

Università Ca' Foscari di Venezia

Dottorato di ricerca in Storia antica e archeologia, storia dell'arte, XXI ciclo

(A.A. 2005/06 – A.A. 2007/2008)

Paolo Veronese.

Dall'immagine al silenzio

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: [L-ART/02] Storia dell'arte moderna

Tesi di dottorato di Francesco Trentini

Matr. 955240

Coordinatore del dottorato
prof. Annapaola Zaccaria

Tutore del dottorando
prof. Augusto Gentili

Indice

3 *Introduzione*

L'immagine e il gioco liturgico

10 *Capitolo primo*

Mondo nuovo: la *Pala Giustinian* a San Francesco della Vigna

Erotismo d'altare

L'Egitto e la Vigna

A gioco chiuso

41 *Capitolo secondo*

L'occhio interno: la conversione della Maddalena.

L'immagine

Vittoria Colonna e una nuova interpretazione della Maddalena

60 *Capitolo terzo*

Una pala per iniziati: la pala di Castelfranco di Giovanni Battista Ponchini

Ancora sulla redenzione... ma in altro modo

L'orizzonte d'attesa: attualità di un dibattito

Paradigmi e conflitti

96 *Capitolo quarto*

Le condizioni della visione: Veronese a Montagnana

La caduta dei giganti

Quale pubblico?

Crederci per vedere o vedere per credere?

136 *Capitolo quinto*

Il “terza” visione: le dormienti di Paolo Veronese

Mistiche geometrie

Beatitudine a occhi chiusi

Vent’anni dopo...

165 *Capitolo sesto*

La visione facilitata: la pala di San Luca

A Emmaus

La caduta dell’angelo

Ritorno all’ordine

Icona “en abyme”

Dal corpo dell’uomo al corpo di Dio

191 *Elenco delle illustrazioni*

195 *Bibliografia*

Introduzione

L'immagine e il gioco liturgico

Due cose caratterizzano i riti religiosi delle società umane: il fatto d'implicare una determinata azione, una determinata gestualità da cui dipende la produzione di elementi materiali che costituiscono il compimento della celebrazione¹; e il fatto di avere come esito ultimo la catarsi sociale². Nella metafora teologica, la divinità detta le regole del gioco, stabilisce gli strumenti e i ruoli entro un orizzonte dichiaratamente soteriologico. In altre parole si fa liturgia per ottenere la salvezza, e Durkheim glosserebbe puntualizzando che il concetto di salvezza personale è solo uno strumento simbolico funzionale a tenere sotto controllo le tendenze antisociali dell'individuo per il ripristino dell'equilibrio interno alla comunità. Non è difficile leggere in questa chiave il senso della liturgia cattolica.

Ma basta scorrere le pagine ancora attuali di Delio Cantimori³ per ritrovare una proposta non compatibile con il modello rituale catartico previsto dalla tradizione romana. Egli isola alcune voci che sostituiscono l'orizzonte soteriologico con quello gnoseologico, e dunque hanno come finalità ultima l'unione con la divinità. Cantimori ritrova questa prospettiva nel progressivo abbandono della ritualità comunitaria da parte di Caspar Schwenkfeldt e Lelio Sozzini, ma basta andare alle tante mistiche, presenti anche all'interno del cattolicesimo romano nel XVI secolo, per accorgersi dell'analogo

¹ Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 413 segg.

² Ivi, cit., pp. 445 segg., sulla funzione socialmente ricreativa del rito.

³ Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2009.

venir meno delle preoccupazioni per la salvezza (corrispettivo dell'esito catartico) al fine di privilegiare la relazione diretta con Dio.

La ragione di questa tendenza è il sostanziale individualismo della mistica: un principio che disattiva la funzione di "rigeneratore della comunità" proprio della concezione tridentina ma anche luterana del rito. Di qui gli attacchi incrociati patiti dal territorio dell'individualismo mistico.

In effetti questa prospettiva esce completamente dal gioco del rito, perché non ci sono regole e senza regole non si può giocare. La mistica è differente dall'ascetica, ad esempio, che è decisamente più accettabile data la sua natura di ipertrofia del culto negativo⁴. L'asceta di regole ne ha, e molte: deve osservare le interdizioni rituali fino all'esasperazione imponendosi privazione e sofferenza e così può incarnare la santità. Il mistico, al contrario, è preceduto dalla divinità, a rigore non ha compiuto nulla per accedere nell'intimità del Dio. Ovvìa conseguenza dell'abbandono del paradigma antropologico da parte dei mistici è quindi la progressiva indifferenza al rito: non è antiritualismo, piuttosto vengono meno in questa nuova religiosità le finalità che normalmente l'individuo e la comunità si proponevano di perseguire attraverso la celebrazione.

Si finisce così con l'avere da una parte una liturgia della salvezza; dall'altra una liturgia dell'unione mistica. Le due cose non si possono confondere perché hanno alla base antropologie completamente opposte. Nel primo caso, si dia il primato alle opere o alla fede, non importa, la questione dominante risulta essere il peccato e il rito s'inserisce nell'orizzonte della liberazione da esso. Nel secondo caso la questione dominante è il superamento della separatezza della sfera antropologica dalla divinità.

I lavori di Delio Cantimori e di Cesare Vasoli⁵, in particolare, hanno da tempo posto nella giusta luce questa sorta di "terza via" presente nel panorama religioso del Cinquecento. È quindi partendo dai loro studi che il presente lavoro intende sollevare alcune domande relative al dibattito sull'immagine religiosa avendo la pretesa di saggiare la rilevanza di questa via media tra le soteriologie cattolica e luterana. In un contesto d'ispirazione mistica, sensibile a quest'ordine di questioni, come avrebbe

⁴ Ivi, p. 371.

⁵ Cesare Vasoli, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1988.

potuto e dovuto operare un pittore che si fosse trovato a dover realizzare una pala d'altare? Posta la domanda il caso di Paolo Veronese s'impone come paradigmatico se non altro per il suo coinvolgimento all'interno di un contesto notoriamente impegnato nel dibattito su i temi della mistica e dell'aggiornamento liturgico come fu San Francesco della Vigna.

Per questo motivo è sembrato opportuno puntare l'attenzione sul Caliarì, e concentrarsi sulla tipologia iconica della pala d'altare ritenendo che questa più di altre avrebbe potuto patire sostanziali revisioni all'interno del dibattito cinquecentesco.

Infatti, poiché la liturgia come il gioco ha le sue regole, il pittore, che pure ha facoltà di condurre il discorso anche verso altre direzioni, ha tuttavia l'obbligo di rispettare il minimo di requisiti imposti all'immagine perché questa non intervenga a disturbare il gioco (anche perché ogni variazione significativa rischia d'introdurre una nuova regola, e in ultimo è in grado far entrare in un altro gioco).

Si capirà come sia impossibile entrare nel merito dell'immagine a prescindere dalla ricostruzione della griglia di regole e finalità entro cui essa era inserita. Sarebbe come tentare di comprendere il senso di un pezzo degli scacchi non sapendo che esiste una scacchiera sulla quale il pezzo deve essere mosso secondo determinate regole, e che esistono altri pezzi che rispondono ad altrettante regole, e che esiste un gioco che sussume tutte queste regole entro un obiettivo preciso. Il che porta a concludere, per contro, che in assenza del necessario corredo d'informazioni non è solamente difficile, ma addirittura impossibile pervenire al significato dell'opera, o meglio, se il caso volesse che si azzecasse la qualifica corretta, mancherebbero le condizioni per verificarla e di conseguenza finirebbe per essere inghiottita dall'opinabilità con tutte le altre tentate letture.

Il primo punto – in definitiva il più complicato – consiste proprio nella ricostruzione del *regolamento*, nell'individuazione del *gioco*: è chiaro che la cosa risulta più facile quando la griglia di regole del gioco è più manifesta come nel caso della liturgia. Ma occupandosi di cristianesimo nel sedicesimo secolo sarebbe più opportuno usare il plurale: *le liturgie*.

Ritornando un momento in metafora, occorre precisare comunque che non sarà sufficiente farsi un'idea dei criteri di movimento dei singoli pezzi per poter dire di saper giocare, giacché è evidente che ci vuole anche la *finalità*: una sorta di regola delle

regole che conferisce coerenza all'intera normativa consegnando ai giocatori un *compito*. Se non fosse fissato che il compito dello scacchista è dare scacco matto al re avversario, qualcuno potrebbe immaginare un gioco in cui le mosse debbano essere preordinate a farsi mangiare tutti i pezzi col minor numero di mosse possibile. Anche questo è un gioco possibile e per sé, magari, degno di considerazione in determinate circostanze; ma non è il gioco degli scacchi. Analogamente una pala d'altare potrà essere inserita in un'infinità di giochi possibili, purché si abbia l'accortezza di segnalare che *non si tratta* del gioco storicamente determinato per cui l'opera fu pensata.

Scegliere di indagare l'opera d'arte nelle sue determinazioni storiche non è la sola via possibile: però è quella che il presente lavoro adotta. Una precisazione sul criterio di selezione delle fonti: è evidente che le regole contenute nel messale ci forniscono un'informazione assolutamente parziale e comunque del tutto inutile a definire il *compito* della liturgia. Sono piuttosto altre le fonti da interrogare: anzitutto i trattati sul sacrificio della messa, ma anche quelli sul santissimo sacramento, e poi, lasciandosi guidare dai contesti, ove sia possibile, informazioni utili alla ricostruzione della funzione attribuita al gioco liturgico potranno venire dalle fonti più disparate. Requisito primario è potersi avvalere di un indizio, una testimonianza anche sommaria, che talora può essere sufficiente a ricostruire tutta la catena di fonti nelle quali il contesto trova espresso chiaramente il *compito* del gioco che in esso s'intende giocare.

Questo basta, le singole partite e le abilità se le farà il giocatore giocando.

Dunque il pittore può anche eleggere il gioco liturgico a obiettivo primario dell'immagine e allora le strategie iconografiche e logico-semantiche vengono anch'esse governate dalle regole e dalle finalità del gioco giocato. Per questo è necessario che qualcuno c'informi sulle regole generali del gioco liturgico in cui l'immagine s'inserisce. Solo allora sarà possibile valutare se e quanto l'immagine sia coinvolta con i suoi percorsi di senso nell'azione liturgica.

A seconda di che gioco si gioca, e nel caso in cui il pittore abbia deciso di coinvolgersi attivamente in esso, dovrebbe anche mutare sensibilmente il corredo di strumenti visuali posti in essere dall'artista. Il che potrà rendere ragione di scelte compositive e tecniche altrimenti non motivabili; di scarti sensibili nella poetica di un pittore; persino, in certi casi, del chiudersi o dell'aprirsi di un nuovo stile. Coerentemente con la sua funzione all'interno del gioco liturgico, l'immagine può

persistere nella sua funzione narrativa giacché è connaturata al rito anche la funzione commemorativa; oppure può intervenire nel gioco al pari di altri strumenti, per *fare qualcosa* o per meglio dire *cambiare lo stato di cose*.

La verifica del coinvolgimento di Paolo Veronese nella ricerca d'immagini per il gioco liturgico non può che incominciare dalla *Pala Giustinian*, che offre se non altro dati di committenza assolutamente sicuri e la collocazione in un contesto, quello di San Francesco della Vigna, che lascia almeno presupporre una certa attenzione alla riflessione sul *compito* del gioco liturgico. Il capitolo I, tutto riservato a questo interessante lavoro databile al 1551, rivela il pittore a confronto con una prospettiva liturgica ormai priva della funzione catartica e salvifica del rito 'romano'. È la mistica a suggerire ai francescani, sulla scorta delle riflessioni condotte da Francesco Zorzi in materia sacramentale, un nuovo modo d'intervenire con le immagini nella dinamica di unione alla divinità. La convinzione di Zorzi e poi di Giovanni Barbaro è che si stia aprendo un mondo nuovo, quello del "terzo stato" profetizzato da Gioacchino da Fiore, per cui il ritualismo cattolico finisce per essere del tutto obsoleto. Nella ricerca di una nuova prospettiva liturgica e mistica s'inserisce la committenza, assumendo il compito di testimoniare in immagine che all'umanità rigenerata Dio si manifesta direttamente nella sensibilità purificata. Oltre a questo, partire da San Francesco della Vigna permette d'introdursi bene nell'ambiente frequentato da Paolo Veronese al momento del suo arrivo a Venezia e incominciare a fare ordine tra i dati sparsi relativi ai suoi esordi professionali.

L'uscita dalla liturgia 'romana' viene approfondita nel II capitolo con la lettura di un'opera degli esordi qual è la *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra: ancora un dipinto sul "vedere diversamente", realizzato con lo straordinario concorso (almeno ideale) di Vittoria Colonna e degli spirituali valdesiani, frequentati non episodicamente dal committente, il cardinale Marino Grimani, negli anni in cui l'opera veniva eseguita. L'analisi del dipinto mostra un pittore che per creare un'immagine che in qualche modo possa parlare o appellarsi all'altro modo di vedere, quello interiore, ricorre alla contaminazione dei generi e ad alterazioni del piano sintattico interpolando il racconto con simboli d'uso sociale e infine ricombinando in modo del tutto originale personaggi e temi tratti dal testo di riferimento.

Si può vedere diversamente solo quando l'occhio e l'intera corporeità sensibile è stata rigenerata. In questa prospettiva diventa prioritario portare sugli altari dei geroglifici con cui giocare sempre nuovi giochi di contemplazione e approfondire così la nuova condizione di rigenerazione del corpo goduta dai cristiani giustificati nel sacrificio di Cristo. Di tutto questo si occupa il III capitolo, mediante una rilettura della pala di Giovanni Battista Ponchini per la pieve di San Liberale a Castelfranco: una pausa solo apparente nel discorso veronesiano, giacché l'opera s'inserisce negli stessi circuiti di riforma cattolica frequentati da Paolo e soprattutto denota in alcuni passaggi una prossimità non episodica dell'autore al linguaggio del giovane Veronese. La pala porta all'altare i temi della rigenerazione facendo ricorso all'immaginario alchemico-cabalistico che il committente, ma anche il pittore, condividevano con il contesto di San Francesco della Vigna.

Il IV capitolo, interamente dedicato alla *Trasfigurazione* dipinta da Paolo Veronese tra il 1555 e il 1556, è pensato come *pendant* del precedente, ma come una variazione sul tema, giacché l'immagine supporta questa volta l'ingresso nella sfera mistica "al modo valdesiano". L'opera non manca di risentire del mutato clima religioso, cosicché la via mistica viene declinata per la prima volta in chiave fortemente conflittuale. Tutta orchestrata su motivi tratti dagli scritti di Marcantonio Flaminio – una frequentazione non episodica per il committente o i committenti – la pala tocca il tema della visione raffigurando la morte della corporeità animale necessaria alla liberazione dell'occhio interiore. Il tutto poi è inserito nella discussione del contrasto tra vera e falsa fede, tra rigenerazione spirituale e farisaismo, tra la veggenza dell'occhio interno e la cecità dell'occhio carnale.

Tanto ragionar di occhio e di visione converge in quel capolavoro veronesiano che è la cosiddetta *Visione di sant'Elena* della National Gallery di Londra. Ad essa è riservato il V capitolo, dove, mettendo in luce il senso della trascrizione fatta da Veronese dell'incisione di Marcantonio Raimondi sul medesimo tema, si restituisce all'immagine nuovo significato, a partire dall'identificazione del soggetto: una santa Barbara, non una sant'Elena. L'immagine doveva funzionare come supporto di meditazione anche attraverso l'impostazione della figura della giovane sul tracciato di una spirale logaritmica, cioè governata dalla *divina proporzion*e: un elemento non più destinato alla costituzione del significato quanto piuttosto alla contemplazione, al modo delle *figure*

geometriche caratteristiche della *mathesis* ermetica. L'eccezionalità dell'opera è stata misurata anche sulle presunte "riscritture" veronesiane: quella quasi sconosciuta di Villa Da Mula e quella decisamente celeberrima dei Musei Vaticani, restituendo alla prima il suo valore di reimpiego puramente formale da inserire entro le logiche di una bottega "lontanamente imparentata" con Veronese e alla seconda tutta la forza di una malinconica parodia su temi oramai ritenuti obsoleti.

Con il VI capitolo si è cercato di circoscrivere il senso e il valore delle meditazioni veronesiane sul tema della visione confrontandole con un'opera tarda come la *pala di San Luca*, che almeno per ragioni tematiche di ordine generale aveva costretto il pittore a ritornare sui suoi temi. Il confronto restituisce un pittore sensibilmente cambiato, decisamente aggiornato sulle questioni di stretta attualità in materia di immagini e culto, ma ormai indifferente alla funzione mistagogica indagata nelle opere degli anni Cinquanta.

Capitolo primo

Mondo nuovo. La Pala Giustinian a San Francesco della Vigna

Un discorso su immagine ed esperienza mistica nella pittura di Paolo Veronese non può che incominciare dal celeberrimo dettaglio del san Giuseppe con l'indice puntato alla tempia che non manca di rivolgere il suo sguardo e quel suo strano messaggio gestuale a chiunque abbia la fortuna d'incappare nella giovanile *Pala Giustinian* (fig. 2), durante una visita alla chiesa veneziana di San Francesco della Vigna o magari in una fortunata peregrinazione attraverso gli incroci impreveduti che legano tra loro i destini delle immagini. È Paolo stesso a suggerirci di prendere sul serio il gesto di Giuseppe. Può capitare infatti che i pittori si prendano l'agio di uscire dai vincoli del racconto o dell'allegoria per condurre un certo discorso sulle facoltà dell'anima. È allora più che mai, che li si deve ascoltare. Si iscrive in quest'ordine di segnali, ad esempio, il ritratto muliebre di Sebastiano del Piombo, ora al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona, in cui la critica ha proposto di riconoscere Vittoria Colonna (fig. 10). L'indice premuto contro la sede del cuore è specificazione della facoltà coinvolta nella preghiera rappresentata dal piccolo Libro d'ore in sedicesimo che la donna tiene aperto davanti a sé, mentre lo sguardo rivolto allo spettatore diventa anche monito/raccomandazione a fare altrettanto. Il discorso gestuale sulle facoltà dell'anima – che non dovrà essere confuso in nessun modo con il più ordinario impiego del gesto come espressione degli stati dell'animo (fedeltà e dedizione, affetto, etc.) – viene a Sebastiano da Michelangelo, che già intorno al 1513 attribuiva l'indice sul cuore a uno dei cosiddetti *Schiavi* per la tomba di Giulio II, ora conservato al Museo del Louvre (fig. 23). La stessa indicazione declinata come appello al coinvolgimento affettivo

nell'esperienza di fede ritorna appositamente per Vittoria Colonna nel *Cristo e la Samaritana* che il fiorentino realizzò su istanza della "spiritualissima" donna entro il 1542 (fig. 11). Funzionalmente analogo ai gesti sin qui considerati, quello del san Giuseppe ("Giustinian") sottopone all'attenzione dello spettatore ben altra zona del corpo e, come si può immaginare, tutt'altra facoltà dell'anima. Con la punta dell'indice, infatti, il santo si tocca la fronte poco sopra il sopracciglio sinistro individuando in questo modo il ventricolo anteriore del cervello dove la psicologia classica poneva la sede del *sensus communis* (figg. 12-13): la facoltà dell'anima deputata a confrontare tra loro le sensazioni e a rappresentarle all'intelletto, dopo averle purificate spogliandole delle loro componenti materiali. Cercare di chiarire il senso del dettaglio nell'economia del significato complessivo dell'opera, benché operazione abbastanza articolata e complessa, pare un ottimo modo per introdursi nella discussione di alcuni lavori di Paolo Veronese singolarmente sospesi tra eloquenza e silenzio delle immagini.

Erotismo d'altare

La *Pala Giustinian* si apre là dove di norma ha origine ogni lettura: in basso a sinistra (fig. 8). Ai piedi dell'altare, seduta su un grande capitello corinzio, una dolcissima Caterina fissa lo sguardo sul Bambinello impacciato. Porta con sé gli attributi del martirio, ruota e palma, ma non sembra intenzionata a darne sfoggio, forse solo per l'abitudine a convocarli in scena. S'impongono invece per fascino cromatico e pittorico gli abiti preziosi – una lunga tunica morbida di colore rosa, uno scialle verde e un ampio mantello di fili d'oro – anche se non stupiscono: è risaputo infatti che la giovane è una principessa, l'unica figlia di Costo re di Alessandria¹. Quando però si va a considerare il sofisticato filo di perle, imprescindibile accessorio della sposa novella, potentissimo evocatore di segrete purezze virginali, la mano sul seno e il singolare gioco di disvelamento del corpo (e del seno in particolare) al di là dell'inibente cortina dorata, allora si comincia a dubitare di essere soltanto di fronte alla martire di sempre,

¹ Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007, p. 968.

che pure abbiamo già conosciuto in altri straordinari brani di pittura per la sua bellezza e per l'impeccabile eleganza, sempre al limite dello sfarzo. Questa volta, infatti, la giovane ha abbandonato la consueta misura, fatta di mani pudicamente e genericamente portate al petto come altrettante dichiarazioni di assoluta dedizione², per lasciare spazio ad un gioco di seduzione, solo in apparenza velato ma di fatto evidentissimo, tutto modulato sul motivo iconografico del 'casto seno'. Innegabile infatti l'offerta del seno destro lasciato scoperto dall'ampio e pesante mantello, con la nudità potentemente allusa dalla straordinaria pigmentazione rosa carne della tunica tanto morbida da segnare bene tutte le forme. La memoria va alle tante generose offerte di nudità della pittura veneta, dalla *Laura* di Giorgione alla *Flora* di Tiziano. Nel trasporto amoroso la mano al seno sinistro si apre 'a forbice', forse il segno più erotico e allusivo nel corredo della novella sposa³. È così che Caterina si presenta all'altare, come una sposa pronta a donarsi e a ricevere l'amato.

In effetti si coglie, diffratto nello spazio della pala, il repertorio tipico di uno sposalizio mistico di santa Caterina di marca veronesiana. Seguendo la nuova linea di approfondimento sul tema aperta a Venezia dagli esperimenti di Lorenzo Lotto e subito accolta con favore nella bottega di Bonifacio de' Pitati – come attesta anche la precoce e ancora bonifacesca *Sacra conversazione Molin* di Jacopo Tintoretto agli inizi degli anni Quaranta – anche Paolo, nelle sue versioni dello *sposalizio mistico*, immaginava delle radure dove Caterina non fosse più raggiunta soltanto dalla Madonna col Bambino, ma anche scrutata con sospetto da Giuseppe e sant'Anna (fig. 4). E dove, dato che l'episodio si collocava ormai nell'ambito familiare di Gesù, non poteva mancare il

² La mano al petto segnala il coinvolgimento della persona fin nel profondo del cuore. A fronte di una solida tradizione iconografica, il gesto conosce nella letteratura del Quattro e Cinquecento occorrenze sporadiche ma sufficienti a segnalarne l'avvenuta codifica con ampio anticipo sull'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove in riferimento alla *Fede Cattolica* si legge che: «La mano, che tiene sopra il petto, mostra che dentro nel cuore si riposa la vera, et viva Fede, et di quella saremo premiati non della finta, che molte volte si mostra nella mortificata apparenza de'corpi» (Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali*, Roma, Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 81, s.v. *Fede*).

³ Una vivace trattazione del motivo del casto seno all'interno della ritrattistica nuziale e un'intrigante proposta di lettura dell'indice e medio divaricati nella *Flora* di Tiziano come allusione all'iniziazione della sposa si trovano in Augusto Gentili, "Biografie di donne nel ritratto veneziano del Cinquecento", in *Biografie difficili*, a cura di D.M. Ciani Forza, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003, pp. 59-78.

cuginetto compagno di giochi col suo immancabile agnello (mai troppo gradito agli adulti). Persino la figura di sant'Antonio abate trova giustificazione in riferimento al matrimonio mistico di Caterina. Può capitare, infatti, che la giovane alessandrina nelle sue esperienze amorose e celestiali si accompagni proprio al vecchio santo, che in effetti è monaco ed eremita e vive in Egitto, proprio come l'anonimo uomo di Dio cui la leggenda – nella versione di Pietro de' Natali – attribuisce la responsabilità della conversione di Caterina.

Maria, la madre dello sposo, riconosce il fascino della giovane (il riferimento è a quella gustosissima parafrasi della parabola delle vergini declinata da Pietro de' Natali in senso estetico: dal «non vi conosco» di Mt 25,12 al «non es pulchra»)⁴ e smette per un momento di fasciare il Bambino (fig. 1). Il gesto della Vergine si chiarisce grazie alla glossa ordinaria e interlineare, dove il motivo dei pannicelli viene svolto come metafora dell'incarnazione intesa in tutte le sue dimensioni (antropologica, sacramentale, ecclesiale) come abbassamento della divinità di Cristo nell'umiltà del corpo e della materia: «si riveste di panni vili perché possiamo ricevere la stola dell'immortalità»⁵ e «lo pone in una mangiatoia come il corpo di Cristo sull'altare»⁶). In questo modo il pittore può alludere al tema mistico della manifestazione di Cristo nelle specie eucaristiche («*sub specie panis nobis in cibum exhibentem*», si legge in Caterina da Bologna)⁷. In riferimento alle sante fasce Aelredo di Rievaulx costruiva nel suo *Sermone III* per il giorno di Natale una stretta analogia tra il *velamen* delle specie eucaristiche e le fasce: «In questo presepe sotto la specie del pane e del vino c'è il vero corpo e il vero sangue di Cristo. Qui crediamo che c'è Cristo in persona, ma avvolto in

⁴ Pietro de' Natali, *Catalogus Sanctorum*, Lugduni, per Jacobum Saccon, 1519, c. 209v: «Cui dum Dei genitrix Catherinam offerret in sponsam, Christus iam repudiavit: eamque non esse pulchram asseruit».

