: un complesso sconosciuto, in *Romano Guardini. Presenza e attesa dell'uomo*, a cura di G. Fabris et al., Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 19-38.

²³ Cfr. ID., „...von innen und von drüben her andringende Lebensfülle“. Romano Guardinis Blick auf die Künste, in *Identität und offener Horizont: Festschrift für Egon Kapellari*, hrsg. von F. Lackner und W. Mantl, Styria, Wien 2006, pp. 195-208.

forza; la struttura essenziale si scioglie». Proprio in questo processo della formazione della forma c'è un'universalità, un'unità – un «nuovo sapere» – che è in grado di convivere, superandoli, con pregiudizi anti-occidentali, anticattolici.

La religiosità dello spazio sacro allora non deriva da un qualche determinato contenuto religioso dell'opera, ma si intende piuttosto come il carattere religioso che sta nella struttura dell'opera d'arte stessa, nel suo indicare il futuro attuandosi. Per Guardini, un'opera d'arte contiene in sé un processo di formazione che dobbiamo contemplare guardandola intimamente. La grandezza di Guardini è data dal suo riferirsi al gesto del guardare intimamente (*Anschauung*). Questa *Anschauung* del mondo, questo gesto, abbraccia in sé le opposizioni, superando la prospettiva confessionale. In questo senso dobbiamo capire la sua prospettiva. Possiamo così parlare di una prospettiva ecumenica nell'arte quando ci portiamo nella *Anschauung* della forma con la virtù che appartiene all'occhio, il potere dello spirito e la vivacità del cuore, un compito che dobbiamo insegnare affinché accompagni la nostra esistenza.

Conclusione

Che cos'è la novità: non vede una cosa concreta, ma vede le relazioni. Di più, sentire una relazione, che rispecchia le teorie dell'arte di questo periodo. Decisivo, quindi, non è il punto di partenza o il focus, che spesso non è scelto intenzionalmente ma plasmato dal carattere (vedi il tema della "malinconia" in Guardini), ma piuttosto la consapevolezza della responsabilità per l'altro polo, quello meno pronunciato, che può essere attivamente integrato. Nel processo di conoscenza di Guardini vi è un richiamo alla polarità, a guardare all'opposizione polare, proprio in vista di una visione d'insieme, perché la visione di Cristo è quella visione polare, dell'insieme polare, una visione polifonica della verità polifonica.