⁵ *Glossa ordinaria* in Nicolò di Lira, *Textus Biblie, V: super libros Matthei, Marci, Luce, Johannis*, Basileae, Froben & Petri, 1507, c. 129v: «*Pannis eum involvit (Lc 2). Vilibus induitur pannis ut stolam immortalitatis reciperemus*».

⁶ *Glossa interlinearis* in Nicolò di Lira, *Textus Biblie*, cit., c. 129v: «*Et pannis eum involvit et reclinavit eum in presepio (Lc 2). Ponitur in praesepio idest corpus Christi super altare*».

⁷ Caterina da Bologna, *Divinum B. Catharinae Bononiensis opusculum in latinum a Io. Ant. Flaminio forocorneliensi, ex vernaculo sermone conversum, cum eiusdem sanctae virginis vita ab eodem Flaminio contexta*, Bononiae, per Hieronymum de Benedictis, 1522, c. 49.

fasce, cioè presente in modo invisibile in questi misteri»⁸. Ne deriva un motivo figurativo tipicamente veronesiano, che si attesta fin dagli anni Quaranta come discorso mistico circostanziato, alternativo a episodi in cui il trattamento dello speciale matrimonio di Caterina risulta più convenzionale anche perché molto probabilmente vincolato ad altre finalità (ad esempio rappresentare una metafora della legittima unione coniugale). Nell'ordine, il Bambinello nella versione della Yale University è stato completamente spogliato e si unisce a Caterina *per osculum* ; invece le due tele conservate rispettivamente a New York in collezione privata e al Museo Nazionale di Arte Occidentale di Tokyo si allineano su clausole più topiche con il Bambino completamente nudo senza alcun accenno al tema delle fasce (anche perché almeno una delle due versioni, quella in collezione privata, dovette essere realizzata di sicuro come dono matrimoniale)⁹.

È evidente comunque che la ripresa di elementi tratti dalla tradizione iconografica recente dello *Sposalizio mistico di santa Caterina* non fa dell'immagine veronesiana una visualizzazione dell'episodio agiografico. Questo, pur nella laconicità delle fonti, presenta alcune coordinate chiare e imprescindibili tra cui fondamentale è la presenza dell'anello.

Piuttosto l'estrapolazione di elementi iconografici dalla loro sede legittima riduce l'illusione che nell'immagine di Veronese possa esserci narrazione e la fa apparire piuttosto come una silloge di temi propri della mistica femminile offerti allo spettatore per via metaforica. Questi sono:

a. L'eucaristia. Centrale nella vita delle donne mistiche è il rapporto con il sacramento dell'eucaristia, che nella maggior parte dei casi scandisce la loro esistenza come culmine dell'esperienza spirituale. Al momento della consacrazione e durante la

⁸ Aelredo di Rievaulx, *Sermones de Tempore et de Sanctis, Sermo II: in natali Domini*, PL 195, col. 227B-C: «In hoc praesepio est Jesus pannis involutus. Involutio pannorum est tegumentum sacramentorum. In hoc praesepio in specie panis et vini est verum corpus et sanguis Christi. Ibi ipse Christus esse creditur; sed involutus pannis, hoc est invisibiliter in ipsis sacramentis. Nullum tam magnum et evidens signum habemus nativitatis Christi, quam quod in sancto altari sumimus quotidie corpus et sanguinem eius».

⁹ A segnalare la funzione dell'opera è la presenza del doppio stemma Pindemonte-Della Torre: Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, p. 46, cat. 12.

comunione, le mistiche vivono i fenomeni più eccezionali e disparati. Margherita da Cortona, per esempio, è raggiunta dalla voce di Dio che la consiglia sui passi da compiere nel cammino di perfezione e la consola. Caterina Vegri, invece, ne percepisce il gusto di dolcezza ineffabile. Ma quel che più conta ai fini delle nostre considerazioni sull'immagine di Veronese è che ci sono sante che attraverso l'ostia consacrata hanno accesso alla visione del Cristo risorto. Come la francescana Angela da Foligno, ad esempio, che testimonia una notevole varietà di esperienze visive, talune veramente difficili da decifrare, per lo più contrassegnate dalla scomparsa delle specie eucaristiche che possono essere sostituite dalla visione del Cristo fanciullo, o dalla manifestazione di due occhi che scrutano la santa, o ancora dall'esperienza di una bellezza ineffabile, che la santa non esita a definire più bella e molto più grande di quella del sole.

b. La consolazione portata dal Cristo bambino. Una delle esperienze più intime e toccanti per le donne mistiche è stringere tra le braccia il Bambinello come accade a santa Chiara d'Assisi che, nell'estasi, ha il privilegio di cullarlo. Ben presto l'incontro con Gesù bambino divenne un tratto tipico dell'esperienza mistica, tanto che Umiliana Cerchi, donna vissuta nella prima metà del XIII secolo, si scopriva a desiderare con tutto il cuore di vedere Gesù bambino con i suoi occhi corporali. E se l'ottenne solo dopo aspri tormenti, non fu così per Benvenuta Bojanni che mezzo secolo più tardi, mentre pregava all'altare di San Pietro Martire, «vide una donna che aveva tra le braccia un piccolo, e con lei c'era un uomo di età avanzata, che teneva un bastone tra le mani. E la signora le disse: "Torna a casa tua, e ciò che tu hai chiesto in questa notte lo vedrai". E quando rientrò in casa, le apparve la beata vergine, con lo stesso uomo di prima, nella sua camera e le disse: "Prendi ciò che chiedesti"»¹⁰.

c. L'ardore nuziale. L'ingresso di questo motivo nella spiritualità cristiana è dovuto alla presenza del *Cantico dei Cantici* all'interno della Bibbia. Il misterioso "minnesang", che racconta senza particolari approfondimenti teologici l'amore ardente tra un uomo e una donna, conosce un primo scioglimento esegetico nell'*Apocalisse* di Giovanni, dove il *coniugium* diventa allegoria del rapporto di Cristo con la Chiesa, considerato di natura sponsale. È in forza di tale lettura allegorica che il motivo nuziale confluisce nel rituale di consacrazione delle monache a partire dal XIII secolo a

¹⁰ *Scrittrici mistiche*, cit., p. 186.

caratterizzare questa volta l'unione di Cristo con la singola creatura. Ne deriva che linguaggio e immagini connotati da un esplicito erotismo divengano un fatto comune nella letteratura mistica, in particolar modo in quella femminile. È un tratto, anche questo, rilevabile già in Chiara d'Assisi, la quale nei suoi scritti si diffonde in una serie di paradossi mistici: l'*amore* di Gesù che la fa casta, le sue *carezze* che la rendono più pura, il *possesso* di lui che conferma la verginità di lei. Cristo stringe l'amata Chiara nell'amplesso, ne orna il petto di pietre preziose, gli orecchi con perle, e la *incorona* con «un diadema d'oro inciso col simbolo della santità (*Sir* 45,14)»¹¹. Si vede bene come tutto questo immaginario si radichi nei passi del *Cantico dei Cantici* consegnati alla meditazione delle monache attraverso il rito della consacrazione. Ci sono sante che vivono la loro mistica solo con il Cristo adulto e davvero descrivono stati di deliquio e perdita dell'io con parole e immagini proprie dell'unione sessuale (abbiamo visto la *copula* in Chiara, ma si può incontrare anche l'abbraccio amoroso, la “confusione” di sé in Cristo). Anche la leggenda di Caterina nel racconto di Pietro de' Natali compendia e divulga questi tratti nell'immagine di Cristo eternamente alla ricerca di una sposa bella (cfr. il “non sei ancora bella”): c'è da credere che in ambienti sensibili a queste tematiche la vicenda della santa si sarebbe potuta facilmente considerare per le potenzialità di approfondimento in senso mistico.

Nel commentare i tre *topoi* rilevabili nella nostra pala ci siamo spinti all'indietro nel tempo fino a santa Chiara d'Assisi. Ma già nell'XI secolo, nell'opera della misteriosa Hadewijck di Brabante, è compiutamente enucleato il tema erotico come pure il motivo dell'altare quale sede di particolari esperienze ‘unitive’ con la divinità al momento della consacrazione eucaristica. «Tu devi amare la divinità non solo nella preghiera, ma con inesprimibile desiderio in ogni istante, in rinnovata dedizione, devi stare davanti al suo volto terribilmente sublime nelle sue meraviglie, nel quale si manifesta l'amore stesso divorando in sé tutte le opere» (*Brieven* 6,130-134), scrive la donna, preparando il terreno all'irruzione d'immagini di una forza erotica e di una libertà sorprendenti anche per noi lettori moderni: «Dio ti inghiotte in sé, dove è la profondità della sua sapienza. Là ti insegnerà che cosa egli è ed in che modo meravigliosamente dolce un corpo abita in un altro e lo penetra totalmente, cosicché l'uno non si distingue dall'altro. Essi

¹¹ *Scrittrici mistiche*, cit., pp. 62-63.

godono reciprocamente l'uno dell'altro, bocca a bocca, cuore a cuore, corpo a corpo, anima ad anima, nel fluire attraverso di essi dell'*unica* natura divina che li fa essere da due una sola cosa. E rimarranno, anzi, rimangono, una cosa sola» (*Brieven* 9,3-14). In taluni casi anche l'altare può diventare talamo per questa sublime esperienza d'amore: «Mi venne proibito di rivelare questa visione da Dio Padre stesso il giorno dell'Ascensione quattro anni fa, quando suo Figlio discese dall'altare [nel comunicarmi]. Nel discendere venni da lui baciata e con questo segno venni destata e con lui mi recai davanti a suo Padre. Là egli unì se a me e me a sé. E nell'unità in cui fui presa e trasfigurata, compresi questa essenza» (*Brieven* 17,101-109). Si dovrà tenere presente che all'epoca in cui Hadewijck scrive, sugli altari compaiono polittici che sono pressoché unicamente una parafrasi visiva di *Apocalisse* 4,1-11 e 20,11 eventualmente combinato con *Ezechiele* 1,4-28 e 10,1-22 che aveva la funzione di rendere presente nella liturgia il trono celeste di Dio circondato dal tetramorfo ed eventualmente dalla corte celeste.

Al riguardo Ambrogio nella sua *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, accurata esposizione dell'intera opera giovannea simbolicamente strutturata in sette visioni, aveva collocato l'esegesi di *Ap* 4 in apertura alla seconda visione, quella in cui viene descritto più apertamente lo stato (*status*) e la sublimità (*sublimitas*) dell'unica chiesa cattolica. Gli faceva eco Agostino nella *Expositio in Apocalypsim beati Joannis (Homilia III)*, dove con sguardo eminentemente ecclesiologico interpreta *Ap* 4 come immagine di Dio che ha sede nella Chiesa, quella fondata dagli evangelisti. Si assume anche in questo caso il passo giovanneo come una rivelazione dell'assetto effettivo della Gerusalemme Celeste e delle sue coordinate interne, che sono: a. la centralità di Dio in trono; b. la fondatività degli evangelisti quali ministri del Re; c. la costante azione di lode e rendimento di grazie dei santi; d. l'agnello come porta del cielo (funzione unitiva). Dunque, costante insistenza sul Regno di Dio e sulla realtà ecclesiale costituita dalla comunione dei santi con Dio. Il sacrificio di Cristo diventa quindi lo strumento per la santificazione, cui fa seguito l'ingresso in una nuova realtà. Potremo notare la completa assenza di tematiche come il *rapporto personale con Cristo* e la *concretezza della "manducatio" eucaristica*, con l'evidente estromissione dal discorso figurativo (e liturgico) di tutta la gamma sentimentale testimoniata dalla mistica Hadewijck: questo perché nella sensibilità dei programmatori iconografici medievali il corpo di Cristo è

prima di tutto la Chiesa e allora l'esperienza unitiva avviene con l'introduzione del fedele nella realtà ecclesiale. Nelle parole di Hadewijck, invece, si assisteva già a quel trasferimento della sfera mistica dal corpo ecclesiale alle specie eucaristiche di cui ha parla Michel de Certau¹². Quindi, perché i temi di Hadewijck vengano tradotti in immagine si dovranno attendere gli anni venti del Cinquecento. E, si badi bene, si tratta di una versione 'castigata' dell'unione mistica all'altare che segue piuttosto la versione di Angela da Foligno, dove alla virilità del Cristo maturo si sostituisce la tenerezza di Gesù bambino. Già nel 1511, a Firenze, fra' Bartolomeo aveva tematizzato l'esperienza mistica tipica della discesa del Bambino verso la monaca nel cosiddetto *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Louvre, ma limitandosi a operare un minimo scarto rispetto alla robustissima tradizione iconografica della 'Madonna col Bambino in trono' (normalmente giocata ancora su *Ap* 4 ed eventualmente aggiornata con i temi dell'intercessione mariana – *Ps* 117 – e della benedizione/inclinazione di Cristo verso ogni tipo di allusione al suo sacrificio sulla Croce). Il mistico contatto con il corpo del Cristo infante si trasferisce in immagine per la prima volta con la cosiddetta *Madonna di san Girolamo* della Galleria Nazionale di Parma, dipinta da Correggio tra il 1527 e il 1528 su commissione di Briseide Colla, moglie di Ottaviano Bergonzi, per la cappella di famiglia in Sant'Antonio, ed è seguito dall'intenso bacio tra Cristo e Margherita proposto da Parmigianino alla meditazione delle suore benedettine del monastero di Santa Margherita a Bologna (1529) nella pala oggi conservata alla Pinacoteca Nazionale di questa città (fig. 3).

Erotismo sottile, fatto di carezze, tocchi, labbra sfiorate. E ancora sguardi persi oppure frementi. Metafore visive per dire di un nuovo modo di rapportarsi alla corporeità di Cristo. Erede di questo spirito, la pala di Veronese vent'anni dopo raccoglie tutto questo potenziale ma all'unione compiuta preferisce la sospensione nei 'riti di introduzione' dello sposalizio mistico. Il Bambino si sporge. Maria un po' lo sorregge, un po' gli toglie le fasce e un po' si lascia distrarre dalla fascinosa ragazza. Probabilmente pensa già di offrirle il piccolo. Di Caterina, adesso che è passata

¹² Michel de Certau, *Fabula mistica: la spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

attraverso la grande tribolazione, non si può proprio dire che non sia bella e degna di sposare suo Figlio. Eppure tutto rimane sospeso e irrisolto.

L'Egitto e la Vigna

Tra le vicende più drammatiche attraverso cui è dovuta passare la sacra famiglia c'è indubbiamente la fuga in Egitto: non solo per i disagi cui dovettero esporsi un vecchio ormai stanco, una puerpera e un neonato. L'ingresso della sacra famiglia in Egitto è momento di crisi perché coincide immancabilmente con il manifestarsi della conflittualità intrinseca alla venuta al mondo del Messia.

Dopo aver percorso miracolosamente in una sola giornata il tragitto di trenta giorni, Giuseppe, Maria e il Bambino raggiungono finalmente la città di Sotine. Il conflitto non manca di scatenarsi non appena i tre fanno il loro ingresso nel tempio, una sorta di pantheon delle divinità egiziane, al solo scopo di chiedere ospitalità. Ma basta la sola presenza della Vergine con il Bambino negli atri dell'edificio per provocare il crollo di tutti e trecentosessantacinque gli idoli, uno per ogni giorno dell'anno, ai quali i sacrileghi abitanti del posto regolarmente tributavano onori divini. I miniatori erano soliti compendiare l'intera vicenda presentando la sacra famiglia in cammino, Maria e il Bambino sull'asino e Giuseppe a tirare il gruppo, mentre a poca distanza da loro si vedono traballare, spezzarsi o cadere a seconda dei casi, una o più statue antropomorfe collocate in cima ad alte ed esili colonne.

Il tema del crollo della paganism compare già in riferimento alla nascita di Cristo nella storia del Tempio della Pace a Roma raccontata nella *Legenda Aurea*, sulla scorta di una tradizione che Jacopo fa risalire a Innocenzo III. Compiuto l'edificio, che era stato eretto per celebrare una pace che durava ormai da dodici anni, il popolo romano aveva interrogato il dio Apollo per sapere se mai sarebbe finita e quando. Alla risposta che Roma non avrebbe conosciuto conflitti fino a che una vergine avesse partorito, essi trassero la conclusione che quella pace sarebbe stata eterna e con questo nome

intitolarono il tempio. Di fatto, però, la pace dei Romani, evidentemente idolatri, finì quando Maria diede alla luce Gesù. Allora il tempio crollò fino alle fondamenta¹³.

Le due storie di distruzione costituiscono una sintesi efficace del senso intrinsecamente conflittuale connesso con la venuta al mondo di Cristo. Lo stesso senso che promana dai numerosi approfondimenti sul tema della natività e della fuga in Egitto sviluppati da Jacopo Bassano a partire dai primi anni Quaranta, e che trova compiuta espressione nel *Riposo durante la fuga in Egitto* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (fig. 6)¹⁴. Anche nella *Pala Giustinian* è possibile riconoscere una sacra famiglia in riposo, con il solito cesto dei pannicelli aperto e la Vergine alle prese con il cambio delle fasce di Gesù, ma pronta a riprendere il cammino, come denuncia il bastone da viaggio tenuto ben stretto da Giuseppe (fig 7). In effetti Maria ha quasi finito quando viene sorpresa da Caterina, e allora interrompe la fasciatura: è il tema del riconoscimento/comprendimento del Cristo incarnato che Bassano aveva raccontato nello sguardo pensoso/perplesso di Giuseppe, mai troppo perspicace, puntato su quel suo misterioso figliolo.

Questa pausa nel cammino avviene di norma in condizioni pericolose, oltre che scomode. Del resto l'Egitto è terra insidiosa e diabolica per lunghissima tradizione. Però in Veronese, là dove l'occhio si potrebbe aspettare una radura, e fitti alberi e ampi fondali di 'paesi', si trovano le levigatissime superfici lapidee di un grande altare, e poi colonne da cui cadono pesanti tendaggi e semicolonne interrotte. Si può ravvisare in questo scarto un affiancamento dell'immagine veronesiana al celebre riposo della sacra famiglia in Egitto rappresentato da Marcantonio Raimondi nella *Madonna dalla lunga coscia* eseguita su disegno di Raffaello, dove il vagabondo quartetto è letteralmente sovrastato da muri pericolanti, colonne spezzate, edifici in rovina (fig. 5). Ma il rilevamento dell'analogia, dopo aver rafforzato nello spettatore l'impressione che l'intera rappresentazione debba essere riferita in qualche modo all'Egitto, lascia spazio alla scoperta di una chiara antitesi tra le architetture cadenti dell'incisione e quella pensata da Veronese. Seguendo il gioco di analogie e contrapposizioni, infatti, si arriva

¹³ Jacopo da Varagine, *Legenda*, cit. p. 48.

¹⁴ Augusto Gentili, "Il viaggio e il destino. La religione di Jacopo Bassano.", in *Venezia Cinquecento*, 34 (luglio-dicembre 2007), pp. 107-122.

a capire che l'architettura presso cui sosta la sacra famiglia nella *Pala Giustinian* è in realtà una chiesa in costruzione.

È a questo punto che l'immagine si rivela essere una traduzione in immagine del passo di *Isaia* dedicato alla vittoria di Dio sull'Egitto. La profezia parlava di terrore degli Egiziani di fronte a Giuda, e alla loro sconfitta sarebbe seguita l'erezione in terra d'Egitto di cinque città che avrebbero parlato la lingua di Canaan, una delle quali si sarebbe chiamata Città del sole. Poi sarebbe sorto un altare in mezzo al paese d'Egitto, dedicato a Dio: «In quel giorno gli Egiziani diventeranno come femmine, tremeranno e temeranno all'agitarsi della mano che il Signore degli eserciti agiterà contro di loro. Il paese di Giuda sarà il terrore degli Egiziani; quando se ne parlerà, ne avranno spavento, a causa del proposito che il Signore degli eserciti ha formulato sopra di esso. In quel giorno ci saranno cinque città nell'Egitto che parleranno la lingua di Canaan e giureranno per il Signore degli eserciti; una di esse si chiamerà Città del sole. In quel giorno ci sarà un altare dedicato al Signore in mezzo al paese d'Egitto e una stele in onore del Signore presso la sua frontiera: sarà un segno e una testimonianza per il Signore degli eserciti nel paese d'Egitto» (*Is* 19,16-22). Recuperando il motivo della rappresentazione dell'altare/trono introdotto da Tiziano nella *Pala Pesaro* (1519-1526) e divulgato nelle pale con Madonna e santi all'inizio degli anni Trenta dal Moretto, Veronese poteva collocare la sosta della sacra famiglia esattamente presso l'altare profetizzato, che, con innocente gioco metonimico, era avvertito come parte di un tempio in costruzione¹⁵.

Se dunque Giuseppe, Maria e il Bambino possono finalmente riposare nel segno della vittoria definitiva di Dio sull'Egitto, restano tuttavia ai piedi dell'altare i segni dei vinti (fig. 8). La ruota spezzata di Caterina racconta della sconfitta dei pagani idolatri che perseguitavano i seguaci di Cristo: per via simbolica allude alle violenze inferte

¹⁵ Mi pare preferibile intravedere nella pala di Veronese la lezione morettiana della *Pala Rovelli* piuttosto che un riferimento diretto alla *Pala Pesaro* di Tiziano come ribadito da Humfrey e Holt in nome di un presunto spirito di emulazione che, secondo gli studiosi, avrebbe dovuto senz'altro animare il giovane al momento del suo approdo in laguna: così Peter Humfrey, Stephen Holt, "More on Veronese and his patrons at San Francesco della Vigna", in *Venezia Cinquecento*, 10 (luglio-dicembre 1995), pp. 187-214 (191-192).

dall'Egitto al popolo di Dio¹⁶. Il tema delle persecuzioni viene raccolto dal cinghiale che, anche nella versione ammansita da sant'Antonio abate¹⁷, non cessa di manifestare la natura devastatrice che gli aveva attribuito il *Salmo 79*, dove si descriveva la distruzione della vigna/Chiesa ad opera del furioso animale (fig. 9). Bisogna andare a vedere la pala dal vero per notare la zanna scintillante dell'animale, un grumo di biacca su campitura nera, la bocca digrignata in una smorfia tutt'altro che rassicurante, lo zoccolo insinuato tra il frammento di ruota e il rocco di colonna, spinto in faccia allo spettatore: la zanna per uccidere e lo zoccolo per devastare, un'immagine che rinvia per un verso alla ferocissima bestia che uccise Adone e per un altro al cinghiale di Erimanto. La sequenza si compie con la colonna caduta a terra. Il riferimento è diretto evidentemente ai cumuli di rovine che abbiamo visto accompagnare i primi passi della sacra famiglia nella nuova era aperta dalla nascita di Gesù. Oltretutto quest'ultimo segnale, un rocco di colonna scanalato e un capitello corinzio, si pone in contrasto anche stilistico con la sobria levigatezza delle forme nuove. La finezza di Veronese consiste nel declinare con gusto d'archeologo l'allusione alla paganism attraverso un elemento costruttivo tipicamente romano e classico, e contrapporgli un manufatto architettonico non privo di assonanze con il lessico sansoviniano espresso proprio nella chiesa di San Francesco della Vigna.

Proprio quest'ultimo inserto d'attualità edilizia interveniva a precisare l'imminenza della ricostruzione dell'altare profetizzato da Isaia, che ovviamente finiva coll'essere identificato con l'altare o gli altari della chiesa francescana, ma senza confondersi con essi. Del resto l'altare dipinto da Veronese rappresentava per Zorzi e i suoi frati un evidente richiamo alla "profezia del terzo sabato" formulata da Gioacchino da Fiore nell'*Enchiridion*, l'ennesima via trovata dal francescano per descrivere l'ingresso della storia in quella nuova condizione che egli qualificava come "terzo stato. Il passo deve essere letto per esteso, magari pensandosi a San Francesco della Vigna:

¹⁶ Jacopo da Varagine, *Legenda*, cit., pp 972-973.

¹⁷ Theophilus Raynaudus, *Symbola Antoniana*, Romae, ex typogr. Io. Petri Boni, 1648, VIII, 8: «Existimarim vero non minus commode, symbolo illo porci iacentis ad Sancti Viri pedes insinuari triplex genus porcinorum hominum ad eo domitorum, ac prostratorum: Ethnicos dico, et haereticos, ac voluptuarios Christianos».

E così, durante il primo sabato Giuseppe acquistò potere in Egitto, e l'intera casa di Giacobbe riposò in pace. Durante il secondo sabato, ricostruito il Tempio, si innalzarono le mura di Gerusalemme – infatti il re di Babilonia le aveva distrutte – con l'aiuto dei re della terra e tributi d'onore per la casa di Dio, per i suoi ministri e per la città, anche se in Giuda non erano mancate le insidie di coloro che cercano di fare del male ai Suoi figli, e di coloro che, ovunque, tentano di dissuadere dal portare a termine l'opera iniziata. *Anche nel terzo sabato il Tempio di Dio dev'essere rifatto con pietre nuove e levigate*, e ciò sarà compiuto dai *figli dell'esilio moderno*, proprio come quel Tempio e la città furono ricostruiti dai figli dell'esilio di Giuda¹⁸.

Che per i frati della Vigna l'immagine di questo definitivo tempio di Dio con le sue pietre levigate potesse assumere un forte valore identitario si ricava anzitutto dall'evidenza storica della fabbrica che fecero sorgere appunto “con pietre nuove e levigate”. Ma si potrebbe parlare di semplice coincidenza se lo Zorzi *manu propria* non avesse consegnato alle pagine iniziali delle sue memorie sulla vita di suor Chiara Bugni parole commosse, nelle quali confermava a sé e a chiunque avesse letto il manoscritto che il mondo nuovo promesso da Gioacchino era ormai un evento presente. Era il 1514 e ci voleva ben poco a ritrovare nella crisi politica internazionale l'immagine gioachimita di Babilonia e dell'”esilio moderno”. Parla di tempi oscuri lo Zorzi, ma riconosce che Dio ha in serbo qualcosa di nuovo e grande e che lo sta compiendo nei tempi presenti. La prova: Francesco, l'angelo del sesto sigillo, e Chiara sono tornati. Questa volta stanno a Venezia e si chiamano Chiara Bugni e Francesco Zorzi¹⁹. Parole che sbaglieremmo a ritenere autocelebrative e che piuttosto si radicano in una sensibilità tipologica tutta gioachimita, che non conosce altro modo di leggere la realtà che in chiave allegorica.

L'annotazione costringe a ritornare sulla questione, assai celebrata ma per molti aspetti ancora da chiarire, del coinvolgimento di Francesco Zorzi nelle controverse vicende della mistica e ‘quasi-santa’ Chiara Bugni. Un episodio nella vita dell'allora guardiano di San Francesco della Vigna che, opportunamente, Vasoli correla alla presa di posizione compiuta da Zorzi in favore di quel medico Giovanni Maria, finito sotto i

¹⁸ Gioacchino da Fiore, *Sull'Apocalisse*, a cura di Andrea Tagliapietra, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 245.

¹⁹ Francesco Zorzi, “Vita di una santa monacha del monastero del Santo Sepolcro di Venetia nominata la beata Chiara”, in *Origine del Monastero delle monache del Santo Sepolcro presso alla Pietà di Venetia*, Ms. AF V 6, Venezia, Biblioteca di San Francesco della Vigna, c. 8r.

ceppi dell’Inquisizione per aver sollecitamente divulgato «*ad mulieres nobiles et ad monasteria*» le dottrine contenute in quel singolare opuscolo che fu il *Ricordo* di Gabriele Biondo²⁰. Un episodio che lo storico iscrive in un movimento *antisacramentale* con esiti *caritativi* di notevole impatto sociale, nel quale leggere i prodromi dell’esperienza anabattista²¹.

E si tratta certo di un giudizio avventato, giacché dalle parole dei teologi dell’Università di Padova si evincono piuttosto i caratteri tipici di un’opposizione *antipelagiana* intesa a smascherare ogni formalismo rituale in favore di un rinnovato spirito evangelico secondo un’aspirazione in nulla dissimile da quella testimoniata dai più autentici rappresentanti dell’osservanza francescana²². Per cui nell’opposizione agli «‘spirituali hodierni’ [...] messi del Antichristo»²³, come pure nella tensione ad una riforma «a obedientia del Spirito de Dio nel ordine de la charità et observatione de li divini precepti, non se facendo idolo né de la conditione de la messa, né de altro acto

²⁰ Cesare Vasoli, “Un ‘precedente’ della ‘Vergine Veneziana’: Francesco Giorgio veneto e la clarissa Chiara Bugni”, in *Postello, Venezia e il suo mondo*, a cura di Marion Leathers Kuntz, Firenze, Olschki, pp. 203-225 (216-225).

²¹ Su questo punto il Vasoli è certo vittima dell’impiego di fonti di seconda mano tratte in particolar modo da *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel XVI secolo. Nuove ricerche storiche*, Padova, Liviana, 1969, pp. 3-4, di Aldo Stella, un autore che si è certo distinto per vastità di erudizione, non sempre per lucidità nell’analisi al punto da cadere spesso nell’errore di attribuire ad esperienze religiose le più disparate i caratteri propri di un fenomeno ben preciso, ancorché di ampia diffusione, come l’anabattismo.

²² Vasoli segnala che il fratello di Gabriele Biondo, Francesco, notaio della camera apostolica, sarebbe identificabile con sicurezza con lo «scrittore» responsabile della stesura, sotto dettatura del francescano portoghese Joao Menezes da Silva, dell’*Apocalypsis nova*: cfr. Vasoli, *Un ‘precedente’*, cit., p. 219. È indicativo di quali forme avesse assunto tra i francescani l’opposizione al pelagianesimo l’episodio della tentazione in materia di libero arbitrio subita da Caterina Vegri da Bologna, dove il merito per le opere e le virtù è sentito come una suggestione cattiva perché porterebbe a considerarsi superiori a Cristo il quale pur incarnandosi non avrebbe avuto il merito della strenua resistenza al peccato: cfr. *Scrittrici mistiche*, cit., p. 274.

²³ Dell’edizione a stampa del *Ricordo* non si conoscono esemplari superstiti. Ci rimane tuttavia una traduzione latina del 1498 contenuta in un codice miscelaneo della British Library, Add. 14088 scoperta da Carlo Dionisotti (cfr. Dionisotti, “Resoconto di una ricerca interrotta”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 37 (1968), pp. 260-261) e discussa in Cesare Vasoli, “Un ‘precedente’”, cit., pp. 217-223.

spirituale e virtuoso apparentemente», lungi dallo svalutare il sacramento e la vita della chiesa, il movimento mirava piuttosto al ripristino di una spiritualità autentica e non strumentale o formale nella Chiesa. È quindi improbabile che l'infedeltà al Santissimo Sacramento di cui fu vittima la Bugni andasse riferita ad un 'cattivo influsso' della dottrina di Biondo. Anzi probabilmente in Biondo – qualora effettivamente Chiara ne avesse avuto contezza –, e certamente in Zorzi, ella trovava il conforto di una specifica riflessione in ordine alla dottrina eucaristica, indubbiamente critica nei riguardi di ogni impiego del sacramento a finalità di moralizzazione e controllo sociale (di qui la critica agli *spirituali hodierni* che altri non sono se non i savonaroliani, e al loro uso dell'esposizione cittadina del sacramento)²⁴, ma tutt'altro che orientata alla sua svalutazione.

È assai probabile, invece, che in quella «infedeltà al Venerabile Sacramento» la Bugni testimoniassero lo stesso dramma vissuto da Caterina Vegri, che il demonio aveva indotto a dubitare della *reale presenza*. Si tratta di un episodio che nelle pagine della francescana finisce col rappresentare una sorta di momento tipico del combattimento spirituale cui nessuna monaca può e deve sottrarsi. Il dubbio sull'ostia consacrata per Caterina non è nulla di simile alle sottigliezze filologiche messe in campo un secolo più tardi dai cosiddetti «sacramentari»²⁵, piuttosto si manifesta quando la monaca scopre affievolirsi i moti dell'anima al momento di comunicarsi. Un difetto di esperienza che non sbaglieremmo a definire come la *mancata attivazione della mistagogia* nel rapporto con il sacramento.

²⁴ È Biondo stesso – non credo a titolo di pretesto – a indicare questa tra le motivazioni che lo indussero a redigere il *Ricordo*: «Quod scriptum a me est, quem ad modum et totus libellus iste, precipue et principaliter ad evacuandam et elidendam venenatam et venenosam in hac parte doctrinam Hieronymi Savonarole ipsiusque imitatorum omnium, quos ille hac contemplationis persuasione venenatos induxit ad suscipiendam publice eucharistiam a se excommunicato ab apostolica sede et secum scismaticos fecit»: Dionisotti, “Resoconto”, cit., p. 264. Il Dionisotti rileva opportunamente come la tematica antisavonaroliana fosse stata ripresa da Antonio Tamburini nella difesa in favore di Biondo, la *Quaestio super articulos impositos domino Gabrieli sacerdoti*, contenuta nello stesso manoscritto londinese alle cc. 106r-110r.

²⁵ Così Lutero chiamava i riformatori negatori della *reale presenza* in linea con la dottrina di Zwingli e di Ecolampadio. La posizione dei “sacramentari” emerge molto bene dalle pagine per molti aspetti ancora attuali di Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2009³.

«Et quando s'aproximava el tempo che doveva comunicarse, mazormente le cresceva essa temptazione, imperò che lo faceva con tanta insensibilitade, che al tuto era senza alcuno gusto de devuzione»²⁶.

Data l'esplicita funzione di prontuario ad uso delle monache nella lotta spirituale, è da credere che anche la Bugni frequentasse questo testo e vi riscontrasse episodi sopravvenuti anche a lei in determinate circostanze. Episodi che non avrebbe mancato di riferire al proprio confessore e magari anche allo Zorzi. Episodi che, però, non andavano in direzione di un'improbabile eterodossia di Chiara, giungendo piuttosto a testimonianza del suo adeguamento al modello di perfezione spirituale offerto proprio dall'opuscolo della Vegri, che d'altra parte, usciva in quegli anni a stampa per rispondere ad una reale richiesta da parte delle realtà monastiche più agguerrite sul fronte riformista cattolico²⁷. L'antidoto al dubbio giunge sotto la forma di una catechesi impartita direttamente da Dio: si affollano improvvisamente alla memoria della monaca di tutti gli aspetti verbalizzabili inerenti il sacramento eucaristico. Dio le ricorda che nell'ostia c'è tutta la sua divinità e tutta sua l'umanità; le rammenta l'argomento dell'Aquinate sulla possibilità che in poco pane potesse stare tutto Dio e tutto l'uomo-Cristo; la conferma nell'efficacia della comunicazione al sacramento anche se in stato di dubbio purché sia tenuta viva la lotta spirituale; e poi le parla del dogma dell'incarnazione, della santissima trinità, e molto, molto altro²⁸. La stessa cosa testimoniata più in sintesi dalla Bugni, che una volta si era sentita rivolgere dal tentatore l'insinuazione: «Che vuoi tu fare di quell'hostia? È pane semplice, non ti dar a credere che quivi sia il corpo di Cristo», e aveva risposto: «Inimico perverso io so questo di certo, ch'il figliolo di Dio per la salute dell'anime ha sofferto passione e morte, il qual disse: 'pigliate e mangiate, questo è il corpo mio'. Al qual io voglio credere et in questa

²⁶ *Scrittrici mistiche*, cit., p. 282.

²⁷ Antonio Gentili, Mauro Regazzoni, *La spiritualità della Riforma cattolica*, Bologna, EDB, 1993, pp. 73 segg.

²⁸ La testimonianza della Vegri, tratta dal capitolo VIII di *Le Sette armi spirituali*, può essere letta in *Scrittrici mistiche*, cit., pp. 282-283.

fede ricevere il sacramento»²⁹. Il seguito nel racconto di Caterina Vegri è l'esperienza mistagogica vera e propria, che investe i sensi e tra i suoi vari effetti ha l'indicibile consolazione dell'anima e la conferma della mente negli articoli di fede. Dunque la catechesi come attivatrice della mistagogia.

Così impostato il problema dell'«infedeltà al Venerabile Sacramento» si viene ad inserire nell'orizzonte di una più ampia riflessione di ordine fenomenologico intorno all'eucaristia che in buona misura le mistiche erano invitate a svolgere nell'esame di coscienza. Questo comportava tra l'altro una certa istruzione delle donne riguardo alle facoltà fisiche e psichiche messe in gioco nelle loro eccezionali esperienze della materia sacramentale. Una delle operazioni più delicate per chi avesse ricevuto il dono dell'esperienza immediata della Divinità era certamente il *discernimento* dell'origine e della natura delle manifestazioni ricevute, poiché anche il demonio poteva rendersi presente sotto forma di visione o di voce imitando – fuorché negli intendimenti ultimi – le apparizioni di Cristo o della Vergine. Naturalmente il solo criterio di verifica consisteva nella costanza dell'esercizio delle virtù e, in una parola, della sequela cristiana, perché col tempo il maligno non può fare a meno di cadere in contraddizione appunto con il mandato evangelico e in ultimo smascherarsi. Il gran lavoro di rendicontazione compiuto dalle mistiche – spesso per espressa sollecitazione dei direttori spirituali, su cui grava immancabilmente la responsabilità ultima del giudizio intorno agli eventi eccezionali testimoniati dalle donne – comportava, tra l'altro, l'abitudine a costituire *cataloghi e classi* utili per individuare con una certa precisione la natura di ogni nuova esperienza vissuta. Su questo piano, che definiremmo tassonomico-descrittivo, a partire almeno dalla seconda metà del XIV secolo si osserva una divaricazione tra la descrizione della fenomenologia mistica da parte domenicana e da parte francescana.

Infatti la pesante eredità tomista costringe la fenomenologia mistica domenicana entro i limiti di un *mentalismo illuminato*. Totalmente esclusi da ogni implicazione con l'esperienza religiosa i sensi misurano soltanto il mondo del peccato e della caduta e in

²⁹ Venezia, Biblioteca San Francesco della Vigna, ms. AF V 6, Francesco Zorzi, “Vita di una santa monacha del monastero del Santo Sepolcro di Venetia nominata la beata Chiara”, in *Origine del Monastero delle monache del Santo Sepolcro presso alla Pietà di Venetia*, c. 21r.

modo imperfetto come già osservava Aristotele, che pure da essi partiva per il suo processo di 'purificazione' della conoscenza. L'anima, invece, conserva in sé l'immagine e la somiglianza con il suo creatore ed è quella, per omogeneità, la sede deputata all'esperienza mistica. Se Caterina da Siena al momento della consacrazione vede uscire dall'ostia una luce accecante e nella luce una colomba, questo dipende dal suo *occhio intellettuale*, una funzione del tutto svincolata dal senso corporale e piuttosto simile ad un'intuizione intellettuale.

«Per che l'occhio tuo corporale non fu sufficiente a sostenere il lume, ma rimaseti il vedere solo ne l'occhio intellettuale e ine vedesti e gustasti l'abisso della Trinità, tutto (me) Dio e uomo, nascoso e velato sotto quella bianchezza»³⁰.

Al contrario per Angela da Foligno la stessa esperienza è attinta sicuramente con i sensi corporei.

«Un'altra volta disse che nell'ostia vide Cristo come un fanciullo, ma appariva grande e molto regale, come chi ha in sé il potere assoluto; sembrava tenere in mano qualcosa come segno di autorità, e sedere in trono» annota il confessore della monaca, frate Arnaldo. «Non saprei però dire che cosa tenesse in mano», prosegue Angela, «Lo vidi con gli occhi del corpo; con gli stessi occhi avevo visto anche l'ostia»³¹.

Un'esperienza sensibile della divinità che per Angela si spiega con la sottomissione del corpo all'anima dopo che quest'ultima si è lasciata abitare da Dio. Si intuisce qui il punto di massima distanza tra l'argomento domenicano e quello francescano e che consiste nell'attribuzione dell'esperienza mistica ad una parziale o totale *rigenerazione* della persona nell'anima come nel corpo. Una distanza che ben presto assunse il carattere di aperta contrapposizione come pare d'intuire dal deciso rifiuto di ogni possibile compromesso con la descrizione *mentalista* dell'estasi mistica in Caterina Vegri: «E cognoscendo essa per divina grazia che questo era el vero Fiolo dello eterno Padre, se lo strense fra le bracc [...]. E tanto era suavissimo l'odore che uxiva della purissima carne de esso Iesù benedecto, che non è lingua che 'l potesse narare né mente sì zentile che el potesse immazinare. E della bellissima e delicata faza de esso Fiolo de Dio, quando n'avesse dicto tutto quello che se potesse dire, niente saria[...]. Imperzò

³⁰ *Scrittrici mistiche*, cit., p. 245.

³¹ *Ivi*, p. 50.

che questa visione non foie in insunio, né immazinararia, né anche per eccesso mentale, anzi aperta e manifesta senza alcuna fantasia»³².

Dunque già nella mistica della fine XIII-inizio XIV secolo la spiritualità francescana contempla il tema della ricostituzione dell'uomo nella condizione prelapsaria attraverso l'unione mistica con Dio. Solo, quello che ancora in Angela da Foligno poteva essere appena balbettato trova una forma compiuta e sistematica nell'elaborazione di Francesco Zorzi. Descrivendo proprio le estasi mistiche della Bugni connesse alla partecipazione al Sacramento, lo Zorzi distingue tra «lo animale», ossia la corporeità segnata dal peccato e destinata a non avere più parte con la divinità, e la corporeità sottile, chiamata già da san Paolo *corpo spirituale*, che ha parte al convito celeste³³. Frutto del rinnovamento (da cui la corporeità spirituale) è dunque la possibilità di un rapporto sensibile (Zorzi direbbe ovviamente non con *l'animale* ma con il corpo spirituale) con Dio dato agli uomini.

Quindi, se letta sullo sfondo del coevo dibattito teologico-dottrinale, la dottrina sacramentale proposta da Zorzi in effetti sembra negare l'efficacia del sacramento *ex opere operato*, affermando con decisione che esso trae vigore dall'*ex opere operantis*, che richiede comunque la fede. A questa associava la convinzione che le specie eucaristiche fossero *extrinseca signa* rivolti all'imperfezione dei sensi dell'*uomo animale*. Di questa posizione Vasoli aveva scritto motivandola con il rapporto tra Francesco Zorzi e il pensiero neoplatonico, da cui il frate avrebbe tratto il dualismo di materia e spirito. E se è vero che per certi versi la sua dottrina potrebbe assomigliare a quella calvinista (dualità tra sacramento spirituale e sacramento corporale), ciò che finora non è stato mai abbastanza sottolineato è che analogo atteggiamento verso l'eucaristia si poteva trovare già prima che prendesse la parola il riformatore di Ginevra: infatti per le mistiche, come si è visto, è normale ricevere il corpo di Cristo – il pane di vita, viene anche detto – senza assunzione delle sacre specie. E questo le induce a operare una distinzione tra la particola e il corpo del Risorto che fa della prima una sorta di segno estrinseco e del secondo l'interiore verità della presenza.

³² Ivi, p. 280.

³³ Francesco Zorzi, "Vitta di una santa monacha del monastero del Santo Sepolcro di Venetia nominata la beata Chiara", in *Origine del Monastero delle monache del Santo Sepolcro presso alla Pietà di Venetia*, Ms. AF V 6, Venezia, Biblioteca di San Francesco della Vigna, c. 18r segg.

Se questo era il senso attribuito al momento eucaristico, è ben difficile poter isolare una chiara finalità per un eventuale gioco liturgico in cui collocarlo. Il senso dell'evento eucaristico per Zorzi è fortemente legato al riconoscimento della reale presenza e non all'implorazione di salvezza. Inoltre, se Gioacchino da Fiore indicava la rivelazione dei misteri contenuti nella Scrittura tra le conseguenze della rinascita dall'alto seguita al battesimo in Spirito Santo che sarebbe avvenuto con l'aprirsi del "terzo stato", Francesco Zorzi raccoglieva la suggestione e si preoccupava di stabilire che cosa dovesse mutare nella persona perché potesse attingere direttamente ai misteri divini. Precisamente lo Zorzi riteneva che lo stato previsto dall'abate di Celico si sarebbe manifestato come un rinnovamento delle facoltà psichiche conseguente a una rigenerazione spirituale che avrebbe interessato il corpo oltre che l'anima del credente: «*Nec enim (ut reor) sufficit ad completam beatitudinem, ut anima intelligat, et diligat Deum, quamvis intellectus et ratio dicantur secundum Aristotelem totus homo. Nam homo completus, est ex anima et corpore quoddam totum resultans*»³⁴. La beatitudine riguarda tutta la persona e non solo la sfera intellettuale, per questo motivo essa avviene con la morte dell'*animale*, come scriveva lo Zorzi a proposito delle estasi di Chiara Bugni parafrasando l'approfondimento proposto da san Paolo nella prima lettera ai Corinzi (*I Cor 15,44*) sulla corporeità nella resurrezione:

*Seminabitur quod animale, surget quod spirituale; seminatur in corruptione, surget in incorruptione; seminatur in ignobilitate, surget in gloria. Seminatur in infirmitate, surget in virtute. At (inquires) cum simus in hac miseriae valle, corpore hoc corruptibili induti, non possumus uti sensibus interioribus. Audias (precor) quid Paulus subinferat. Si est (inquit) corpus animale, et et spirituale, sicut scriptum est. Factus est primus homo, vel Adam in animam viventem novissimus, vel posterior Adam in spiritum vivificantem. Primus homo de terra terrenus; secundus homo de coelo coelestis*³⁵.

³⁴ Francesco Zorzi, *De Harmonia Mundi*, III, ii, 11, Parisiis, apud Andream Berthelin, c. 361r. Lo Zorzi ha ampiamente superato il mentalismo che in Gioacchino era espresso presentando il rinnovamento portato dal battesimo in Spirito Santo come una trasformazione dei cuori duri e una polizia degli occhi da passioni immonde, cui sarebbe seguito l'insegnamento della piena rivelazione dei misteri: Gioacchino da Fiore, *Sull'Apocalisse*, cit. , pp. 242-247 [*Enchiridion super Apocalypsim*, 1505-1576].

³⁵ Ivi, c. 361r.

È importante sottolineare che, diversamente che in san Paolo, questo rinnovamento non è promesso da Zorzi per l'aldilà ma è ritenuto essere una possibilità data al presente, come hanno dimostrato le esperienze eccezionali di san Benedetto, san Francesco e altri, i quali tra l'altro avevano il dono di poter vedere ciò che agli occhi corporei era precluso. Costoro erano entrati nella condizione di beatitudine attraverso l'unione in Cristo: «*Qui ergo vivit Christo, aut is in quo vivit Christus, assumet illos meliores sensus, quibus percipere possit omnia, quae Dei, et Christi sunt. Nam tunc revelata facie in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem, semper videlicet proficientes, a Domini spiritu deducti*»³⁶.

Nei tempi nuovi corrispondenti all'erezione dell'altare in Egitto e del Tempio Giuseppe, notoriamente impacciato nel paradosso dell'incarnazione di Dio a causa dei suoi sensi ancora troppo gravi e di una ragione ancora troppo limitata, può assumere il ruolo di mistagogo indicando al fedele quale facoltà mettere in gioco nella sua personalissima ricerca dell'unione mistica con Cristo. Solo una piena riabilitazione del *sensus communis* in seguito alla rigenerazione dell'uomo poteva legittimare l'indice di Giuseppe puntato alla fronte, mentre intorno a lui frammenti di agiografia opportunamente ricomposti intorno all'altare si dissolvevano quasi lasciando spazio alle divagazioni intime di uno spettatore messo di fronte a un nuovo presente entro il quale anche la liturgia sacrificale/propiziatoria cedeva il passo alla scoperta della raggiunta beatitudine. Pertanto e con ragione potremmo affermare che nella *Pala Giustinian* il gioco della liturgia agita è finito.

A gioco chiuso

Che per la *Pala Giustinian* il gioco liturgico sia finito lo dichiarano anche i committenti. Avendo scoperto di appartenere al mondo nuovo della rigenerazione mistica, né Lorenzo né Antonio provvedono a istituire una mansioneria per l'altare della

³⁶ Ivi, c. 362r.

cappella di San Giuseppe, la loro, a San Francesco della Vigna³⁷. Così, a parte forse qualche messa bassa recitata all'altare dei Giustinian per necessità dei frati, nella cappella il gioco liturgico non si sarebbe mai giocato. Quantomeno non il gioco propiziatorio della messa "romana".

Parenti non lontani del doge Andrea Gritti (cugini di II grado), fratelli di Girolamo Giustinian che dal 1523 riposava nella cappella che la moglie Agnesina Badoer aveva eretto per lui e per il proprio padre Girolamo Badoer, Lorenzo e Antonio in realtà entrano nell'impresa di San Francesco della Vigna con l'acquisto della cappella il 12 aprile 1536³⁸ assecondando evidentemente semplici logiche di ordine familiare. L'intenzione iniziale dovette essere quella di ricongiungersi idealmente al fratello facendo di San Francesco della Vigna la sede di sepoltura della famiglia. Ma quest'orientamento, nell'attesa di una cappella che tardava ad essere compiuta, ebbe modo di ridefinirsi, attraverso il rapporto tra i Giustinian e il procuratore della fabbrica, frate Giovanni Barbaro, che alla fine condizionò la progettazione della pala fin nella scelta dell'esecutore³⁹. Normalmente presentato come una sorta di capace amministratore senza particolari doti intellettuali, Giovanni Barbaro è in realtà l'erede

³⁷ ASV, San Francesco della Vigna, b. 1, fascicolo 2 segnato «Punti Varii», c. 254r: «Et per fina ora non ha mansionaria alchuna ma se sta con speranza che la sia indoctada de una mansionaria, et cetera». L'annotazione potrebbe risalire alla fine del settimo decennio del Cinquecento, quando, forse in seguito a mutamenti interni alla comunità dei frati, la scelta dei Giustinian non risultava più tanto tollerabile.

³⁸ *Ibidem*: «Notta uno instrumento fatto per man de messer Daniel Zordan nodaro de Venectia fatto et stipulado del 1536 adì 12 aprile de fornir la capella del clarissimo messer Lorenzo Iustignan da San Stai el qual la comprò dal convento nuda per ducati dusento, come in quello appare».

³⁹ Non mancano infatti i punti di contatto tra Veronese e casa Barbaro a questa data: isolato per l'evidente carattere promozionale l'intervento promosso da Sanmicheli a villa Soranzo, che una datazione in attesa di precisazioni fissa al 1551, è da credere che l'ingresso di Veronese in un ambiente tutto sommato chiuso in una stringente coerenza, che qualcuno ha addirittura definito dittatura armonica, non possa avvenire senza adeguate credenziali. Garanzie che per Paolo potevano venire dalla sua frequentazione di Marino Grimani e dall'amicizia con Giovanni Battista Ponchini: cfr *infra* cap II, pp. 41-43, e cap. III, pp. 60-63. Quest'ultimo infatti doveva godere di una certa familiarità con i Barbaro considerando la sua presenza a Maser il 16 maggio 1548 per sottoscrivere un atto notarile intestato a Francesco Barbaro; lo ritroviamo in villa l'11 novembre 1560 ancora come testimone, questa volta per un rogito stipulato da Marcantonio: Lionello Puppi, Donata Battilotti, "Prime approssimazioni su Giambattista Ponchini", in *Ricerche di storia dell'arte*, 19 (1983), p. 81.

diretto degli ideali di Francesco Zorzi. Del resto frate Barbaro ha tenuto a battesimo l'ambiziosa impresa partecipando alla firma del "memoriale" di Zorzi. E poi il 5 gennaio 1536, in presenza del Ministro della Provincia, Gabriel de Galvagnis, e dello Zorzi, Giovanni Barbaro in qualità di Guardiano appoggia davanti ai frati la proposta dello Zorzi di garantire alla nuova chiesa vie d'accesso sufficientemente ampie per non dissuadere i fedeli dal visitarla⁴⁰. La preoccupazione a dotarsi di vie d'accesso compatibili con un grande afflusso di fedeli era un evidente passo preparatorio per la mossa successiva: la richiesta dell'indulgenza. Infatti il 10 settembre 1536 – i lavori duravano da due anni – qualcuno ottiene al monastero l'indulgenza che si sarebbe potuta lucrare visitando la chiesa nel giorno di san Francesco e pregando per la pace tra i principi cristiani e l'accrescimento della religione cristiana⁴¹.

Frate Giovanni Barbaro è anche l'uomo a cui, una volta ottenuto il sostegno economico dell'indulgenza, venne affidata l'intera esecuzione della fabbrica. Nel 1537 si ritenne necessario istituzionalizzare la cosa attraverso la sua nomina a Presidente sopra la fabbrica, nomina che avveniva per scelta diretta del Provinciale e che di fatto andava a ratificare uno stato di cose già esistente, visto che ormai da due anni il Barbaro era il braccio operativo dell'intera impresa: da guardiano del convento aveva infatti già dato inizio a una fitta campagna di raccolta fondi tramite la vendita delle cappelle e dei diritti di sepoltura.

Possiamo ritenere però che il nostro frate fosse qualcosa di più che un buon impresario considerando che la "consegna" che gli era capitata in sorte – diciamo così – era tale da far tremare le vene ai polsi. Non tanto per la mole effettiva dell'edificio quanto per il rigore assoluto che era stato usato in fase progettuale al fine di fissarne le proporzioni in modo inappellabile e inequivocabile. A proposito della griglia proporzionale di San Francesco della Vigna si è parlato di proporzioni in modo genericamente pan-armonico⁴². In realtà la preoccupazione di padre Zorzi e di chi lo appoggiava (compreso il doge Andrea Gritti) era di fondare un edificio *mistagogico*,

⁴⁰ Antonio Foscari, Manfredo Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 190-192.

⁴¹ Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae*, VIII, Venetiis, typis Jo. Baptistae Pasquali, 1749, p. 49.

⁴² Così Foscari-Tafuri, *L'armonia*, cit., pp. 48-55, anche sulla scorta di Rudolf Wittkover, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 102-106.

cioè strutturalmente adeguato a inserire i fedeli nelle realtà divine. Non si comprende infatti il “memoriale” se non lo si ricolloca nella ferma convinzione – sicuramente condivisa da una parte della comunità dei frati e da alcuni importanti frequentatori laici – che si stesse assistendo all’apertura di un mondo nuovo. Per questo si doveva provvedere alla costruzione del nuovo tempio: è evidente nel “memoriale” la voluta allusione ai passi di Isaia e di Gioacchino che abbiamo già considerato a proposito dell’altare dipinto da Paolo Veronese:

Volendo dunque nui fabricar la Chiesa, havemo a riputar cosa necessaria et elegantissima a seguir quest’ordine, havendo per maestro et authore il sommo Architetto Iddio: il qual volendo instruire Mosè della forma et proportione del Tabernacolo ch’egli havea a fare, li diede per modello la fabrica di questa casa mondana, dicendo (sì come è scritto nell’Esodo al vigesimoquinto): “Guarda et fa secondo l’essempiare, che si è mostrato nel monte”. Il qual essempiare, secondo l’opinione di tutti li saggi, fu la fabrica del Mondo. Et meritamente, perché il dover era che havesse il luogho particolare ad habitare, conforme al commune, del quale è scritto in *Isaia*, al sessagesimo sesto: “Il cielo è la mia reggia, et la terra il scabello delli miei piedi”. Vorse dunque Iddio benedetto questa fabrica particolare simile alla sua machina grande, non in quantità, della quale egli non ha bisogno, né diletto, ma simile in proportione, la qual egli volle non solamente nelli luoghi materiali ove habita, ma singolarmente in nui, delli quali dice Paolo, scrivendo alli Corinchi: “Il Tempio di Dio sete voi”. Il qual mistero ponderando il sapientissimo Salomone, diede le medesime proportioni del tabernacolo mosaico al tempio con tanta celebrità fabricato⁴³.

Evidentemente, nel pieno rispetto della metodologia tipologica appresa leggendo Gioacchino, s’interpretava la riedificazione di San Francesco come erezione del nuovo tempio e per questo motivo la fabbrica doveva essere governata dalle proporzioni che Dio stesso aveva fissato per l’archetipo del tempio stesso, cioè il Mondo, e per ogni manifestazione del Tempio, cioè il tabernacolo di Mosè e di conseguenza il tempio di Salomone.

⁴³ Per il testo del “Memoriale” si fa riferimento all’edizione già data alle stampe da Andrea Tessier in *Miscellanea francescana*, I (1886) 3, pp. 74-76, e pubblicata nuovamente da Foscari-Tafari, *L’armonia*, cit., pp. 208-211 (208-209).

Al presidente della fabbrica di San Francesco si richiedeva quindi di far rispettare tutto questo, sia ai privati che intendevano acquistare diritti sulle cappelle della chiesa, sia alla comunità dei frati che avrebbe dovuto favorire il corretto svolgimento dei lavori.

Forti obiezioni al progetto dovevano essersi sollevate sin dal 1535, lo denuncia l'eccezionale documento del "memoriale" di Francesco Zorzi, a tutti gli effetti un atto di accettazione del progetto del frate da parte del proto, di diversi laici a vario titolo coinvolti con Sansovino e Gritti, e infine dei rappresentanti dei frati Minori di San Francesco della Vigna. Il documento, su cui tante pagine spesso contraddittorie sono state scritte, pur restando un documento singolare che attende ulteriori e specifici approfondimenti, una cosa la esprime chiaramente, ed è la finalità per cui fu stilato. In calce alla lunga esposizione delle proporzioni previste da Zorzi per il proseguimento dei lavori secondo lo spirito gioachimita che abbiamo evidenziato compare la chiusa: «Et questa è l'ultima intentione nostra, alla qual concorrono *non solamente li Prothi, ma etiandio tutti gl'infrascritti Padri*, cioè il rev. P. Ministro, colli Diffinitori. Sicchè nullo harà ardir, né libertà di mutar cosa alcuna»⁴⁴. Non solamente i proti, ma anche tutti i frati infrascritti si prendono l'impegno di rispettare quanto dichiarato di sopra: in questo si legge l'obiettivo del memoriale, certificare che il progetto di fabbrica era approvato anche all'interno del convento e non dipendeva esclusivamente dai proti e dalla Serenissima. Certificarlo contro chi avrebbe potuto ancora opporsi all'intervento delegittimandolo perché non sostenuto dalla comunità dei frati. Indubbiamente anche la storiografia critica ha intuito la funzione "difensiva" dell'atto, andando però a immaginare generiche forme di opposizione dall'esterno per lo più motivate da ragioni ideologiche⁴⁵. Ma il documento, rogato a San Francesco della Vigna e autenticato nella casa generalizia di San Ludovico di Riperio presso Mantova nasce dentro la famiglia religiosa dei Minori osservanti ed è destinato ai Minori osservanti: semplicemente si provvedeva a togliere forza alle riserve di qualcuno all'interno del convento o dell'ordine procedendo per vie legali. Tant'è vero che il perdurare di un certo dissenso portato al limite dell'ostruzionismo avrebbe costretto i vertici dell'ordine a fornire un

⁴⁴ Foscari-Tafari, *L'armonia*, cit., p. 210.

⁴⁵ Sembra di poter leggere questo dietro gli «ostacoli concettuali e materiali che intralciano la realizzazione dell'opera» secondo Foscari-Tafari, *L'armonia*, cit., pp. 56-57.

supporto istituzionale all'attività di Giovanni Barbaro. Nonostante detenesse già il titolo di Presidente sopra la fabbrica, nel 1546 il Generale Giovanni Calvo decide di elevarlo alla carica di Commissario per il completamento della fabbrica. Qualunque padre o frate della provincia veneta avrebbe dovuto obbedire al Barbaro in merito alle decisioni per la fabbrica della chiesa e in nessun modo avrebbe potuto opporsi alle sue decisioni:

mandantes in virtute sanctae obedientiae tam tibi, ut huiusmodi fabricae commissionem et praesidentem acceptare, acceptatamque fideliter exequi debeas, quam omnibus et singulis aliis dictae provinciae patribus et fratribus cuiuscumque gradus et conditionis existat, quatenus te in praemissorum executione nullatenus impedire, aut in iis quae ad dictae fabricae expeditionem spectant contra voluntatem tuam quovis praetextu se intromittere audeant: quinpotius omnem favorem tibi in eisdem peragendis impendere debeant, adhortantes praesertim ad hoc ea qua possumus afficitia reverendum patrem dictae provinciae ministrum [...] ac venerandum patrem guardianum eiusdem conventus a Vinea [...], caeterosque provinciae ipsius guardianos tam praesentes quam futuros.

Si trattava in particolare di porre fine alle indebite appropriazioni di elemosine destinate a finanziare i lavori:

inhibentes quoque in eiusdem sanctae obedientiae virtute, et sub poena excommunicationis omnibus et singulis dictae provinciae patribus, ne elemosinas eidem fabricae hactenus factas, vel imposterum faciendas, seu per viam confessionis, aut quocumque modo alio ipsi fabricae acquisitas vel acquirendas, aut ad eam quomodocumque vel qualitercumque spectantes et pertinentes ullo pacto impedire seu occupare aut defraudare praesumant⁴⁶.

Purtroppo la cosa non era destinata a finire, se ancora in data 17 maggio 1559 il commissario generale cismontano Angelo di Aversa si trovava a riconfermare i poteri straordinari a Giovanni Barbaro. Intanto i lavori si protraevano, ben oltre il previsto.

Così qualcosa più che una semplice suggestione finisce per assegnare al negletto Giovanni Barbaro un ruolo fondamentale nell'amministrazione dell'eredità ideale che l'amico Zorzi gli aveva lasciato. Un'eredità di cui la chiesa costituiva una parte non secondaria. E se di Giovanni non rimane alcuna testimonianza (ma forse sarebbe ora di

⁴⁶ Corner, *Ecclesiae*, VIII, cit., p. 10.

riconoscere nella coerenza della fabbrica e magari anche nell'iscrizione in facciata – che non potè essere apposta senza il beneplacito del procuratore alla fabbrica, e che in nessun modo deve essere presa come un manifesto programmatico di Palladio – un documento per la comprensione del vigoroso erede di Francesco Zorzi) almeno ci restano le parole del nipote Daniele, che a San Francesco e alla famiglia dei Minori si dimostra legatissimo, tanto da accettare l'investitura a Protettore dell'Ordine che manifesta quantomeno una sintonia con le istanze dell'osservanza in anni certamente “caldi”. Daniele che evidentemente condivide ideali e temi specifici del contesto zorziano come risulta dalle lettere preziose (e purtroppo neglette) che indirizzò alla zia (pure lei francescana osservante e guarda caso inserita in un contesto “di grido” per quegli anni: il convento di Santa Chiara a Murano), parafrasando nientemeno che il *Breviloquium* di san Bonaventura da Bagnoregio con espliciti, fortissimi accenti gioachimiti⁴⁷. Daniele, che volle essere sepolto in camposanto in una semplice cassa di legno.

Il rapporto maturato con Giovanni Barbaro e la progressiva integrazione nel mondo di San Francesco; il matrimonio della figlia di Antonio, Giustiniana, con Marcantonio Barbaro, fratello di Daniel e nipote di Giovanni; da tutto questo venne a Lorenzo e

⁴⁷ Una copia manoscritta cinquecentesca delle lettere è custodita nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (ms. It. I 33: Daniele Barbaro, *Lettere teologiche a suor Cornelia Barbaro, 1549-1550*). Le lettere furono degne di qualche attenzione da Pietro Bettio che ne curò una rara edizione a stampa: *Lettere di Daniel Barbaro date in luce per la prima volta per l'ingresso di mons. rev.mo Sebastiano Soldati alla sede vescovile di Treviso*, Padova, Tipografia del Seminario, 1829. Al contrario la storiografia contemporanea le ha completamente ignorate, complice la stroncatura di Giuseppe Alberigo che le interpreta come un banale esercizio di erudizione (salvo poi attribuire all'umanista l'intenzione di pubblicare un commentario a Bonaventura di cui le lettere costituirebbero per così dire la prova generale): cfr. la voce “Barbaro, Daniele” redatta dallo storico per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (in seguito DBI), VI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, pp. 89-95 (91).

In realtà la scelta del *Breviloquium* è indicativa di un orientamento gioachimita assai definito; oltretutto la selezione dei temi trattati nelle lettere (le età della storia, la creazione di Adamo, etc.) testimonia una sensibilità tutt'altro che “conformista e stereotipata”. Sul gioachimismo del *Breviloquium* si veda Harold Lee, “The School of Joachim of Fiore and the Fourteenth-Century *Breviloquium*”, in *Profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del III congresso internazionale di Studi Gioachimiti, S. Giovanni in Fiore, 17-21 settembre 1989, Genova, Marietti, 1991, pp. 213-224.

Antonio un profondo coinvolgimento nella nuova spiritualità proposta dai Minori osservanti della generazione di Francesco Zorzi e ancora estremamente vitale⁴⁸.

Oltre che dalla mancanza di mansioneria la sostanziale indifferenza alla liturgia, conseguenza ovvia del pensarsi salvati e rigenerati in spirito e corpo, era espressa nel testamento di Antonio Giustinian (di Lorenzo non esiste testamento!) in particolare dalla completa assenza di lasciti per messe: un tratto, questo, che accomuna il testamento di Giustinian a quello ben più celebre di Alessandro Caravia. Basta mettere a confronto le clausole testamentarie “per l’anima” previste dall’uno e dall’altro per cogliere l’impressionante sintonia. Antonio Giustinian scrive:

Et prima il mio corpo sia sepulto nela nostra capela a San Francesco do è el q. messer Lorenzo mio fratelo, et volgio che nel mio funerale sia spexo quel mancho si potrà *per eser tuto a pompa del mondo e non a benefio (sic!) del anima*⁴⁹.

Lo stesso passo in Caravia suona così:

Et quanto alla sepultura [...] vi suplico et prego di soma gratia che voi fatiate metere il corpo mio in una cassa di tavole tanto grande che'l vi possi capere dentro, et quella inchiodare et metervi di sopra una delle mie veste dogalline, et quella fare portare fino ala sepultura da quatro vecchi poveri barcaruoli dil trageto, ali quali siano dato per sua fatica ducati quatro, cioè ducato uno per ognuno de loro. Et che non siano tolto altri preti per acompagnarmi, solamente che il piovano di la contrada, ho altro prete sia che si vogli se per caso il povano non volesse torre questo carico, et apresso uno zageto il più piccolo dela chiesa; et al piovano ho prete sia dato ducati doi et al zageto ducato uno. *Et di altre cerimonie, overo torzi e candelle, non me ne fatio conto alcuno, però che alhora non haverò bisogno di altro lume se non di quello splendidissimo celeste che spero goderà l'anima mia separata che la fia da questo mio misero corpo*⁵⁰.

L’occasione impone di sottolineare con maggior forza rispetto a quanto fatto fino ad ora che il gioielliere Alessandro Caravia teneva una strettissima relazione con i frati

⁴⁸ Cesare Vasoli, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1988.

⁴⁹ ASV, Notarile, Testamenti, not. Antonio Marsilio, b. 1206, n. 26.

⁵⁰ ASV, Notarile, Testamenti, not. Cesare Ziliol, b. 1261, n. 927. Il testamento è pubblicato in Enrica Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 300-303 (302).

minori di San Francesco della Vigna; una fortissima sintonia spirituale che aveva indotto il tormentato e malinconico uomo ad affidarsi a loro per l'arco della sua intera esistenza:

Et voglio ch'el detto corpo mio sia sepulto nel camposanto delli frati minori, li quali sono stati dala pueritia mia finhora mie devotissimi et cari amici per havere conosciute sempre sue reverentie di animo libro et non ipocriti, ali quali vi piazerà dare ducati doi per le spulture et altre cerimonie.

Tra i Minori il Caravia aveva scelto i suoi confessori: fra Luca da Lodi dagli anni Venti fino al 1550 circa e poi fra Gregorio. Ai Minori aveva affidato un suo 'fiozo', ai primi di gennaio del 1558, accettato da fra Giovanni Barbaro, allora padre provinciale, con il nome di fra Alessandro. Non è difficile allora immaginare che il sostrato dichiaratamente antipelagiano (l'opposizione agli ipocriti) fosse almeno condiviso (se non addirittura generato) dal mondo di San Francesco della Vigna di cui il Caravia e il Giustinian erano convinti frequentatori.

Il rifiuto delle messe d'intercessione celava evidentemente la svalutazione delle opere nell'economia della salvezza dell'anima: il che ci conferma nel nostro percorso di approfondimento della prospettiva mistica poiché anche questo atteggiamento, come il superamento della ritualità, si radicava nella ferma convinzione che la salvezza fosse una realtà presente e che semmai il *compito* della religione e del rito fosse di condurre l'uomo all'unione perfetta in Dio. Per questo i Giustinian non vollero che le iscrizioni della loro cappella tacessero completamente gli eventuali *meriti* acquisiti nell'esercizio delle virtù personali e politiche che in genere costituivano l'immane corredo delle epigrafi richieste dal patriziato veneziano. Non solo, i Giustinian vollero che le iscrizioni non registrassero neppure il nome del dedicante (di norma al nominativo) ma solo i loro nomi e quello della moglie di Lorenzo, l'*amantissima uxor* Francesca Querini. Ormai la cappella non doveva più rientrare nelle logiche di autocelebrazione familiare e nemmeno nella prospettiva degli investimenti per l'anima.

Ugualmente la pala d'altare veniva meno persino al vincolo dell'inserimento in immagine dei santi eponimi dei membri della famiglia: un norma pressoché inderogabile, attestata tanto nel polittico di Bellini ai Frari, quanto, per restare in

Veronese e proprio a San Francesco della Vigna, nella pala Cuccina, dove opportunamente compaiono Giovanni Battista e Girolamo (entro una pala “liturgica” del tipo analizzato *infra* al cap. VI)⁵¹. Considerata la titolarità dell’altare, che era dedicato a San Giuseppe, Veronese avrebbe potuto benissimo comportarsi come nella pala Bonaldo, riservando il registro superiore alla sacra famiglia e quello inferiore ai santi Lorenzo e Antonio (eventualmente associando a san Lorenzo la figura di san Francesco d’Assisi oppure una generica santa femminile che stesce per santa Francesca).

Basta questo per capire che nella pala la priorità fu data ad un certo discorso per immagini, subordinando a questo lo stereotipo della pala di famiglia. I due fratelli si riservarono la possibilità di essere ritratti non avvertendo la necessità di prestare il volto ai loro santi patroni. Che poi la cosa per Antonio Giustinian accada è fatto puramente accidentale, reso possibile dalla sostanziale coerenza della figura dell’anacoreta con il tema dello sposalizio mistico.

La rinuncia alle logiche autorappresentative corrisponde comunque a una sorta di progetto opportunamente messo a punto con i frati di San Francesco della Vigna. Così l’eredità dei Giustinian in immagine non è (e del resto non avrebbe potuto essere) qualche benemerito gesto di ossequio tributato alla Vergine e al Bambino. Spogliati di ogni attributo mondano (o terreno) i due rovesciano la consueta prospettiva, tralasciano di guardare la divinità, e puntano gli occhi fuori dal dipinto, verso di noi a parlarci di ciò che siamo, o dovremmo, o potremmo essere; a dirci di mondi possibili e imminenti ai quali tendere. Come profeti senza merito i Giustinian, infine, non pensarono a eternare sé stessi ma si fecero eterni testimoni di misteri più grandi di loro.

⁵¹ Cfr. *infra*, cap. VI, pp. 180-183.

Capitolo secondo

L'occhio interno. La conversione della Maddalena

La frequentazione dei contesti più aggiornati e impegnati sul piano della riforma interna alla Chiesa di Roma era iniziata in modo del tutto impreveduto per Paolo qualche anno prima. Tra il 1545 e il 1546, non è chiaro se a Roma o a Venezia, il giovane allora solo diciottenne, ma già maturo sotto il profilo artistico e intellettuale, viene infatti coinvolto dal vecchio cardinale Marino Grimani, non senza la mediazione di Giovanni Battista Ponchini, in una raffinatissima rilettura della storia tutta apocrifia della conversione della Maddalena (fig. 14). Il risultato è un telero che già nelle dimensioni, 117,5x163,5 cm, denuncia la sua destinazione intima come pure la volontà di ridurre la distanza tra immagine e spettatore così da far cadere ogni possibile diaframma di ordine culturale e psicologico¹.

Finora inspiegabilmente denigrata dagli specialisti in problemi veronesiani l'opera si presta invece ad alcune importanti osservazioni. A partire dai volti che si affacciano alle spalle di Cristo, per esempio (fig. 25). Vi si riconosce senza difficoltà lo sguardo

¹ Le medie dimensioni della tela londinese, il formato "armonico" con le due dimensioni in rapporto di $\frac{3}{4}$ e la scelta di un'inquadratura che in gergo fotografico si direbbe a "campo totale", dove sono le figure umane a determinare i limiti dello spazio di rappresentazione, sono tutti strumenti utili a generare il coinvolgimento diretto e personale dello spettatore. Al contrario i grandi teleri ufficiali, fatti per essere fruiti a distanze considerevoli, lasciano del tutto intoccata la sfera intima e spirituale dello spettatore, e per svolgere la loro funzione di conferma e ipostatizzazione delle categorie fondanti l'identità e il ruolo sociale del pubblico, ricorrono a campi lunghi o lunghissimi e a dimensioni monumentali. Qualche spunto di riflessione in tal senso viene da Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München, Wilhelm Fink, 2005, pp. 223-249.

ostinato e vigoroso del sessantenne Marino Grimani che fissa se stesso fuori dal dipinto, senza titoli né insegne ecclesiastiche. Appare sensibilmente invecchiato l'illustre cardinale, rispetto al ritratto che dieci anni prima Giulio Clovio aveva inserito nel frontespizio dell'esemplare manoscritto dei *Commentarii in Epistolam Pauli ad Romanos*² conservato al Sir John Soane's Museum di Londra (ms 143) (fig. 26) e che Paolo intese probabilmente replicare mantenendone l'inquadratura appena accennata ma rovesciandolo specularmente. Ora la folta barba e i baffi sono sbiancati e una calvizie pressoché completa ha preso il posto della tonsura, appena visibile sotto la berretta nel ritratto in miniatura ma ben documentata dalla medaglia che Giovanni Cavino aveva realizzato per il cardinale intorno al 1539 (fig. 27)³. L'aria grifagna con il gran naso adunco, la bocca piccola dal labbro superiore prominente, le guance scavate e ampie, quelle invece sono rimaste invariate. Unito al suo volto, come in una sorta di *vultus trifrons* squadernato, è l'occhio intenso e un po' torvo nell'orbita scura di un maturo Giovanni Battista Ponchini, ancora più austero che nell'autoritratto della pala di Castelfranco (fig. 28).

Originalissima la scelta di contrappuntare il discorso in primo piano con l'inserimento dei due volti sullo sfondo, eseguiti in modo più corsivo e piatto con l'intenzione d'istituire una sorta di demarcazione tra due universi figurativi colti da Paolo in un'interazione feconda quanto complessa. C'è l'universo della diegesi che coinvolge figure lavorate 'a corpo', plastiche e drammaticamente chiaroscurate, e ci sono le presenze di commento (i ritratti) trattate con colore più diluito, più evanescenti e prospetticamente incoerenti perché non devono in nessun modo inserirsi nell'azione ma, esattamente con le stesse funzioni del coro nella tragedia greca, hanno il compito di "fare da specchio" allo spettatore operando una provocatoria azione di commento.

E c'è la storia che s'intreccia all'immagine, in quest'allusione sommaria al sodalizio stretto dal Ponchini con il cardinal Grimani, in seguito alla morte del cardinale

² Elena Calvillo, "Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Marino Grimani", in *The Art bulletin*, 82 (2000), pp. 280-297.

³ Sulle medaglie di Marino Grimani vedi Pio Paschini, "Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani", in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 88; riscontri anche in Carl Rolas du Rosey, *Die numismatischen Sammlungen an Medaillen un Münzen nebst numismatischer Bibliothek*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1863, p. 416.

Francesco Corner suo primo patrono, avvenuta nel 1543; un rapporto non episodico e ben pubblicizzato, che indusse il Vasari ad aprire il suo breve profilo dedicato al pittore, inserito in chiusura alla vita di Battista Franco, presentandolo genericamente come «creato di casa Grimani»⁴. A differenza di Vasari, però, Veronese ci parla di un livello del tutto privato nel legame tra i due, come se non gli riuscisse proprio di confezionare il doppio ritratto – che di primo sbagliremmo a etichettare come un comune omaggio cortigiano – senza tradire una profonda impressione di ordine del tutto personale ricevuta dalla conoscenza del prelato e del suo ‘creato’.

L'immagine

L'immagine è di quelle che gridano il talento del maestro nel giovane esordiente Paolo Caliari (fig.14). Cristo, finita la predica, si avvicina dolcemente alla Maddalena passando attraverso il gruppo delle sue damigelle sotto lo sguardo incredulo del paggio⁵. La donna è a terra, è rimasta accovacciata, immobile nella posizione che aveva tenuto per tutto il tempo del sermone, e piange. Allora Marta le prende delicatamente la mano e la invita ad alzare gli occhi e guardare almeno alle sue spalle. Segue una sequenza memorabile: il collo e il petto candido di Maddalena sul quale sta ancora, sospesa, la ricca catena che la donna aveva appena aperto per liberarsene (e che sorprendentemente disegna un punto di domanda sulla bellezza di lei); i lunghi capelli biondi che, sciolti, scendono sulle sue spalle e che lei tiene raccolti nella mano, forse per asciugare le lacrime, ma il suo gesto si risolve in un'involontaria ostensione; gli occhi di Cristo che non sono indifferenti ai bei crini, quieti e pensosi si posano su quelli con la gravità di chi conosce ciò a cui sono destinati; la mano sinistra di Cristo portata al costato e la

⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p. 472: «Essendo ne' medesimi tempi in Venezia un pittore chiamato Brazacco, creato di casa Grimani, il quale era stato in Roma molti anni, gli fu per favori dato a dipignere il palco della sala maggiore de' Cavi de' Dieci».

⁵ Dettaglio di costume cinquecentesco opportunamente dissimulato in veste classica da Paolo, al solito: cfr. Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1916, p. 247.

destra stesa a palmo aperto, replica prolettica consapevole all'involontaria anticipazione della Maddalena: il corpo del Risorto contro il crine della deposizione⁶ (e già della cena in casa di Simone). Tutto sotto gli occhi ostili del fariseo che nella sua separatezza ipocrita di sepolcro imbiancato (il manto bianco) è già perplesso da quel maestro che si compromette con le prostitute. Eppure non rinuncerà a invitarlo a cena a casa propria.

L'immagine di Paolo è pensata anzitutto come una sorta di estesa prolessi attraverso 'velati' riferimenti ad altre immagini, destinate a manifestarsi di lì a poco nella vicenda umana di ciascuno di loro. È seguendo questo criterio che Veronese decide di operare nella figura di Cristo una contaminazione d'immagini afferenti a registri di comunicazione molto differenti tra loro. Abbiamo già considerato questa immagine sotto l'aspetto diegetico, ricavandone l'impressione di un Gesù che si è avvicinato alla Maddalena facendosi strada tra la folla. Ma occorre rilevare la presenza, sotto questo velo figurativo, dell'iconografia cosiddetta della *effusio sanguinis* o del *sangue di Cristo*, sintetica illustrazione del mistero di passione, morte e resurrezione di Gesù ottenuta presentandone la figura nuda, in piedi, viva o meglio risorta giacché si tratta di un corpo che ha patito la persecuzione e la morte come attestano le sue ferite (fig. 17). Normalmente Gesù si presenta con le cosiddette *arma Christi*, o almeno parte di esse: pressoché immancabili la croce, la corona di spine (Carpaccio, Udine, Museo Civico), ma possono comparire anche i chiodi e i flagelli (Crivelli, Milano, Museo Poldi Pezzoli) oppure l'intero catalogo degli strumenti di tortura usati nella Passione (Botticini, Empoli, Museo della Collegiata).

In tal senso *l'effusio sanguinis* si collega a una pratica liturgica particolarmente cara alle confraternite del *Corpus Domini* (e poi del Santissimo Sacramento): l'adorazione della corporeità di Cristo attraverso il bacio delle sante piaghe che in alcuni luoghi veniva celebrato alla sera dei venerdì di tutto l'anno⁷. Del rito abbiamo una vividissima

⁶ La memoria può andare direttamente alla curva disegnata dai capelli biondo-rossicci della Maddalena di Lotto nella *Deposizione* di Jesi, riferimento non solo a *Luca* 7,38 (che peraltro è la sola occorrenza evangelica di questo dettaglio) ma anche al culto della santa, giacché la ciocca di capelli è una delle tre reliquie custodite nel luogo della sua sepoltura a Saint-Maximin-la-Sainte-Baume: cfr. Jean Croiset, *Esercizi di pietà per tutti i giorni dell'anno*, Venezia, Baglioni, 1797, p. 377.

⁷ Treviso, Biblioteca Comunale, ms. II 1.3, Bartolomeo Burchelati, *Gl'intertenimenti christiani della città di Trevigi*, c. 11r.

descrizione tardo-cinquecentesca particolarmente utile a comprendere la concretezza di quell'esperienza:

Gionto al fine di questo hinno il cerimoniere dice il Canto di Simeone, il *Nunc dimittis*, & giunto al verso di *Lumen ad revelationem gentium*, subito il sacristano n'accende le cinque candele poste su i cinque candelieri d'intorno al crocifisso, et dette certe orationi n'esce il cerimoniere, et vassi a ginocchiare a canto al crocifisso, et *col libretto in mano va salutando di parte in parte tutti le membra afflitte di Nostro Signore & l'anima istessa*, commemorando le loro passioni; nel qual tempo, che dura assai, escono a ginocchiarsi in tre fiata a due a due li padri maggiori, & indi li minori, & minimi, *a basciar qualche particella del corpo del crucifisso*, dietro a' quali vanno li laici, & secolari, con l'ordine istesso sino all'ultimo che sia, rispondendosi in tanto ad ogni salutatione da 4 padri al rispondere deputati, *Miserere nostri Domine miserere nostri*, l'uno & gli altri con pietosa e lamentevol voce. Finita l'adoratione dagli altri vassi il cerimoniere a far l'istesso, et indi legge certa oratione, pregando il Signore che ci conservi e illumini, e mantenga ne'santi propositi et dete palma e palme da insieme licenza a ognun che vadi⁸.

Agendo la contemplazione delle piaghe e il bacio del corpo di Cristo morto, il fedele veniva portato a incarnare i gesti della Maddalena nella deposizione, nella speranza che, attivandosi l'efficace rispondenza di corporeità e spiritualità cui mira ogni liturgia⁹, anche l'animo si conformasse a quello della donna piena d'amore per Gesù (finalità mistica). La stessa identificazione richiesta allo spettatore di tanti *Cristi passi* che tendono le loro mani forate allo spettatore affinché, come Maria Maddalena (nella *Deposizione* di Lotto, ad esempio), anch'egli possa bagnare di lacrime e consumare di baci il suo "crocifisso amore" (è la dinamica prevista dal celebre *Cristo morto con Madonna e angelo* di Paolo all'Ermitage)¹⁰. In questo caso è sufficiente che lo spettatore si relazioni con il Cristo morto.

⁸ Ivi, c. 11v.

⁹ Michael Kunzler, *La liturgia della Chiesa*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 131. Sul coinvolgimento del corpo nella liturgia sono importanti i rinvii a Gregorio Palamàs, *Capita physica theologica*, 30, PG 150, e a Romano Guardini, *Liturgische Bildung. Versuche*, Burg Rothenfels am Main, Deutsches Quickbornhaus, 1923.

¹⁰ Ricorre qui il motivo del tributo di lacrime e dolore offerto a Gesù "crocifisso amore" e da lui accolto come effetto del pentimento sincero e dell'unione affettiva (la memoria corre alla *via unitiva* propria della

L'*effusio sanguinis* impiegata da Veronese, invece, è immagine propriamente mistagogica, giacché costituisce una variazione sul tema eucaristico contenuto nell'iconografia dell'Uomo dei dolori e ne conserva la natura di simbolo atemporale e antinarrativo. Il *vir dolorum* funziona come manifestazione della reale natura del corpo di Cristo-eucaristia, un'accezione che l'altra iconografia, conservando un evidente rapporto con il racconto della deposizione di Cristo dalla croce non intendeva intercettare particolarmente, pur non escludendola. L'immagine s'impone come visualizzazione della relazione tra le specie eucaristiche (non manca mai il calice!) e la corporeità del Verbo incarnato, morto e risorto così come era stata espressa compiutamente da Tommaso d'Aquino nell'ufficio del *Corpus Domini*¹¹. E infatti trovò ben presto la sua più appropriata collocazione in contesto liturgico come figurazione per tabernacoli – come attesta tra gli altri il celebre *Cristo eucaristico* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra (fig. 16) – o gonfaloni da confraternita sul tipo del carpacesco *Sangue del Redentore* di Udine. Che l'immagine sia sentita come correlativo figurativo del corpo sacramentale di Cristo è reso esplicito da un affresco attribuito a Bergognone, già collocato nell'area presbiteriale della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, dove Gesù sta ritto in piedi sopra un altare esattamente al centro, e due angeli, reggenti rispettivamente la croce e la tunica, stanno al posto dei consueti candelieri. La ricezione liturgica dell'iconografia è confermata e ratificata dal frontespizio dell'edizione Miscomini dell'*Imitatio Christi* (Firenze, 1491) dove l'ignoto illustratore immagina un Cristo portacroce grondante sangue in un calice, in piedi su

mistica, che è la via del matrimonio spirituale): Antonio Gentili, *La spiritualità della riforma cattolica*, Bologna, EDB, 1993, pp. 57-62. L'espressione "crocifisso amore" in riferimento a Cristo apre il componimento «O crocifisso amore, perché m'a' tu così forte legato» contenuto nel laudario-drammatico dei Bianchi di Siena (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Chigiano LVII, 266, XV ex. o XVI inc.): Annibale Tenneroni, *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali: con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle laudi spirituali*, II, Firenze, Olschki, 1909, p. 29. I Barnabiti dal 1543 usarono identificarsi con la formula «*Jesus Christus Crucifixus amor meus [...]*»: Orazio Premoli, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, Desclée &C., 1913, pp. 64 segg. e Marion Leathers Kuntz, *Guillaume Postel, prophet of the restitution of all things: his life and thought*, L'Aia, Martinus Hijhoff, 1981, p. 72.

¹¹ Sulla nascita della liturgia del *Corpus Domini* e sulle sue specificità si veda Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

uno strano supporto rettangolare che ha tutta l'aria di parafrasare il corporale posato sulla mensa dell'altare, come dichiara il dossale – ovviamente privo di figurazione – alle sue spalle, entro una nicchia (fig. 17).

La compresenza di figura e simbolo raggiunge la Maddalena con la stessa dinamica descritta da Vittoria Colonna nella lunga meditazione in rima «Poi che'l mio sol, d'eterni raggi cinto». Raccontando una sorta di estasi mistica occorsale a sette anni dalla morte del marito così parla della sua visione di Cristo:

Io vedea l'onorata e sacra testa,
che suol aver di stelle ampia corona,
di spine acute averla ora contesta,

e piagata la man che toglie e dona
al ciel corso, al sol luce, ai mortai vita,
qui virtù, là su gloria eterna e buona.

Sugli omer santi, acciò che al Ciel gradita
sia l'umil nostra spoglia, io vidi il segno
ch'a pianger sempre il primo error m'invita,

quel del nostro gioir sicuro pegno
ch'adorar con le man giunte si deve
perché sostenne il nostro ver sostegno¹².

Il Cristo di Veronese anticipa a Maddalena la visione mistica dei segni commoventi del suo sacrificio, quelle piaghe e quel sangue che hanno cancellato l'antica condanna («il primo error»), la fonte di misericordia per il peccatore. Non si dovrà poi trascurare che, rivelando le sue piaghe, Cristo si manifesta alla Maddalena attraverso il simbolo socialmente e culturalmente determinato del *Corpus Domini* (fig. 15). Cristo cibo, quindi, proprio come diceva Vittoria Colonna, «del cui meraviglioso effetto / l'alma,

¹² Vittoria Colonna, *Rime spirituali disperse*, XXXVI, vv. 103-114, in Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bulloch, Bari-Roma, Laterza, 1982, pp. 197-198.

con l'occhio interno, dentro vede / l'alta cagion divina, e acquista fede / che sei Dio vero, e sei mio vero obietto»¹³.

Viene offerta alla donna l'esperienza diretta del Cristo eucaristico, corpo morto e risorto. È il segno dell'avvenuto rinnovamento della Maddalena peccatrice in forza del "beneficio" di Cristo. Uno scarto sensibile rispetto alla fonte apocrifa che si accontentava dell'incontro con la Parola per redimere la donna. Eccezionale, quindi, il Cristo pensato da Veronese come un Risorto (mano al costato e palmo teso). Dice che non è la Parola ma la Passione/Resurrezione ad avere forza redentiva; e soprattutto trasferisce il discorso sugli effetti della redenzione, che permettono di esperire e testimoniare una relazione con la Divinità altrimenti neppure immaginabile. In conclusione quindi è il corpo mistico di Cristo – Cristo eucaristia inteso come mistero di salvezza nella corporeità – che Maddalena convertita vede venirgli incontro dietro il *velamen* del Gesù storico. Esattamente quel corpo mistico che ha operato in lei la liberazione dalla cecità del peccato.

Per costruire il suo "specchio di conversione" Paolo aveva tenuto bene in mente una piccola incisione di Parmigianino (fig. 18) nella quale, tra pesanti zone d'ombra a tratteggio e luci tanto abbacinanti da cancellare quasi i contorni, si raccontava l'intima prostrazione di una giovane donna accovacciata a terra, in una solitudine abissale, tale da rendere odiosa persino la presenza di una grande brocca cesellata. In talune circostanze gli oggetti, particolarmente quelli di lusso, possono ergersi a cinici testimoni delle miserie umane. Quella donna era Maria Maddalena, non la meretrice Taide come è stato detto. Taide in tutta la sua vicenda agiografica non ebbe mai a coinvolgersi con anfore, brocche o affini. Invece, in forza del celebre equivoco che le attribuiva i tratti della peccatrice che aveva bagnato i piedi di Cristo con le sue lacrime e li aveva asciugati con i suoi capelli in casa del fariseo Simone, Maddalena poteva ben essere paragonata, e forse contrapposta, all'anfora che il padrone di casa aveva dimenticato di adoperare per onorare l'ospite. Infatti, alla perentoria condanna della prostituta da parte dell'ebreo osservante, Gesù risponde facendogli notare: «Sono entrato nella tua casa e tu non m'hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli» (*Lc 7,44*). E Ambrogio chiosava notando come l'acqua

¹³ Ivi, LXIII, vv. 1-4, p. 94.

dell'anfora, pronta per l'uso, il fariseo dimenticò di usarla mentre la donna seppe onorare Gesù con la difficile effusione di lacrime accorate. Così lei diveniva anfora viva, ardente di amore e intanto la brocca dell'onore formale era rimasta inutilizzata. Si capisce che il silenzioso paragone andava a tematizzare l'autenticità dell'affezione della donna per Gesù in modo analogo a come era stato fissato da Juan de Valdés in un breve inserto su *Lc 7,36-50* contenuto nel suo commento al vangelo di san Matteo: «Servendo per affezione a Cristo ne membri suoi, mostrano che amano Cristo e che tengono per propria loro la giustizia e innocentia di Cristo, e che per tanto sono pii, giusti e santi non per sé né per i loro serviti, ma perché, credendo, stanno incorporati a Cristo e attendono a comprendere la perfezione in che sono compresi»¹⁴. Ma Parmigianino aveva voluto concentrarsi sulla condizione di abissale isolamento vissuto dalla Maddalena in seguito all'incontro con la predicazione del Cristo, quando al vitalismo della vita vissuta fino a quel momento si sostituisce l'acuta percezione della sua colpa.

Per questo aveva preferito ricorrere a una figura introversa, chiusa, centripeta, corrispettivo visuale della condizione psicologica attribuita alla donna. Veronese, con un gesto di forte carattere, estroverte lo schema pur conservando alla figura della Maddalena tutta la drammaticità dell'afflitta chiusura appena esperita (fig. 19). La mano sinistra con la ciocca di capelli in cui, in lacrime, aveva affondato il viso è ancora sospesa. La donna era inginocchiata spalle al Cristo, china su se stessa. Ora, invece, l'irruzione di Gesù nel suo spazio d'esperienza opera la conversione, che Veronese intende esattamente come un capovolgimento della traiettoria esistenziale di Maria: da introversa a estroversa. È quanto la pittura sa manifestare come nessun'altra forma di comunicazione. Conversione è compresenza di forze contrapposte nel profondo dell'esistenza: ugualmente l'evidenza visiva di Maddalena si fa di contrasti. Tra la quiete del ginocchio a terra e la tensione della gamba sinistra pronta allo slancio per rialzare tutta la persona di Maddalena; tra lo scatto del busto verso la donna velata, Marta (la sorella lacerata dal dolore per la drammatica dissipazione della vita di Maria), e lo sguardo fisso su Gesù. Mai ricorso alla figura serpentinata fu più *conveniente* a livello espressivo!

¹⁴ Juan de Valdés, *Lo evangelio di San Matteo*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 479.

Coerentemente con l'intenzione di articolare la composizione a livello dinamico, il moto di conversione trova risposta e compimento nella linea del corpo del Cristo che diverge rispetto a quello della Maddalena così da lasciarle lo spazio per l'ascesa con tutta la persona. Esattamente il contrario di quanto agito dal fariseo a destra della donna, che scruta e vede solo la peccatrice dalla separatezza del suo candore ostentato e ostinato, e, simulando di volersi ritrarre (dal corpo del peccato, evidentemente!), finisce per incombere e chinarsi minacciosamente su Maddalena quasi a negarle almeno a livello planare lo spazio necessario all'ascesa. Quasi ad acuire la tensione drammatica leggibile nella *Maddalena* di Parmigianino, il discorso si chiude sul fariseo che entra in scena con il capo coperto dalla *kippah*, visibile segno di zelo giacché non risponde agli obblighi della Legge ma alle consuetudini di *kiddush hashem* (santificazione del nome di Dio) raccomandate dal Talmud. Egli dava ascolto alla raccomandazione contenuta nello *Shabbat*: «Copriti il capo perché il timore del cielo possa essere su di te» (156b), o alle parole di Rabbi Honah ben Joshua, che «non percorse mai 4 cubiti a capo scoperto. E spiegava: 'perché la Divina Presenza è sempre sulla mia testa'» (*Kiddushin*, 31a)¹⁵. Ma il mantello bianco ne svela le reali intenzioni associando irrevocabilmente quest'uomo al ritratto dei farisei che Cristo avrebbe delineato nell'ultima violenta apostrofe rivolta loro prima dei giorni della passione: «Guai a voi scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all'esterno son belli a vedersi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume. Così anche voi apparite giusti all'esterno davanti agli uomini, ma dentro siete pieni d'ipocrisia e d'iniquità» (*Mt* 23, 27-28). Elementi che anticipano i rimuginamenti dell'uomo descritti in *Lc* 7,39, quando, visto che il Cristo si lasciava bagnare i piedi dalle lacrime della peccatrice e se li lasciava asciugare con i suoi capelli, avrebbe messo in dubbio l'autorità profetica di Gesù, sulla base di una rigorosa interpretazione del profetismo al servizio della Legge; e la Legge sanzionava duramente il peccato, quindi Gesù avrebbe dovuto smascherare la condizione di peccato della donna e poi giudicarla. Si vede bene che la situazione va a doppiare quella dell'adultera condotta davanti a Gesù perché colta in flagrante adulterio e dunque rea di morte secondo la Legge. Proprio questa insistenza prolettica sulla resistenza ipocrita del falso credente ad accogliere la sincera conversione sigilla il

¹⁵ Sul costume ebraico si veda Alfred Rubens, *A history of Jewish costume*, London, Owen, 1973.

contenuto drammaticamente dialettico e conflittuale dell'immagine ed è indizio di una sensibilità non ordinaria, dalle coordinate chiaramente riconoscibili all'interno del complesso e spesso confuso panorama del dibattito cinquecentesco intorno ai temi di peccato e conversione, e, in ultimo, alla questione cruciale della dottrina della *giustificazione*.

Vittoria Colonna e una nuova interpretazione della Maddalena

Ad oggi gli studi sul cardinale Marino Grimani hanno cercato soprattutto di mettere in adeguata luce il ruolo di mecenate e raffinatissimo cultore delle arti. Un profilo del tutto insufficiente a rendere ragione del *tour de force* veronesiano su temi di stretta attualità nel più aggiornato dibattito teologico come il contrasto tra Legge e misericordia divina o la dinamica di giustificazione del peccatore. Solo incidentalmente il cardinale è comparso nelle pagine di qualche indagine storica riservata al complesso universo della riforma cattolica ma ogni volta con l'esito di vedersi sottrarre la paternità di un'opera che pure circolava a stampa e manoscritta sotto il suo nome: i *Commentarii in Epistolam Pauli ad Romanos et ad Galatas* (Venetiis, apud Aldi filios, 1542). È probabile che Grimani avesse iniziato il suo lavoro di commento alle lettere di san Paolo entro uno spirito squisitamente erasmiano in anni in cui ancora si limitava ad incarnare l'ideale del «litterarum patronus», indubbiamente fautore di rinnovamento ma attraverso gli strumenti della filologia e dell'umanesimo. Un metodo ereditato dallo zio, appreso alla scuola di Erasmo, condiviso con il raffinato Agostino Steuco negli ultimi anni di Clemente VII e all'inizio del pontificato di Paolo III, quando gli spiriti sensibili all'urgenza di una riforma interna alla Chiesa di Roma incominciarono a venire allo scoperto sebbene ancora in forma rapsodica e scoordinata. Ci volle poco a questi spiriti per riconoscere l'orizzonte comune e decidere di darsi un metodo e degli obiettivi: si giunse così al *Concilium de Emendanda ecclesia*, nel 1537.

Quando Grimani decide di dare alle stampe la sua opera è il 1542: da due anni ha messo le mani assieme agli altri riformatori al riordino della Curia romana¹⁶, ha conosciuto le aspettative dei colloqui di Ratisbona e il loro fallimento, ha visto il dibattito tra mondo cattolico e mondo protestante farsi così prossimo ad una composizione e ha capito che cruciale sarà mantenere alto il confronto sulla *giustificazione* perché è lì – più ancora che sulla questione ecclesiale – che si deve costruire e consolidare l’intesa e il dialogo. L’edizione aldina dei *Commentarii* nasce dunque nel segno del confronto sulla *giustificazione* e con un occhio a prendere sul serio l’invito alla correzione fraterna contenuto nel vangelo di Matteo (*Mt* 18,15-17). Da questo punto di vista il commento a san Paolo testimonia una convinta asserzione del principio del *dimittite quaestionem*: si invitano le parti in conflitto, quella luterana come quella cattolica, a tentare di riaprire il dialogo, anziché persistere nell’insistito scontro intorno ai punti di divisione. È possibile che questa proposta gli fosse stata suggerita dall’insistente richiamo di Erasmo alla *correctio fraterna* all’interno della cristianità¹⁷. Come che sia, uscire nel 1542 con simili posizioni significava schierarsi a favore del partito contariniano della conciliazione: andrà dunque fissato a ridosso di questa data l’aggiornamento dell’erasmismo in senso “spirituale” da parte di Marino Grimani.

Si tratta di segnali, primi orientamenti per rivedere seriamente la reale portata del contributo di Marino Grimani al dibattito religioso dei primi anni Quaranta. La biografia del cardinale denuncia dunque tangenze ben più che generiche con l’universo testimoniato a chiare lettere dal lavoro di Paolo Veronese. È a questo punto che, nella ricerca di un contesto sostanzialmente taciuto dalla documentazione, interviene proprio l’immagine supplendo al silenzio con un inserto che il pittore volle in bella evidenza a fugare i dubbi dello storico contemporaneo e a consolidare le certezze del proprio spettatore. Nel grande vuoto centrale lasciato dalle due donne chine su Maddalena si inserisce, non senza relazioni strutturali con la figura della convertita, un profilo

¹⁶ Gianpiero Brunelli, “Grimani, Marino”, in *DBI*, 59, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, pp. 640-646 (643).

¹⁷ Sulla *correctio fraterna*, che finirà con l’essere trattata dagli inquisitori come *eresia occulta*, si vedano: Stefania Pastore, *Il vangelo e la spada: l’Inquisizione di Castiglia e i suoi critici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, e Adriano Prosperi, *L’Inquisizione romana: letture e ricerche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 92 segg.

femminile sofferente fatto della stessa materia pittorica degli altri due ritratti di cui si è parlato. Si tratta di una sorprendente citazione dalla Maddalena eseguita da Pontormo su disegno di Michelangelo appositamente per la marchesa di Pescara (figg. 20-21).

L'opera era stata commissionata per lei da Nicolas von Schomberg nell'estate 1531. A quella data la devozione di Vittoria Colonna alla Maddalena è ormai un fatto assodato e di dominio pubblico: tra l'altro tra il 5 e l'8 marzo dello stesso anno suo cognato, il marchese Alfonso d'Avalos, commissiona per lei a Tiziano una «santa Maddalena lachrimosa più che si può»¹⁸. Non sappiamo, tuttavia, quale fosse il carattere di questa devozione; solo, i due dipinti ne conservano traccia dando forma rispettivamente ad un'interpretazione in senso penitenziale (Tiziano) e ad una più incline a evidenziare la donna ardente di amore per Gesù.

All'inizio degli anni Quaranta la particolare devozione di Vittoria alla Maddalena è ampiamente documentabile e presenta i caratteri, del tutto inediti fino ad allora, di simbolo dell'umanità giustificata per fede. Adesso la santa è contemplata come la donna che nella condizione di peccato è stata raggiunta dalla grazia di Dio, si è vista aprire gli occhi sulla propria miseria e ha sperimentato perdono, misericordia e rigenerazione in Cristo¹⁹. È lo specchio commovente della conversione vissuta da chiunque arrivi a capire che non per meriti particolari ma solo per la scomparsa del proprio io nell'amore di Cristo può accadere all'uomo di trascendere il proprio limite.

L'indubbia caratterizzazione del profilo greco sullo sfondo, stagliato contro l'ombra scura ma in piena luce, a ridosso di una grossa colonna scanalata; i connettivi strutturali intesi a correlare l'inserito con la figura della protagonista attraverso la continuità direzionale con il busto della Maddalena e la simmetria rispetto all'asse visivo tracciato dalle teste di Marta e della fantesca; così come l'evidente funzione di commento all'azione in primo piano, dichiarata dalla particolare stesura pittorica: sono tutti elementi che dichiarano la rilevanza della citazione nella definizione del senso ultimo dell'opera.

¹⁸ Michael Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 5-29.

¹⁹ Lettera di Vittoria Colonna a Costanza d'Avalos Piccolomini, duchessa di Amalfi, in Vittoria Colonna, *Rime e Lettere*, Firenze, Barbero, 1860, pp. 439-444.

Invano si cercheranno nella tradizione medievale accenni a un'interpretazione in chiave mistica della Maddalena, tanto che non si trovano tracce dell'episodio della conversione della donna peccatrice alla predica di Cristo né in *Legenda Aurea*, né in *Catalogus Sanctorum*²⁰, dove la trama agiografica è sbilanciata in particolare sulle vicende occorse alla santa dopo la resurrezione di Cristo. Solo con Castellano Castellani e la sua *Rappresentazione di S. Maria Magdalena* stampata a Firenze il 7 dicembre 1516 da maestro Francesco di Giovanni Benvenuto²¹ si definisce il tema della conversione operata dalla fascinazione del Cristo predicatore su una Maddalena vanamente dedita al lusso e al piacere, risolutamente ostile all'austero rigorismo della sorella Marta, nella quale non è difficile intravedere il modello di rigore disciplinare e coerenza morale propugnato da Girolamo Savonarola²².

Per Vittoria Colonna la Maddalena diventa esemplare dell'umanità giustificata, in cui vedere espressa la dinamica di *assoluzione e santificazione*: «Avendo [il Signore] tenuta Maria alli suoi piedi, in molte consolazioni pascendola spesso della sua, *excusandola* sempre, la chiamò poi con più interna vocazione *a maggior opera*, quando, cercandolo, resuscitato li apparve et intendendo lei la voce amata dirgli 'Maria', cognobbe col cuore il maestro in altra più divina cognozione e più che mai desiderava trovarlo e consolarsi seco, ma lui gli mostrò l'altra strada, cioè il tocarlo, vederlo e servirlo nelli suoi fratelli dicendoli che andasse a loro»²³. La marchesa non rinunciava affatto al tratto caratteristico della Maddalena peccatrice così come le giungeva dal teatro savonaroliano, pur essendo al corrente del dibattito scaturito intorno alla donna evangelica in seguito alla pubblicazione del *De Maria Magdalena et triduo Christi*

²⁰ Pietro de' Natali, *Catalogus Sanctorum*, Parigi, impressum Lugduni per Jacobum Saccon, 1519, cc. 125v-126v.

²¹ Leggo il testo della sacra rappresentazione in Alessandro d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872, pp. 391 segg.

²² Cfr. Paola Ventrone, "La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro", in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze, Olschki, 2003, p. 266.

²³ Lettera di Vittoria Colonna a Giovanni Morone, 22 giugno 1544, in Vittoria Colonna, *Carteggio*, a cura di Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller, Torino, Loescher, 1889, p. 278. Sul passo ritorna Claudio Scarpati, *Invenzione e scrittura: saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 157, per mettere in evidenza il cristocentrismo caratterizzante la spiritualità della marchesa.

disceptatio di Lefèvre d'Étaples (Parigi, Henrici Stephani, 1517) da cui traeva la qualifica di *apostola apostolorum*, che lei traduce letteralmente con «apostola»²⁴. Tuttavia sembra di poter leggere in Vittoria Colonna una disposizione poetica anziché filologica nei confronti del testo evangelico, che considera piuttosto una struttura di conversione e introduzione ai sacri misteri piuttosto che un sistema documentale. E così andrà salvaguardato anche il 'falso' dell'unica Maddalena, sintesi e unione della Maria di Magdala indicata da Giovanni come prima testimone della Resurrezione, della Maria sorella di Lazzaro e protagonista dell'unzione di Betania, e dell'anonima peccatrice ricordata da Luca (7,36-50), se è in grado di manifestare efficacemente il mistero della misericordia di Dio: potremmo dire che non si tratta più di falso perché non è in gioco la verità storica della Maddalena ma la verità esperienziale del perdono dei peccati di cui la sua biografia, vera o presunta, è efficace espressione²⁵.

La Colonna raggiunge Maria di Magdala attraverso la meditazione sul racconto evangelico dell'adultera²⁶ che le permette di restituire alla donna tutto il dramma della condizione di peccatrice ma anche di conservare, accanto al «bello exemplo»²⁷ di lei, l'antimodello dei farisei, incarnazione di quella Legge che mette a morte (*Rm* 7, 1-6) su cui s'incardinava l'argomento della *giustificazione per fede*²⁸. È celebre la preoccupazione espressa da lei in seguito alla promulgazione del decreto sulla giustificazione con cui veniva definitivamente chiuso il dibattito mettendo al bando la doppia giustificazione intorno alla quale si erano profusi gli sforzi degli spirituali, Pole

²⁴ Barbara Agosti, "Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)", in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra di Firenze, 24 maggio–12 settembre 2005, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 71-93 (76).

²⁵ Sul filo della contrapposizione tra *philosophia Christi e philosophia mundi* si articolava anche l'argomentazione dell'agostiniano Ambrogio Quistelli nell'*Apologeticum de unitate Mariae Magdalенаe*: Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra, Droz, 2005, pp. 177-178.

²⁶ Lo attesta la lettera scritta da Vittoria Colonna al cardinal Morone il 22 giugno 1544: Vittoria Colonna, *Carteggio*, cit., pp. 241-245.

²⁷ Vittoria Colonna, *Rime Spirituali*, cit., I, 121, vv. 6-7, p. 145.

²⁸ Già san Paolo usa proprio l'esempio dell'adultera per illustrare il potenziale di condanna della Legge nel capitolo VII della *Lettera ai Romani* fornendo il supporto tematico e argomentativo alla lettera della marchesa a Giovanni Morone: vedi Vittoria Colonna, *Carteggio*, cit., pp. 277-279.

in primis, e di Contarini, Seripando, Morone²⁹. Pietro Carnesecchi confermava davanti all’Inquisizione l’impegno di Vittoria Colonna nell’affrontare la questione: «della giustificazione per la fede [...] l’attribuiva molto alla gratia et alla fede in suoi ragionamenti, et d’altra parte nella vita et nelle attioni sue mostrava di tenere gran conto dell’opere, facendo grand’elemosine et usando charità universalmente con tutti. Nel che veniva a osservare et seguire il consilio che ella diceva haverli dato il cardinale, al quale ella credeva come a un oraculo, cioè che ella dovesse attendere a credere come se per la fede sola s’havesse a salvare, et d’altra parte attendere a operare come se la salute sua consistesse nelle opere»³⁰. Ciò che la donna aveva incontrato nella proposta ‘spirituale’ – di Pole, in particolare – era il conforto di una salvezza non più dipendente dalle opere di mortificazione, che lei aveva praticato per anni dopo la morte del marito, ma dalla misericordiosa azione rigenerante di Cristo: «Il caos d’ignorantia ove io era et il laberinto d’errori ove io passeggiava sicura, vestita di quel oro che luce et stride senza star saldo al parangon della fede né affinarsi al fuoco della vera carità, essendo continuo col corpo in moto per trovar quiete et con la mente in agitation per haver pace. *Et Dio volse che da sua parte me dicesse: “Fiat lux” et che mi mostrasse esser io niente et in Christo trovare ogni cosa*»³¹.

Vittoria Colonna dovette evolvere la sua devozione alla Maddalena negli anni del sodalizio con Bernardino Ochino³². Il solo documento al proposito in questa fase è la

²⁹ Il quale, pure, aveva commentato il decreto dichiarando: «Io servirò quanto hanno terminato, ma l’haveria aspettato questa materia de iustificazione un poco più chiara», e precisando i termini della sua “osservanza”: «fusse chi se volesse che se fidasse ne’suoi meriti: esso non voleva altri meriti proprii, ma solo quelli de Christo»: *Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone, II: Il processo d’accusa*, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Dario Marcatto, Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1981, pp. 851 e 758.

³⁰ *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi, II: Il processo sotto Pio V (1566-1567)*, tomo I, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Dario Marcatto, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2000, p. 431.

³¹ Lettera di Vittoria Colonna a Reginald Pole, 22 dicembre 1542, in Sergio M. Pagano, Concetta Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano, Archivio Vaticano, 1989, pp. 140-141.

³² Approfondimenti sulle relazioni di Vittoria Colonna con Ochino e il mondo degli Spirituali vengono da Emidio Campi, *Vittoria Colonna e Michelangelo: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino*

predica che il Cappuccino tenne a Venezia il giorno di santa Maria Maddalena, intitolata *Degli effetti che fa la giustificazione per Cristo*³³, dov'è chiara l'intenzione di associare alla figura della santa la riflessione sulla dinamica della giustificazione. Difficile dire se la predica abbia la precedenza oppure no sulla svolta nella devozione di Vittoria. Da un lato abbiamo un'evidente continuità da parte della Colonna nell'affezione alla santa e una precoce determinazione nell'approfondire quest'esperienza anche attraverso la contemplazione delle immagini. E questo è indubbiamente l'indice di una posizione autonoma e consapevole. D'altra parte è evidente la coerenza della predica ottava nel lavoro dell'Ochino all'interno del dibattito sulla giustificazione sollecitato a partire dal 1534 da Juan de Valdés³⁴. Nasce così nel colloquio tra i due, e quindi dovremmo ascrivere al genio di entrambi la nuova, originalissima interpretazione della Maddalena. È certo che negli anni Quaranta Vittoria Colonna dette ampia risonanza al tema, divulgandolo, anche per quella particolare identificazione con la santa testimoniata dalla poetessa particolarmente nel rapporto epistolare con Reginald Pole³⁵. Di questo impegno ci restano sicuramente alcuni importanti documenti: le lettere al cardinal Giovanni Morone e quelle indirizzate alla Contessa di Amalfi³⁶ che nel 1544 divennero una pubblicazione a stampa.

Ochino e altri saggi di storia della Riforma, Torino, Claudiana, 1994; Una Roman D'Elia, "Drawing Christ's blood: Michelangelo, Vittoria Colonna and the aesthetics of reform", in *Renaissance Quarterly*, 59 (2006), 1, pp. 90-129; Ambra Moroncini, "I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del Beneficio di Cristo", in *Italian studies*, 64 (2009), 1, pp. 38-55; Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali": religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.

³³ *Opuscoli e lettere di riformatori italiani del Cinquecento*, I, a cura di Giuseppe Paladino, Bari, Laterza, 1913.

³⁴ Dopo il trasferimento a Napoli dove assumerà il ruolo di guida spirituale di un gruppo di sensibilissimi teologi e intellettuali tra cui si conta appunto l'Ochino, ma anche Pietro Martire Vermigli, Pietro Carnesecchi, Giulia Gonzaga, Isabella Manriquez: Alfredo Marranzini, "Il problema della giustificazione nell'evoluzione del pensiero di Seripando", in *Geronimo Seripando e la chiesa del suo tempo nel V centenario della nascita*, a cura di Antonio Cestaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 245.

³⁵ Thomas F. Mayer, *Reginald Pole: prince and prophet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 105.

³⁶ Abigail Brundin, *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 133.

Forse per via epistolare, o forse in colloquio privato, anche Marino Grimani fu raggiunto e contagiato dalla particolare devozione della marchesa. E così, magari in seguito alla legazione in Francia, quando poté sostare a Saint-Jean-de-Maurienne assieme a Giovanni Morone a «basciare le reliquie della Maddalena»³⁷, concepì la commissione dell'opera cui il Veronese seppe dare mirabilmente forma. Nel segno di Vittoria Colonna prese forma la devozione del Grimani alla Maddalena. Una devozione che lo portò a concepire assieme a Ponchini e Veronese la prima versione figurativa dotata di senso compiuto della *Conversione della Maddalena*. Sua è infatti la responsabilità della nascita di un soggetto nuovo destinato a nessuna fortuna nel secolo a venire. Ma, va riconosciuto, la Maddalena barocca è debitrice ad una congiuntura particolarissima che fa capo solo e soltanto a Marino Grimani. Fu nel rispetto della particolare devozione di Marino³⁸ che il fratello Giovanni volle incardinare la decorazione parietale della cappella di famiglia in San Francesco della Vigna sulla figura della Maddalena, prevedendo, tra l'altro, di replicare il soggetto del telerò veronesiano che evidentemente conosceva. Battista Franco riuscì solo a impostare la composizione, come risulta da un disegno custodito agli Uffizi³⁹; nel 1562 la commissione passò quindi nelle mani di Federico Zuccari, che ereditò dal collega il particolare soggetto e lo svolse aderendo in modo pesantemente didascalico alla traccia fornitagli dalla sacra rappresentazione⁴⁰; una copia liberamente ispirata alla composizione di Zuccari, identificabile con la piccola tavola (29,8x59,6 cm) dubitativamente attribuita a Pedro Campaña e ora custodita presso la National Gallery di

³⁷ *Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone, III: I documenti difensivi*, a cura di Massimo Firpo, Dario Marcato, cit., p. 436.

³⁸ La cappella era stata acquistata con strumento notarile datato 12 aprile 1537 ad istanza particolare di Vittore e di Marino cardinale Grimani (ASV, San Francesco della Vigna, b. 4, Registro segnato «Registro comprite - vendite», p. 251: il diritto di sepoltura veniva esteso inoltre agli eredi e successori di Vittore, nonché agli altri fratelli prelati («etiam pro aliis reverendissimis fratribus suis licet absentibus tamquam praesentibus»). Sulla sepoltura di Marino Grimani a San Francesco della Vigna vedi Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Curti, 1663, c. 48.

³⁹ William Roger Rearick, «Battista Franco and the Grimani Chapel», in *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, 2 (1958-1959), pp. 107 segg (fig. 19).

⁴⁰ L'affresco è perduto ma ci rimangono due disegni pubblicati in Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999, pp. 83-84.

Londra, era posseduta da Giovanni Grimani il quale, nel suo testamento del 29 agosto 1592, la descriveva come «Jesu Christo che siede et predica al populo et alla Madalena»⁴¹. In breve, il soggetto della *Conversione della Maddalena* fu press'a poco una faccenda di famiglia per i prelati Grimani. Con la morte dell'ultimo 'spirituale', in un mondo che ormai aveva perduto anche il ricordo della tensione religiosa che si era consumata attorno a Vittoria Colonna, si chiudeva la breve stagione delle *Conversioni* di Maddalena in immagine che aveva avuto in Marino un sensibile e consapevole interprete e in Giovanni un fedele ma stanco prosecutore.

⁴¹, L'identificazione dell'opera londinese con quella citata nel testamento di Giovanni Grimani patriarca d'Aquileia è in Marina Mantovanelli Stefani, *Arte e committenza nel Cinquecento in area veneta. Fonti archivistiche e letterarie*, Padova, Alceo, 1990, dove tra l'altro il documento è pubblicato integralmente. Le osservazioni della studiosa vengono riprese da Marika Spring, Nicholas Penny, Raymond White, Martin Wyld, "Colour change in *The Conversion of the Magdalen* attributed to Pedro Campaña", in *National Gallery technical bulletin*, 22 (2001), pp. 54-63 (54).

Capitolo terzo

Un'immagine per iniziati. La pala di Castelfranco di Giovanni Battista Ponchini

Il mondo di Marino Grimani è anche quello ereditato dallo zio Domenico¹, il celebratissimo bibliofilo che aveva “portato” Erasmo a Roma nel 1509. In particolare, Marino ha ereditato un certo modo d’interpretare il cardinalato nel segno della promozione culturale e del mecenatismo², proponendosi come catalizzatore nel dibattito umanistico e artistico romano. Innumerevoli le dediche al cardinale che testimoniano una costante capacità di dialogo con le forze intellettuali contemporanee, iniziata in giovane età e mai più interrotta: dagli omaggi del poligrafo Nicolò Liburnio (*De copia et varietate facundiae latinae*, Roma, Francesco Minizio Calvo, 1524³; la traduzione in volgare della *Preclara narratione di Ferdinando Cortese della Nuova Hispana del*

¹ Marino è descritto come amato nipote di Domenico in *Bibliotheca graeca manuscripta cardinalis Dominici Grimani (1461-1523)*, a cura di Aubrey Diller, Henri D. Saffrey, Leendert G. Westernik, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003, p. 32.

² Una posizione rispondente alla proposta di Paolo Cortesi nel *De cardinalatu* (in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510) dove, tra l’altro Domenico Grimani dibatte con Marco Vigerio Della Rovere e Bernardino Carvajal intorno all’Immacolata Concezione difendendo la necessità dell’Incarnazione anche in assenza di peccato originale: Cesare Vasoli, “Lo scisma e l’eresia nel De cardinalatu di Paolo Cortesi”, in *Esculape et Dionysos: mélanges en l’honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 979.

³ Pio Paschini, *Il cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1961, p. 85.

Mare Oceano, Venezia, Bernardino de Viano de Lexona vercellese, 1524⁴; *Le tre fontane sopra la grammatica, et eloquenza di Dante, Petrarca, et Boccaccio*, Venezia, Gregorio de Gregorii, 1526, cui è allegato il *Dialogo sopra certe lettere over caratteri* di Gian Giorgio Trissino, caro amico del cardinale Grimani⁵) agli omaggi d'occasione per l'elezione al cardinalato (Michel de l'Hopital⁶; Pier Paolo e Aurelio Vergerio, *Ad amplissimum cardinalem Sanctae Romanae Ecclesiae Marinum Grimanium*⁷) e per la legazione in Umbria (Giovanni Francesco Cameni, *Ad reverendiss. Ac illustriss. Dominum dominum Marinum Grimanium s.r.e.p. cardin.et caet. Perusiae, Umbriaeque legatum*, s.l., s.d.); e poi le dediche di opere di Agostino Steuco (*Recognitio Veteris Testamenti ad Hebraicam veritatem*, Venezia, Aldo, 1529), Michelangelo Biondo (*De affectibus infantium et puerorum*, Roma, Valerio e Alvise Dorico, 1539⁸) e Bernardino Partenio (*Pro lingua latina*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio il vecchio, 1545⁹). Tra gli amici di Marino anche il domenicano Alberto Pasquali, professore di Metafisica presso l'Università di Padova. E poi non si deve dimenticare la cosiddetta *Transtiberina cohors*, sorta di cenacolo letterario che accoglieva tra gli altri Giovanni Brevio e il giovane Carlo Sigonio¹⁰.

Ma in quella che a una prima occhiata pare essere una tipica rete di relazioni tra ecclesiastici e umanisti si celano contenuti precisi, determinati percorsi d'indagine intorno a temi almeno in parte circoscrivibili e ascrivibili a un preciso orientamento

⁴ Carlo Castellani, *Catalogo ragionato delle più rare o più importanti opere geografiche a stampa*, Roma, Tipografia Romana, 1876, p. 223; l'opera è citata anche in Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, VI, Torino, Einaudi, 1988, p. 13 e da Maria Matilde Benzoni in *La cultura italiana e il Messico: storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza, 1519-1821*, Milano, UNICOPLI, 2004, p. 28.

⁵ Marino Grimani, *Lettere del cardinale Marino Grimani a Giangiorgio Trissino*, Schio, Leonida Marin, 1880.

⁶ Brunelli, Giampiero, "Grimani, Marino", in DBI, 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 641.

⁷ Anne Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio: the making of an italian Reformer*, Gèneve, Droz, 1977, p. 40.

⁸ Paschini, *Il cardinale Marino Grimani*, cit., p. 68: era un trattato di pediatria che collazionava osservazioni di Ippocrate, Galeno, Avicenna.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 86.

intellettuale. E, com'è ovvio, è in particolare la biblioteca in quanto strumento di lavoro a esplicitarli. Acquisendo l'intera biblioteca già appartenuta a Giovanni Pico della Mirandola, Domenico Grimani¹¹ non soltanto soffiava al cabalista Johannes Reuchlin un'occasione irripetibile di procurarsi pezzi preziosissimi nell'ambito dei suoi interessi specifici, ma anche e soprattutto si proponeva quale custode (e in buona misura anche erede) degli orizzonti d'indagine cari al mirandolano, l'ebraismo e la cabala su tutti. Non si può dimenticare che proprio a Domenico il nipote di Giovanni, Giovan Francesco, suo caro amico, aveva dedicato il *De providentia Dei contra philosophastros*, critica serrata alla filosofia aristotelica¹², conscio probabilmente di fare cosa non sgradita. Difficile decidere se il Grimani fosse quello stanco epigono del cabalismo pichiano, come invece si sentiva di affermare perentoriamente Tafuri¹³. Di sicuro c'è che quei libri donati infine al monastero di Sant'Antonio di Castello, non senza ambizioni di celebrazione familiare, fecondarono il vivace intelletto di Agostino Steuco – canonico regolare lateranense trasferito da Gubbio a Venezia nel 1525 e nello stesso anno salutato da Celio Calcagnini come *praefectus* della preziosa biblioteca¹⁴ – suggerendogli un cabalismo cristiano moderato, fortemente nutrito di ebraismo, incentrato sul concetto di *perennis philosophia*. E poi c'è il nipote Marino, per il quale Domenico avrebbe voluto nientemeno che Erasmo come precettore (l'umanista rifiuterà,

¹¹ Pico possedeva una ricca sezione di traduzioni latine di opere cabalistiche ebraiche: cfr. *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del Giudaismo dal III al XVIII secolo*, a cura di Giulio Busi, Torino, Einaudi, 1995.

¹² Cesare Vasoli, "Giovanni Francesco Pico e i presupposti della sua critica ad Aristotele", in *Renaissance readings of the Corpus Aristotelicum: proceedings of the conference held in Copenhagen, 23-25 April 1998*, a cura di Marianne Pade, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2001, pp. 129 segg.

¹³ Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1987, p. 356, n. 21.

¹⁴ Celio Calcagnini, lettera ad Agostino Steuco, ottobre 1525, (Calcagnini, Celio, *Opera aliquot ad illustriss. et excellentiss. principem D. Herculem secundum duces Ferrariae quartum*, Basileae, Per Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1544, p. 121). Parla dello Steuco come uomo «qui omnem philosophiam profiteatur, qui mathematica teneat, qui theologica divino quodam animi captu hauserit, qui tres optimates linguas calleat, qui nuper magno hominum consensu opulentissimae ac instructissimae bibliothecae praefectus sit»: citato in Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, Bettoni, 1833, p. 459.

ma conserverà un caro ricordo dell'incontro avuto con i due prelati a Roma nel 1509): Marino, erasmiano certo nella volontà di cimentarsi con un commento alle lettere di san Paolo a Romani e Galati¹⁵, ma molto sensibile alla "questione dell'ebraico", tanto da possedere nella propria biblioteca una sezione di codici in lingua e meritarsi la dedica di un'opera come la *Recognitio* di Steuco dove, in aperta polemica con l'Erasmus antiebraico dell'*affaire* Pfefferkorn-Reuchlin, si affermava la necessità di un ritorno all'originale ebraico nello studio dell'Antico Testamento. Emergono da questi pochi cenni i tratti di un ambiente estremamente sensibile all'«enigma dell'ebraico», per citare Giulio Busi. Un contesto dove tra le priorità c'era la messa a punto di un nuovo impianto intellettuale e probabilmente anche spirituale che mirasse agli ideali di "concordia" e "gnosi".

Non può che essere maturata nel crogiuolo di spiritualismo, umanesimo e cabala sperimentato da Ponchini al fianco del Grimani la religiosità non convenzionale che gli procurò nel 1553 una denuncia anonima di eresia e sodomia (denuncia grave: il reato di sodomia costò la condanna a morte a Iacopo Bonfadio, per esempio)¹⁶. Del processo, se mai ebbe luogo, non rimane traccia documentaria: purtroppo, perché sarebbe stato utile a gettare ulteriore luce in primo luogo sulla qualità del coinvolgimento di questo singolare personaggio nel dibattito religioso di questi anni. Tuttavia una testimonianza rimane, è consegnata alle immagini (il linguaggio praticato per professione da Ponchini) e va interpretata correttamente: si tratta della pala di Castelfranco (fig. 29).

Ancora sulla redenzione... ma in altro modo

La commissione della pala per l'altare maggiore del Duomo di Castelfranco coglie Ponchini negli anni del passaggio alla vita religiosa. Per soggetto fu scelto il battesimo dei patriarchi, un episodio tratto dall'apocrifo *Vangelo di Nicodemo* e mai rappresentato

¹⁵ Calvillo, Elena, "Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Marino Grimani", in *The Art bulletin*, 82 (2000), pp. 280-297.

¹⁶ ASV, Savi all'Eresia, b. 10, carta sciolta *sub data* 1553.

prima di allora. La proposta dovette venire dal pievano e non dovette mancare di segnalarsi agli occhi dei fabbricieri per l'astrusità del tema, se questi ultimi rinunciarono persino a specificare il soggetto della pala nel contratto stipulato con il pittore, limitandosi a obbligarlo a rispettare «il soggetto che a tutti noi ora ha dimostrato per il disegno»¹⁷.

L'esile trama offerta dalla fonte può essere riassunta davvero in due righe. A seguito della trionfale discesa agl'inferi di Cristo la folla di patriarchi, fino a quel momento costretti ad attendere il Messia nel buio delle fauci infernali, viene finalmente riportata alla luce. Tutti coloro che in qualche modo sono disposti a riconoscere la divinità di Cristo e a prostrarsi a lui vengono liberati. A molti di loro viene ingiunto di portarsi fino al fiume Giordano per ricevere il battesimo e andare quindi a testimoniare per tre giorni che Gesù è risorto. L'immagine che gli apocrifi consegnavano al pittore era una sorta di continuazione delle scene corali già descritte a proposito della discesa di Gesù agl'inferi. Più succinta, la versione latina B del *Vangelo di Nicodemo*, dove Carino e Leucio, i due narratori degli straordinari eventi succeduti alla resurrezione di Cristo, riferiscono: «A noi e a molti altri fu prescritto di risorgere col corpo per dare al mondo testimonianza della risurrezione del nostro Signore Gesù Cristo e dei fatti che sono avvenuti all'inferno»¹⁸. Più completa la versione latina A, dove si legge: «Poi l'arcangelo Michele ci ordinò di andare al di là del Giordano, in un luogo ricco e fertile dove ci sono molti di quelli che sono risorti con noi in testimonianza della risurrezione di Cristo Signore [...]. E fummo battezzati nel santo fiume Giordano, ricevendo ciascuno una stola candida»¹⁹. Dall'apocrifa testimonianza dei due figli di Simeone, Ponchini trae in particolare il dettaglio della stola bianca, e poi l'idea di affollamento disordinato, di moltitudine in attesa di battesimo. Ponchini procede dividendo la pala in due registri, uno superiore che satura di angeli simil-michelangioleschi deputati a calare dai cieli eterni le *arma christi*: la grande croce, la colonna della flagellazione e la pietra

¹⁷ Il documento fu trascritto e pubblicato da Domenico Maria Federici nelle *Memorie trevigiane*, Venezia, Andreola, 1803, II, p. 76. Sulla responsabilità del pievano nell'ideazione dell'opera si vedano le pp. 73-80 all'interno di questo capitolo.

¹⁸ *I vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi, 2003, p. 362.

¹⁹ Ivi, p. 376.

dell'unzione; e uno inferiore, dove la rappresentazione viene svolta in due tempi secondo l'articolazione tra primo e secondo piano (fig. 31).

Anche eliminando idealmente le due porzioni di testa che si affacciano rispettivamente dietro Adamo e dietro Eva, e che sono sicuramente aggiunte più tarde, il gruppo in primo piano può continuare a veicolare l'impressione di massa, folla, richiesto dalla fonte ("e noi siamo andati là e siamo stati battezzati *insieme* con altri morti risuscitati"), sfruttando il metodo – applicato magistralmente da Michelangelo nel *Giudizio Universale* – dell'enumerazione paratattica con parziale sovrapposizione di figure, che in immagine come in letteratura si chiama "lista", e come tutte le liste tende all'infinito. È proprio la tendenza all'infinito, che per ovvie ragioni non si rappresenta ma si lascia intendere, a farci credere di riconoscere in primo piano una *folla* di patriarchi in attesa di essere battezzati nonostante vediamo solo cinque corpi e nemmeno tutti interi. Basta inoltre che lo spettatore resti aderente al problema del "che cosa rappresenta", in una prospettiva di *lectio facilior*, perché la sovrapposizione di sceneggiature a dominante narrativa, del tipo posto in opera nella *Discesa di Cristo agli inferi* di Bronzino ora al Museo di Santa Croce a Firenze (fig. 32), gli faccia ritrovare nell'immagine i patriarchi e i profeti in dialogo secondo tradizione iconografica, con il loro tipico gesticolare in risposta all'ingresso di Cristo nell'antro infernale.

Dal gruppo di patriarchi impegnati dunque con il solito scambio di battute, si segnala per forza narrativa la figura-connettivo di Giovanni il Battista, di spalle e con l'indice puntato, due requisiti imprescindibili delle congiunzioni visuali: la schiena nega alla figura ogni tematicità e opera una cesura nella rappresentazione; l'indice puntato o magari lo sguardo puntato oltre l'episodio cui la figura appartiene, su un altro elemento dell'immagine, serve a congiungere ciò che prima è stato distinto. Egli introduce come un *flashback* l'episodio in secondo piano, dove, con sintesi estrema, il pittore mostra Cristo splendente nella sua tunica da filosofo avanzare a passo lento e sicuro dalle oscurità infernali, seguito dalle anime sante che lo aspettavano e a lui si sono affidate: il pittore sapeva che la memoria sarebbe andata alla sceneggiatura dell'uscita dei patriarchi dall'inferno così come la raccontava l'apocrifo *Vangelo di Nicodemo* al capitolo VIII: «Quando essi ebbero così parlato, il Salvatore benedisse Adamo con il segno della croce sulla fronte. Poi fece lo stesso anche con i patriarchi e i profeti e i martiri e gli antenati, e prendendoli con sé, uscì dall'inferno. E mentre egli usciva, i

santi padri lo seguivano cantando lodi e dicendo: “Benedetto colui che viene nel nome del Signore”»²⁰.

La cornice narrativa così configurata permette anche di riconoscere nella metà superiore della pala l'illustrazione della sconfitta di Satana avvenuta in occasione della discesa di Cristo agl'inferi e narrata nel *Vangelo di Nicodemo*, arricchita con l'inserito delle *arma Christi* secondo una possibilità di “estensione narrativa” praticata anche da Marcello Venusti nella *Discesa agl'inferi* della Galleria Colonna di Roma, dove gli strumenti della Passione sovrastano una scena pensata come uno scontro campale tra armate della luce e delle tenebre. Anche questo dettaglio, infatti, poteva essere riferito allo stesso capitolo del *Vangelo di Nicodemo* dove Cristo dichiara apertamente ai patriarchi in attesa: «Per mezzo del legno della croce, ecco, io di nuovo vi risollevo tutti»²¹.

Se dunque lo spettatore si fosse lasciato guidare dal problema del riconoscimento del soggetto, la pala sarebbe rientrata tranquillamente in un generico orientamento soteriologico, trattando la salvezza dell'umanità operata da Cristo per mezzo del suo sacrificio e funzionando al modo di tutte le rappresentazioni dell'*Anastasis* in altare: l'immagine determinava l'inserimento nella liturgia di un momento narrativo con funzione memoriale.

Si sa, tuttavia, che l'iniziazione è educazione alla domanda. Basta considerare la *Divina Commedia*, forse la più celebre delle iniziazioni, che è anzitutto un formidabile percorso per condurre Dante (e noi con lui) a saper porre la domanda giusta. Quante domande sbagliate deve attraversare Dante prima di arrivare a porre quella che apre alla Verità.

L'immagine mistagogica non si scosta da questo principio: solo chi è capace di passare dal “che cosa rappresenta?” al “perché questa cosa rappresentata è così e così?” riesce a sollevare il velo narrativo della rappresentazione. D'altra parte un'immagine mistagogica non manca di porgere allo spettatore l'occasione per farsi tale domanda, in

²⁰ Ivi, pp. 356-357.

²¹ *Ibidem*.

modo che egli possa entrare progressivamente dentro la Verità che una certa coerenza di superficie serviva a celare.

Il metodo è costituito dall'inserimento in immagine di dettagli che non si limitano a "rappresentare se stessi in un certo modo culturalmente determinato", cosa che di norma avviene nelle narrazioni per immagini come ha messo brillantemente in evidenza Michele Di Monte. Così ad esempio in una scena narrativa come la *Cena in casa di Simone* per la chiesa veronese dei Santi Nazaro e Celso la figura del mendicante acquista significato sullo sfondo del dibattito intorno al problema delle misure di sostegno coordinato ed efficace a favore delle classi povere, di stretta attualità almeno a partire dagli anni Venti del Cinquecento²². Nell'immagine mistagogica, invece, gli elementi figurativi "stanno per altro", al modo dell'allegoria.

Il passaggio dalla *lectio faciliior* (narrativa) alla *lectio difficilior* (mistagogica) avviene nella forma del riconoscimento di anomalie e scarti iconografici, superando le resistenze della facile coerenza garantite dalla banalizzazione della lettura²³. Il primo scarto da riconoscere riguarda l'uscita di Adamo ed Eva dagli inferi (fig. 31). Solo indagando i volti torvi di chi all'inferno ci resta e volge le spalle a loro e a Cristo è possibile cogliere che in definitiva qui ad essere liberati sono solamente i due progenitori. L'eloquente smentita che vi siano altri da salvare è costruita da Ponchini simulando e disattivando il gesto con cui normalmente Cristo afferra per la mano i patriarchi: qui la mano si sovrappone solo visivamente a quella del demone tra le fiamme che in realtà sta tendendo il braccio ai suoi simili. La scena si configura allora come una sorta di "moto contrario" rispetto alla caduta narrata nel *Genesi*. Liberati dagli inferi, i progenitori si rivelano essere anche in questo caso i soli protagonisti, in contrasto con il dettato della fonte apocrifia che descrive un'azione corale da sempre recepita come tale anche in pittura.

C'è poi quello strano passo avanti verso lo spettatore – che prima di questo è un passo avanti verso l'altare – e il singolare dettaglio delle tuniche mutate. Infatti la coppia, che riempie il primo piano con il premuroso abbraccio dell'Uomo (vestito di

²² Michele Di Monte, *Drammaturgia Veronesiana. Visione, esegesi e verità nella pittura religiosa di Paolo Caliari*, tesi di dottorato, Università Ca'Foscari, 2004 (relatore: Augusto Gentili).

²³ Cfr. Francesco Muzzioli, *Le strategie del testo: introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.

una tunicetta corta color zafferano) che accompagna i passi della Donna (avvolta in un ampio manto rosso), aveva già fatto la sua comparsa sulla scena alle spalle di Cristo risorto. In quel caso, però, lasciando gl'inferi tra alte fiamme e corpi urlanti nell'abisso, Adamo ed Eva replicano l'incedere timoroso e curvo sotto il peso della colpa con cui se n'erano usciti dall'Eden e soprattutto vestono diversamente e portano ancora i segni dell'abbruttimento del peccato (le rughe e la barba di Adamo, l'incedere scomposto di Eva, i suoi capelli in disordine).

Tutt'altro che arbitrari, i colori dei progenitori in primo piano – il giallo zafferano, il rosso porpora cui dobbiamo aggiungere il surreale biancore della Donna – sono quelli che si manifestano al culmine della Grande Opera alchemica, quando l'alchimista ottiene una nuova materia – l'elettro – che a seconda dello stato di aggregazione si presenta bianca (fase liquida) o giallo oro (fase solida), e rossa nella transizione dall'uno all'altro. Ecco come viene presentata questa materia, anche detta *secretus secretorum*, nella *Pretiosa margarita novella* di Bono da Ferrara, pubblicata a Venezia nel 1546 dal francescano Tito Gianio Lacinio per i tipi manuziani:

Sorgendo l'argento vivo dai principi dei metalli mediante divisione alchemica [cioè mediante applicazione di calore], apparirà un'*albedo* pura e integra, e semplice nell'atto e nell'aspetto, e allora dobbiamo essere sicuri e certi che sotto quella bianchezza ci sono nel segreto la *citrinitas* dell'oro e la *rubedo* – come è detto nella *Turba Philosophorum* – poiché, finché vince l'argento vivo appare una semplice *albedo*, quando invece sarà vinto, appariranno *citrinitas* e *rubedo*. Vince, poi, fintanto che è liquido, invece è vinto quando coagula. Coagula da ciò che è in sé stesso a perfezione, e non da altro, e questo è il *sulphur* divino, che è in esso, il quale è bianco in atto per la potenza e la virtù dell'argento vivo che allora dominano e hanno il sopravvento nel colore, ed è rosso nella potenza più prossima, che quando è in atto è sempre dominata²⁴.

²⁴ Bonus Ferrariensis, Petrus, "Pretiosa margarita novella", in *Pretiosa margarita novella de Tesauo ac pretiosissimo philosophorum lapide*, a cura di Titus Ianus Lacinius, Venetiis, apud Aldi filios, 1546, cc. 81r-v: «Cum igitur per digestionem alchemicam ex principiis metallorum orietur argentum vivum, apparebit albedo mera et sincera, ac simplex in actu et manifesto, et tunc debemus esse rati et firmi quod sub illa albedine est citrinitas auri et rubedo in occulto ut dicitur in turba philosophorum, quia donec vincit argentum vivum, apparet albedo simplex, cum autem vincitur apparebit citrinitas et rubedo. Vincit autem dum fluxibile est, cinvitur aurum quando coagulatur. Coagulatur enim ab eo quod est in seipso ad perfectionem et non ab alio, hoc autem est sulphus divinum, quod est album in actu propter potentiam, et

Ciò che più affascina l'alchimista è evidentemente la natura duale dell'esito della Grande Opera, che non è un composto ma una sola materia polarizzata nella quale si manifestano alternativamente due principi opposti. E procede:

Questo [il *sulphur* divino] è della natura del Sole e della forma del Sole, ed è il suo cuore, ed è fiore d'oro, ed è albero aureo, e oro dei filosofi, ed è acqua secca pietrificata e polvere secca e fuoco e terra e pietra rossa e segreto dei segreti secondo tutti i filosofi. Ma l'argento vivo è della natura della Luna ed è spirito della Luna, e acqua umida e polvere umida, e aria, e anima, e pietra bianca, e aquila in volo e latte di vergine, donna superba. Quando dunque queste due acque [acqua secca e acqua umida] vengono congiunte, si coagulano nel colore bianco, e nasce propriamente l'eletto che è pietra commista di oro e argento, il cui colore è argenteo e bianchissimo come la neve, e allora avviene il parto della vergine e l'identità di generante e generato secondo gli antichi, e questa è la composizione alchemica dei simili e contrari, e in questo consiste la pace e la concordia degli elementi e la loro eternità, cioè nel colore bianco²⁵.

L'interesse della lunga citazione proposta è duplice. Per prima cosa si tratta di una fonte edita a Venezia pochi anni prima della redazione della pala, e per di più in ambito francescano (la cosa, come vedremo poi, avrà una certa importanza). Inoltre – e questo c'interessa subito – esplicita con chiarezza la natura rispettiva dei due principi compresenti nell'eletto. Si tratta di una natura *umida, femminile, lunare* (l'argento vivo) e di una *secca, maschile, solare* (lo zolfo divino). A questo punto l'analogia tra la materia alchemica, anche detta *rebis* (cosa doppia), e la coppia dei protoplasti è tracciata e si rispecchia benissimo nell'equilibrio cromatico sospeso tra il candore abbacinante della Donna e la tunichetta dell'Uomo, con il drappo rosso di lei a far da ponte. Troverà

virtutem argenti vivi dominantem et superantem tunc in colore, et est rubeum, in potentia propinquissima quae cum actu fiet semper dominabitur».

²⁵ *Ibidem*: «et haec est de natura solis et forma solis, et cor eius flos auri et arbor aurea, et aurum philosophorum, et est aqua sicca lapidea et pulvis siccus, et ignis et terra, et lapis rubeus, et secretum secretorum secundum omnes philosophos. Sed argentum vivum est de natura lunae, et spiritus lunae, et aqua humida, et pulvis humidus et aer, et anima, et lapis albus, et aquila volans, et lac virginis, mulier superba. Cum autem istae duae aquae coniunguntur, coagulantur in albo colore, et fit electrum proprie qui est lapis commixtus ex auro et argento, cuius color est argenteus, et albissimus tamquam nix, et tunc fit partus virginis et identitas generantis et generati secundum antiquos, et haec est confectio alchimiae, ex similibus et contrariis et in hoc fit pax et concordia elementorum, et perpetuitas scilicet in albo colore».

così ragione l'anomalia di un Adamo vestito, contro una tradizione pressoché costante di nudità ostentata (di corpo giovane o vecchio secondo i contesti), e ancor più il surreale incarnato a biacca di Eva, per giustificare il quale a nulla sarebbe valso il riferimento al canone estetico cinquecentesco che voleva pallide le carni femminili.

Con questo non si deve ritenere il Ponchini solamente un bizzarro pittore con la passione degli alambicchi. Il coagulo di argento e oro costituito dall'elettro alchemico applicato all'immagine dei progenitori era infatti per Ponchini un modo per esprimere la *rigenerazione* dell'uomo (*tikkun* per la cabala) all'interno del mistero di salvezza che sta al centro dell'antropologia teologica cristiana. Ma per comprendere meglio questo passaggio occorre dare voce ancora ai nostri alchimisti. Sull'esito della Grande Opera alchemica, ad esempio, Arnaldo da Villanova nel *De perfecto magisterio* così si esprimeva: «*Unde scias ,carissime, quod philosophi nostri lapidis nomina multiplicaverunt, ad hoc, ut eum absconderent: et dixerunt, lapidem nostrum corporeum et spiritualem esse: et in rei veritate non mentiti sunt, prout sapientes intelligere possunt. Nam ibi est corpus, et spiritus: et corpus factum est spirituale in solutione, ut dictum est: et spiritus factus est corporalis in coniunctione ipsius cum corpore imperfecto et fermento*»²⁶.

In realtà era diffusa nei maggiori trattati di alchimia la descrizione dell'elettro come di materia purificata, senza difetti, e si arrivava a presentarla come 'rinascita solare', ovvero pura incarnazione di anima e spirito²⁷.

Ugualmente da diversi rappresentanti del cabalismo cristiano giungeva l'idea che l'umanità redenta, ossia purificata dal peccato, avrebbe conosciuto la ricomposizione dei sessi in un'unità simile a quella originaria, ma perfezionata. L'uomo, secondo il progetto originario di Dio, era inteso come unione di maschile e femminile, di *mens* divina e corpo spirituale. E la caduta era descritta come l'introduzione di una disarmonia nel rapporto tra corpo e spirito (o *mens* o intelletto) provocata dalla parte femminile, quella corporea. Un modo di leggere la dinamica di caduta e redenzione che trovava espressione anche nelle pagine del *De Harmonia Mundi* di Francesco Zorzi (I,

²⁶ Arnaldus de Villanova, "Liber perfecti magisterii qui lumen luminum nuncupatur... vocatur Flos forum", in *Theatrum chemicum*, Argenterati, 1659, III, p. 135.

²⁷ Johannes Fabricius, *L'alchimia: l'arte regia nel simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997, p. 162.

vi, cap. 5): «*Exultat homo ob harmoniam in qua mortale corpus existit, simul videlicet cum anima temperatum. De quo (ut Origeni placet) meminit Moses, cum ait: “Masculum et foeminam creavit eos, divinum videlicet illud per masculum intelligens, et per foeminam corpus hoc animale: quod spiritui et divino illi subiiciatur, ut, ipso incubante, concipiat et pariat tanta consonantia, quod non solum homo opus Dei, sed et opus ipsius hominis reddatur harmonicum et consonantissimum»*²⁸.

Zorzi ci permette di chiarire altri due punti legati al mistero dell'androgenia originaria e della sua divisione nel peccato. Anzitutto introduce la figura della *Spirito Divino* con ruolo di generatore della rinnovata armonia delle parti. Il ragionamento muoveva dalla considerazione – tipica della cabala spagnola e recepita anche da Pico – che precipuo effetto del peccato fu la scissione della *sefirah Malkut* (cioè la *Shekinà*, la presenza divina sulla terra, anche detta sapienza divina) dalle altre *Sefiroth*. Perciò i cabalisti affermavano che soltanto il movimento inverso della *Shekinà* (*tikkun*) a ripristinare l'unità delle *Sefiroth* avrebbe ricostituito l'*Adam Qadmon*. Alla luce di ciò, Zorzi (e non solo lui) traduce l'elaborazione cabalistica nell'immagine della consonanza tra intelligenza divina e corpo animale sotto il governo dello Spirito Santo.

Proprio questa dinamica di azione dello Spirito cui consegue l'unità armonica di maschile e femminile era rispecchiata, secondo Ponchini, dalla creazione alchemica dell'eletto. Solo passando attraverso il calore, la materia si sarebbe purificata al punto da diventare quel misterioso e prezioso composto, immagine dell'androgino ritrovato che il testo alchemico dell'*Aurora Consurgens* chiamava 'rebis' (cosa doppia) e rappresentava come un solo organismo costituito dai corpi nudi di un uomo e di una donna congiunti dall'anca in giù (fig. 33). A ben vedere, Ponchini aveva fatto la stessa cosa dissimulando il suo androgino attraverso lo strano passo in avanti di Eva, che non c'impedisce di pensare la gamba destra della donna perfettamente nascosta dalla sinistra, ma di fatto ci consegna un organismo dotato di una gamba sola, o meglio di tre, se la consideriamo visivamente unita al maschio.

Oltretutto, si assiste a un rovesciamento degli equilibri interni alla coppia maschile-femminile. Infatti, a una preponderanza della Donna ancora avvertibile al momento dell'uscita dagli inferi, secondo Ponchini, fa seguito un ripristino del ruolo maschile di

²⁸ Francesco Zorzi, *De Harmonia mundi*, Parisiis, apud Andream Berthelin, 1545, cc. 103r-v.

guida e cura. Anche in *Pimander*, si trova uno stato di androginia iniziale nell'Uomo frutto di *mens* e *natura* in cui la *mens* predomina sulla *natura*. Il mito ermetico rileva tuttavia che in seguito all'abbassamento dell'uomo nella materia, di fatto, avvenne un'inversione nell'equilibrio. Da qui l'esortazione: «*Vos insuper quibus mentis portio concessa est genus recognoscite vestrum vestramque naturam immortalem considerate. Amorem corporis mortis causam esse scite. Rerum omnium naturam discite*»²⁹. Lo recepisce Leone Ebreo, che descrive una condizione di androginia originaria in cui la donna non viene dopo l'uomo come compimento della creazione, ma l'uomo e la donna sono creati insieme, secondo un preciso rapporto fissato da Dio in cui il maschio=intelletto deve aver cura della femmina=corpo³⁰. Nell'equilibrio ripristinato rappresentato da Ponchini, alla donna spetta dunque d'incarnare un'obbedienza fiduciosa e umile (chiari elementi iconografici a sottolinearlo: le braccia incrociate sul petto, il capo chino).

Si capisce meglio il senso di questo passaggio considerando che a proposito dell'androgino originario Leone Ebreo, descrivendo la condizione iniziale dell'uomo come quella di un Adam bifronte (analogo, se vogliamo, a quello raffigurato sul verso della medaglia di Marcantonio de'Passeri³¹, fig. 34), constatava che nel peccato si era passati all'Adam affrontato, dove l'uomo sta di fronte alla donna, conseguenza della separazione delle due componenti³². Ponchini va oltre e presenta l'Adam ricomposto e incedente. È il conseguimento di uno stato di perfezione che evidentemente non esisteva nemmeno nell'Adam bifronte cui era impossibile procedere. La nuova condizione invece permette ad Adam di *camminare in Dio*, come affermato nel commento a *Genesi* 1,27 del *Tiqqunè Zohar*³³: «Dio creò l'uomo a Sua immagine, che significa a

²⁹ Hermes Trismegistus, *Pimander*, Parisiis, in officina Henrici Stephani, 1505, c. 6r.

³⁰ Leone Ebreo, *Dialoghi di amore*, Venezia, Aldo Manuzio figli, 1552, c. 167v-168r.

³¹ Sulla medaglia Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1999⁴, pp. 247-248, n. 40. Notizie su Marcantonio de' Passeri in Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, I, Padova, Minerva, 1832, p. 457 (s.v. "Genova de'Passeri, Marcantonio").

³² Leone Ebreo, *Dialoghi*, cit., c. 169v.

³³ Il *Tiqqunè Zohar* ("Restaurazione dello Splendore") è un ampio commento dei capitoli iniziali del *Genesi* di autore anonimo risalente con ogni probabilità al XII secolo. La fonte era ben conosciuta all'interno dei circoli di cultura ebraizzante fioriti in seno all'umanesimo cristiano. Fu il primo dei grandi classici della mistica ebraica ad essere edito a Mantova: era il 1557 e i tipi, quelli di Me'ir da Padova e

somiglianza della *Shekinà*. Ed è ancora riguardo all'anima dell'uomo che si legge "solo grazie a quell'immagine l'uomo cammina", perché quando l'anima si diparte dall'uomo, egli non può più muoversi»³⁴. Possiamo credere che al *Philosophia Comite Regredimur*³⁵ (idea tipicamente ebraica quella della regressione allo stato edenico), Ponchini avrebbe risposto *Deo Duce Procedimus*: la restituzione dell'armonia avviene nel senso del compimento e non della regressione³⁶.

Il senso di questa restituzione non regressiva andava compreso nell'evento della resurrezione che la cabala ebraica non contemplava. Francesco Zorzi scriveva: «La resurrezione proviene dalle ossa umane che sempre si conservano illese, come una ricostituzione dell'uomo, *ma questa volta spirituale*»³⁷. L'immagine, mettendo in scena solamente il battesimo della Donna, esplicitava la convinzione che la redenzione dovesse intervenire solo su quella parte che aveva conosciuto la caduta, cioè Eva. Non si tratta di un'idea troppo ortodossa, giacché ha la capacità d'introdurre una sensibile limitazione dell'azione redentiva, eppure ebbe grande fortuna nel cabalismo cristiano affiorando pressoché costantemente negli scritti degli autori afferenti a tale corrente di pensiero. Tutta la dinamica di caduta e redenzione allora viene letta in riferimento alla

Ya'aqov da Gazzuolo. Cfr. Giulio Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Aragno, 2007, p. 113. Notizie anche in Mošeh Basola, *A Sion e a Gerusalemme. Viaggio in Terra Santa (1521-1523)*, Firenze, Giuntina, 2003, p. 21.

³⁴ Passo citato in Gustav Dreifuss, *Maschio e femmina li creò: l'amore e i suoi simboli nelle scritture ebraiche*, postfazione e traduzione di Milka Ventura, Firenze, Giuntina, 1996, p. 31.

³⁵ L'unione ritrovata mediante la filosofia è anzitutto composizione di maschile e femminile, di intelletto e sensibilità: dato il carattere parodistico che assume all'interno del *Simposio* platonico è difficile credere che il mito di Aristofane potesse riscuotere tanto successo presso gli umanisti dell'età moderna senza la sovrapposizione del mito cabalistico-alchemico dell'androgino. Rimane aderente a una lettura platonizzante (ma forse non platonica) Edgar Wind, *Misteri pagani*, cit., pp. 245-249.

³⁶ L'analogia compositiva e la perfetta corrispondenza tra il passo dell'androgino ponchiniano e quello del Cristo veronesiano, ovviamente sul piano del significato, consentono di ipotizzare una desunzione diretta dalla pala di Castelfranco nel *Battesimo di Cristo* dipinto da Veronese per Bartolomeo Stravazzino nel 1561. In attesa delle opportune verifiche si propone di leggere nella mutuazione di temi e motivi iconografici da parte di Paolo la precisa intenzione di rappresentare il Cristo nel Battesimo come l'immagine della *Shekinà* incarnata sulla scorta del *Tiqqunè Zohar*. Sulla pala vedi Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, pp. 239-240, cat. 137.

³⁷ Zorzi, Francesco, *De Harmonia*. cit., III, vii, 1, c. 402r.

dimensione corporale dell'uomo, isolando dapprima il decadimento della corporeità spirituale in una corporeità materiale e segnalando poi un secondo moto, dalla caducità del corpo materiale ad un rinnovato corpo spirituale. È dunque particolarmente sulla Donna (corpo) che deve agire lo Spirito nella resurrezione. Una simile posizione avrebbe favorito l'accordo della parte cristiana non solo con la dottrina cabalistica, ma anche con quella ermetica.

Così affrontata, la coppia dei progenitori viene improvvisamente collocata in un territorio allegorico che conserva quel tanto di sintassi narrativa che serve a mettere in luce le relazioni fra gli altrimenti irrepresentabili contenuti legati alla rigenerazione dell'umanità. Scoprire che l'immagine supporta in un passaggio centrale come quello dei progenitori in primo piano la domanda "perché questa cosa è rappresentata così e così?", suggerisce di estendere al resto dell'immagine il metodo allegorico.

Anzitutto l'allegoria disattiva l'impressione di *folla* attorno ai progenitori perché impedisce di leggere il primo piano come una lista. La ragione è semplice: nella lista gli elementi sono tutti equiparati; nell'allegoria ogni elemento è unico ed estremamente necessario cosicché non induce a immaginare altro da quanto si vede. A questo punto si riconoscono i contenuti dello scambio di battute che intercorre fra le tre figure che circondano i progenitori, Mosè, Giovanni il Battista e un uomo vestito solo di un mantello di colore nocciola, poiché solo ora si possono interpretare correttamente i loro gesti precisi che non si è più disposti a sussumere nella generica rappresentazione del dialogo concitato tra i salvati.

Parlando con l'uomo, infatti, Mosè fa "tre" con pollice, indice e medio in modo elegantissimo, rivolgendo la mano verso il basso; intanto, dalla parte opposta, Giovanni interviene dirigendo la stessa mano e lo stesso gesto del "tre" verso il Cristo dell'*Anastasis*. Il senso dei cenni è chiaro: Mosè era stato ammesso alla conoscenza della "schiena" di Dio, e gli esegeti scioglievano questo dettaglio affermando che il profeta non aveva potuto attingere alla natura prima e purissima della divinità, ricevendo tuttavia una profonda conoscenza della creazione, che ovviamente porta in sé il segno trinitario del creatore. Il Mosè di Ponchini, con quel gesto e con le tavole della Legge tenute salde nella mano sinistra, diventa così perfetta figura del talmudista, che fa esperienza di Dio nel concreto della materia, del mondo e della società. In tutta risposta Giovanni interviene a esprimere l'esperienza della Trinità nel mistero dell'Incarnazione:

il Battista l'aveva sperimentata di persona nel battezzare Cristo al Giordano, quando vide i cieli aperti sopra di lui, sentì la voce del Padre e scorse la manifestazione dello Spirito Santo sotto forma di colomba.

Nella logica del confronto serrato fra differenti e progressive modalità di manifestazione della divinità all'uomo non può che essere Elia la figura che apre l'immagine sulla sinistra. Riconosciamo il mantello miracoloso a coprire le nudità vigorose dello zelante profeta (come nell'immagine di Moretto a San Giovanni Evangelista di Brescia). Ne comprendiamo il segno di risposta rivolto a Giovanni e sussurrato a Mosè: il "tre" questa volta è tenuto in alto e vicino all'orecchio, come si conviene a chi intende parlare della nuova dimensione di manifestazione della divinità, non più fuori dall'uomo ma nell'uomo rigenerato e attraverso l'ascolto. In tal modo la triade Mosè-Giovanni-Elia espone anzitutto tre gradi di manifestazione della Divinità: il Dio creatore, il Dio incarnato e redentore, il Dio rigeneratore o divinizzatore. Si tratta di un'estensione progressiva di Dio a tutti gli ambiti della realtà fino alla totale coincidenza di questa, in ogni suo aspetto, con la Divinità, che è caratteristica propria del pensiero dialettico gioachimita.

Ma, soprattutto, attraverso il riconoscimento della figura di Elia si sarebbe svelato il senso del registro superiore. Qui, nonostante il pesante intervento di rimozione delle ridipinture seicentesche abbia danneggiato gravemente lo strato di colore, è ancora possibile riconoscere grappoli di angioletti imitanti risapute coreografie michelangiolesche, impegnati a portare giù dal cielo la croce di Cristo, la colonna della flagellazione e la pietra dell'unzione. Se la convocazione delle *arma christi* risulta ancora ammissibile come libera e creativa integrazione della fonte apocrifa, dove evidentemente la liberazione dei progenitori avveniva in seguito alla passione e morte di Gesù, lo è certamente meno l'inserito dello scontro fra angeli e demoni che Ponchini inserisce nel registro mediano. L'immagine racconta di tre angeli armati di spada impegnati a precipitare quattro esseri dalle fattezze umane e dall'incarnato cinerino fin dentro l'abisso fiammeggiante che s'intravede alle spalle di Gesù. Impossibile non riconoscervi un diretto riferimento al libro dell'*Apocalisse*, dove in realtà sono diversi gli episodi che rappresentano una caduta di demoni, ma solo in *Ap 20,10*, in riferimento alla fine del regno empio di Gog e Magog, la scena finisce nel fuoco: «E il diavolo, che li aveva sedotti, fu gettato nello stagno di fuoco e zolfo, dove sono anche la bestia e il

falso profeta». Il riferimento alle cose ultime descritte da Giovanni istituisce una sfasatura tra l'evento cronologicamente determinato della resurrezione di Cristo e quello tendenzialmente ancora a venire della definitiva sconfitta del demonio, alla quale sarebbe dovuto seguire il Giudizio Finale e la manifestazione della Gerusalemme Celeste.

Anche in questo caso è decisiva la conoscenza di Gioacchino da Fiore, che associava l'episodio al "terzo sabato", il tempo della definitiva sconfitta di Babilonia e della ricostruzione del Tempio (i temi con cui, nel frattempo, si stava misurando Paolo Veronese a San Francesco della Vigna):

Infine, abbiamo detto che nella sesta parte del sesto tempo Babilonia dev'esser giudicata, ma anche la Bestia e lo pseudo-profeta che sorgeranno insieme contro il nome di Cristo, anch'essi devono subito esser giudicati. Quindi, dopo che il diavolo sarà incarcerato, seguirà il sabato. Verso la fine del sabato "*il diavolo verrà nuovamente liberato dal suo carcere, e sedurrà le nazioni che sono ai quattro angoli della terra, Gog e Magog*". *Alla fine, il diavolo sarà gettato nello stagno di fuoco, e vi sarà il Giudizio Universale e la risurrezione dei morti*. Compiutisi questi eventi, non vi sarà, più avanti, nessun altro tempo, ma solo un giorno eterno; né i re della terra regneranno ancora, ma regnerà soltanto il Signore, Re degli eserciti; né dureranno oltre – come fino ad allora ed anche adesso – le città delle nazioni, ma vi sarà soltanto la Città di Dio, nostra madre Gerusalemme³⁸.

Il vantaggio offerto dal recupero della fonte gioachimita consiste nel fatto che proprio in riferimento al terzo sabato Gioacchino licenziava una straordinaria pagina di profetismo che vedeva coinvolti tutti gli attori dell'immagine dipinta da Ponchini:

Come nella prima tribolazione che i due faraoni fecero in Egitto fu mandato contro di loro Mosè, mentre in quella che compirono il primo e secondo Erode fu mandato Giovanni Battista, così in quella tribolazione che accadrà nei giorni di Gog si crede debba venire Elia, perché egli possa precedere il Giudice Supremo, così come Giovanni Battista fu mandato a precedere il Redentore. [...]. Ma, comunque ciò avvenga, è innegabilmente certo per tutti che come Mosè fu mandato in conclusione del periodo che fu prima della legge, mentre Giovanni Battista fu

³⁸ Gioacchino da Fiore, *Sull'Apocalisse*, a cura di Andrea Tagliapietra, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 267 [Ench. 1853-1857].

mandato in conclusione del periodo che fu sotto la legge, così il profeta Elia – “Colui che”, come dice il Signore nel Vangelo, “ristabilirà ogni cosa” – verrà in conclusione del periodo che è sotto la grazia³⁹.

L'orizzonte d'attesa: attualità di un dibattito

Come in Gioacchino da Fiore, il battesimo dei progenitori pensato da Ponchini avviene solo dopo l'ultimo definitivo scontro tra l'arcangelo Michele e il diavolo, quello che in *Ap* 20,7-10 apre alla gloriosa visione della Gerusalemme Celeste e che nella dottrina del francescano avrebbe aperto il «giorno eterno»⁴⁰. Gioacchino aveva fissato la resurrezione dei morti esattamente nel passaggio dal sabato escatologico, quello nel quale il maligno, che per mille anni era stato incatenato, sarebbe stato liberato e poi definitivamente affondato nello *stagno di fuoco*, all'Ottavo giorno. Esattamente come nell'immagine di Ponchini, Gioacchino poneva a seguito di questa vittoria la purificazione dell'umanità nella resurrezione. Parlava del battesimo in Spirito Santo citando *Atti* 1,5, il passo normalmente ritenuto una profezia della Pentecoste, ma sovvertiva la normale interpretazione patristica ritenendo quel giorno, in cui erano stati elargiti compiutamente i sette doni dello Spirito, come una prefigurazione di «quel Giorno finale ed eterno in cui, dopo che i malvagi saranno ricacciati nei loro covi, i giusti risplenderanno come il sole nel Regno del padre loro, e saranno figli di Dio perché sono figli della risurrezione». Non applicava infatti il versetto «Giovanni ha battezzato con acqua, voi, invece, fra non molti giorni sarete battezzati nello Spirito Santo» alla discesa dello Spirito sugli apostoli nel cenacolo ma a «quel vero battesimo che, in virtù della generosità della grazia, è in grado di *purificare le impurità della parte più intima dell'uomo* perché questi possa contemplare il suo Creatore, e così ottenga il

³⁹ Ivi, pp. 239-241 [*Ench.* 1461-1487].

⁴⁰ Ivi, pp. 266-267 [*Ench.* 1853].

premio della beatitudine»⁴¹. E proseguiva con un passo che potrebbe quasi funzionare come un'*ekphrasis* sull'immagine di Ponchini: «E poiché il privilegio della pienezza dello Spirito deve essere rivelato nel tempo del terzo stato, cui si attribuisce una forma di analogia spirituale con lo Spirito Santo, mediante un simbolo appropriato si ordina di attraversare il Giordano il terzo giorno, affinché lo Spirito Santo conceda a coloro che lo attraversano di essere tutti quanti partecipi di questo dono, mentre in seguito li renda proprietari del regno che stanno per ricevere e faccia gustare loro i frutti di quella patria»⁴².

È noto che la meditazione dei principi di teologia della storia espressi da Gioacchino da Fiore continuò senza soluzione di continuità negli ambienti francescani anche dopo la condanna delle sue affermazioni trinitarie da parte del Concilio Lateranense (1215). Di tale continuità è espressione anche l'antifona *Beatus Ioachim primis abbas* prevista dal rituale francescano per il giorno del beato Gioacchino, dove si fa espresso riferimento all'ortodossia del profeta. Quindi continuità di lettura e assimilazione delle idee gioachimite, che trovarono espressione nell'*Apocalypsis Nova* dello pseudo-Amadeo per restare in ambito francescano; ma tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento conobbero una ricezione allargata. Vi si richiamava Girolamo Savonarola nella predicazione dell'anticristo, nella previsione della conversione dei "pagani" (=maomettani), nella previsione dell'avvento di un papa angelico. E persino in sede conciliare Egidio da Viterbo ebbe modo di manifestare la sua frequentazione del profeta di Celico sancendo una relazione stretta tra le istanze di riforma della Chiesa e l'aprirsi di un tempo nuovo come previsto da Gioacchino, che avrebbe visto una nuova unica Chiesa e l'intera umanità raccolta sotto di essa. La dottrina dell'unica chiesa, implicita in Gioacchino ed esplicitata dallo pseudo-Amadeo, riecheggiava nella chiusa del *Consilium de emendanda ecclesia* laddove si auspicava l'avvento di un pontefice *verus Paulus* capace di raddrizzare ogni stortura e ricondurre all'ovile tutti i figli dispersi, evidente riferimento al *papa angelicus* gioachimita. Possiamo concludere che la ricezione del pensiero gioachimita da parte cattolica riguardò soprattutto la dottrina della Chiesa (ecclesiologia).

⁴¹ Ivi, pp. 180-183 [*Ench.* 699-702].

⁴² Ivi, pp. 182-183 [*Ench.* 705-710].

È invece noto che nella dottrina anabattista si afferma una ricezione del gioachimismo sul piano dell'antropologia teologica. Schwenkfeld aveva teorizzato l'operazione miracolosa dello Spirito Santo sull'uomo che viene fatto risorgere nel Regno di Dio, purificato e perfetto. È la deificazione dell'uomo che Schwenkfeld desume da Ireneo. Il problema è che l'umanista e teologo tedesco, e con lui anche Ochino, pone questa condizione di rigenerazione nel tempo presente, come operazione miracolosa dello Spirito che scende gratuitamente (e quindi anche inaspettatamente come per Postel) sull'uomo peccatore⁴³, a prescindere dalla mediazione della Chiesa. Cantimori associa il pensiero di Schwenkfeld a quello di Camillo Renato, Giorgio Siculo e Curione. Caratteristica della divinizzazione proposta da costoro è la superfluità del rito e del sacramento al fine della rigenerazione.

A rendere difficile l'interpretazione storica della presa di posizione contenuta nella pala di Castelfranco è l'esistenza di un terzo ambito di ricezione del messaggio di Gioacchino. Si tratta di quel filone religioso indicato da Vasoli con il titolo di umanesimo cristiano, espresso da Pico della Mirandola, Erasmo, Nicola Cusano e Johannes Reuchlin (per fare alcuni esempi), nel quale è possibile ritrovare un'antropologia teologica profondamente ottimista di stampo ermetico-cabalistico che pone la liberazione e la divinizzazione dell'uomo come fine della vita cristiana e l'azione di grazia di Dio come causa⁴⁴. Probabilmente questa dottrina e quella degli anabattisti tedeschi nascevano da una base comune, differenziandosi nello sviluppo storico concreto. Schwenkfeld e i suoi si caratterizzavano per la ferma decisione di opporsi alla Chiesa di Roma, costituendo comunità di "illuminati" da porre in alternativa tanto alla riforma protestante quanto all'ortodossia cattolica, e rifiutavano ora aspetti della teologia luterana ora aspetti della teologia romana. Nonostante ciò si avvicinavano ai cattolici nella definizione del ruolo del libero arbitrio nella vita del credente, e, soprattutto, condividevano con alcune realtà interne al mondo cattolico il riconoscimento del primato della vita mistica nell'esperienza di fede.

Piuttosto che trarre conclusioni "confessionali", quindi, è opportuno andare ai fatti, incominciando col considerare la personalità del vicepievano Gaspare ab Agno, regista

⁴³ Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 125-126.

⁴⁴ Jean Delumeau, *La Riforma: origini e affermazione*, Milano, Mursia, 1988, pp. 80-85.

dell'intera operazione probabilmente non senza il consenso del titolare “non residente” Giustiniano Giustinian. Gaspare ab Agno aveva maturato la sua vocazione religiosa tra le fila dell'osservanza francescana in quell'ambiente di eccezionale e complessa spiritualità che abbiamo visto essere San Francesco della Vigna. Lascia l'abito – e la cosa andrà adeguatamente soppesata – intorno al 1542 giacché a questa data è attestato come vice pievano presso la pieve di San Liberale a Castelfranco⁴⁵.

È dunque ovvia una frequentazione non episodica dell'opera di Gioacchino da Fiore in uno dei primi centri di organizzazione della riforma dell'Ordine. Possiamo immaginare inoltre che una certa familiarità con i temi propri della cabala e dell'ermetismo gli venissero dall'eredità ideale che Francesco Zorzi aveva lasciato a San Francesco. Complessivamente quella di Gaspare ab Agno dovette essere una religiosità di carattere misticheggiante tipica dell'umanesimo cristiano promosso da Pico e proseguito da Reuchlin e, appunto, da Francesco Zorzi. Una religiosità fondata su una concezione trinitaria della storia di matrice gioachimita e dunque portata ad indagare i segni dei tempi per favorire il disegno divino. La convinzione ferma e condivisa di assistere all'aprirsi della terza epoca promessa da Gioacchino aveva indotto molti di loro a propugnare con forza il rinnovamento della chiesa. Rinnovamento istituzionale, come si è detto, ma anche antropologico. Quindi una spiritualità mistica, finalizzata a permettere allo Spirito di rigenerare il credente facendolo veramente “uomo nuovo”, era incoraggiata particolarmente dallo Zorzi, e non da lui solo.

L'atteggiamento umanistico e libero di Gaspare sarebbe altresì compatibile con la lettura di testi eterodossi d'ispirazione anabattista sicuramente circolanti a Venezia sul finire degli anni Quaranta. Sappiamo che Schwenkfeld stesso aveva degli amici fidati in città, i quali con ogni probabilità s'incaricavano di far circolare i suoi lavori⁴⁶. È possibile che tramite questa “rete” Guillaume Postel fosse venuto in possesso del libriccino «picciolo in quantità et grandissimo in sententia et sensi, scritto per il dottore

⁴⁵ Giuseppe Liberali, *Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso, 1527-1577, IX: Lo stato personale del clero diocesano nel secolo XVI*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1975, p. 98.

⁴⁶ Cantimori, *Eretici italiani*, cit., p. 134.

Gasparo Svenkfeld, *Della differentia di questi doi corpi in Christo*⁴⁷. Il libello ci interessa particolarmente perché incentrato tutto sulla distinzione tra i due Adam – come recita il sottotitolo – secondo l’indicazione data da san Paolo in *I Corinzi* 15. Schwenkfeld dichiarava di volersi opporre ai «nuovi manichei, marcioniti (l’eresia di Marcione di Sinope⁴⁸: probabilmente il riferimento va a Lutero con il dualismo dei Testamenti, il dualismo tra Dio dell’Antico e Dio del Nuovo Testamento, la negatività della materia, l’immaterialità del corpo di Cristo) e dimeriti (l’eresia di Apollinare contro cui fu indetto il concilio di Calcedonia)», intendendo contrapporsi alle tendenze riconoscibili in Lutero ma anche nel suo più prossimo interlocutore, Ochino (il quale era giunto a riconoscere la sola natura spirituale al Cristo). Possiamo essere certi che Postel s’impegnò personalmente nella diffusione dell’operetta, che volle menzionare ed epitomare anche nelle *Prime Nove del Altro Mondo* intorno al 1555, cioè poco dopo la confezione della pala di Ponchini.

Indubbiamente i contenuti del dipinto toccano temi comuni a quelli affrontati da Postel sulla scorta di Schwenkfeld. E come è possibile che Postel s’interessasse in senso del tutto aconfessionale all’opera del tedesco per i temi che trattava – l’opera di fatto conteneva una disamina della duplice natura del Cristo evidentemente più conciliabile con la dottrina di Roma che con la riforma – così non sarebbe corretto qualificare come anabattista l’immagine⁴⁹. L’antropologia teologica paolina recepita sulla scorta di *I Corinzi* 15 accomunava come si è visto cattolici e anabattisti. Il tema era comune e comuni le fonti di riferimento, il che rendeva possibile a uomini dotati di una formazione adeguata, afferenti agli ambienti umanistici, il confronto anche con testi

⁴⁷ Così Postel nelle *Prime nove del l’altro mondo*, s.l., Appresso del autore, 1555, p. 44. L’operetta di cui parla è identificabile con il *Vom Fleische Christi und dass der Mensch Jesus Christus vom ersten Augenblicke seiner Empfangniss an der wahre naturliche Sohn Gottes sei*, s.l., s.n., 1540.

⁴⁸ Sull’apertura della Riforma al docetismo di Marcione vedi Katharina Greschat, “Dann sind gottwillkommen, Marcion und Marciönin’. Marcion in den reformatorischen Auseinandersetzungen um das Abendmahl”, in *Marcion und seine kirchengeschichtliche Wirkung*, a cura di Gerhard May, Katharina Greschat e Martin Meiser, Berlino, W. de Gruyter, 2002, pp. 235-251.

⁴⁹ Ugualmente pare ancor troppo orientata a definire l’orizzonte confessionale della pala la proposta di Lionello Puppi, e Donata Battilotti nelle loro “Prime approssimazioni su Giambattista Ponchini”, in *Ricerche di Storia dell’arte*, 19 (1983), pp. 77-83 (80), dove si suggerisce di riferire direttamente l’opera alle posizioni prese da Giovanni Grimani (!) in materia di giustificazione.

prodotti dal fronte opposto, soprattutto se questi uomini si muovevano ancora nello spirito dialogico e conciliatore di stampo contariniano (e in effetti a questa data sono ancora molti i testimoni di quella stagione). Inoltre va sottolineato come più volte gli esegeti abbiano rilevato una sostanziale prossimità delle posizioni anabattiste con quelle cattoliche sia in materia cristologica sia in merito ai sacramenti. Potremmo concludere che l'anabattismo è movimento di riforma più nei suoi sviluppi sociali e organizzativi, nel rifiuto dell'autorità papale, nella particolare proposta politica. Al di là di questi aspetti, l'antropologia teologica anabattista differiva veramente poco da certi orientamenti interni alla Chiesa di Roma: in definitiva nemmeno l'idea che l'umanità fosse destinata a sperimentare un'età dello Spirito in terra era estranea all'umanesimo cattolico.

Nei fatti, però, non era semplice professare una simile religiosità in anni segnati da una debolezza strutturale nel confronto teologico, di cui l'imperversare del Santo Uffizio era solo un sintomo tra i più gravi. Guillaume Postel sarà processato nel 1555. E prima di lui Ponchini. Conosciamo la denuncia anonima genericamente datata 1553 nella quale il pittore viene accusato di «resia et sodomia»⁵⁰. Molto probabilmente si trattava proprio della complessa religiosità nutrita di cabala, alchimia e gioachimismo che è possibile rilevare nella trama della pala di Castelfranco. Evidentemente il pittore condivideva con Postel l'idea di appartenere a un tempo nuovo e a una nuova umanità redenta: non a caso aveva inserito il suo ritratto nella pala esattamente a metà tra Adamo ed Eva. La convinzione di aver parte alla deificazione concessa all'uomo nel “terzo stato” gioachimita gli permetteva di attribuire a sé una caratteristica che nei *Problemata* di Francesco Zorzi era propria di Cristo: «*An (ut altius conscendamus) cum mulier, sive caro, & sanguis sit a parte sinistra, & homo a dextra (ut antiqui theologi docent) credidit Adam ex utraque parte constituere illud medium, quod Christus est; qui inde, (non sine magno mysterio) semper locatus est in medio, & mediator dictus est*»⁵¹. Nell'immagine non soltanto il ritratto di Ponchini tiene il mezzo, ma nella voluta ambiguità del gruppo sembra sia lui a tenere la mano sulla spalla di Eva. E non solo. La

⁵⁰ ASV, Savi all'Eresia, b. 10, carta sciolta *sub data* 1553.

⁵¹ Francesco Zorzi, *Problemata*, XLIX in Marin Mersenne, *Observationes et emendationes ad Francisci Georgii veneti Problemata*, Lutetiae Parisiorum, sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1623, coll. 68-72.

sua posizione, se letta in riferimento al *rebis* alchemico, è quella dell'aquila (lo 'Zolfo/Sulphur') che tiene unito il maschile e il femminile perché della loro unione è manifestazione⁵². Il pittore rappresenta dunque se stesso come un uomo che ha in sé l'armonia del maschile e del femminile promessa da Zorzi e lo dichiara in immagine ricorrendo anche al simbolo pitagorico del pentagono, unione di tre e due, maschio e femmina, mistero degno di grande contemplazione, che nella pala è compreso tra i tre vertici superiori dati dalle teste di Adamo, Ponchini ed Eva, e i due vertici inferiori identificabili con il gomito sinistro di Eva e quello destro di Adamo.

Così, dal fronte di questa indubbia convinzione e motivazione di ordine personale, Gaspare ab Agno e Ponchini immaginano un'opera straordinariamente innovativa sul piano liturgico e dottrinale. La cosa risulta ancor più evidente se letta tenendo sullo sfondo anche il primo anno e mezzo di lavori conciliari (13 dicembre 1545 – primavera 1547; e sessione bolognese 1547-1548) da cui si usciva con una netta chiusura ad ogni istanza spiritualista sul fronte della dottrina della giustificazione. Si era imposto a forza il partito fautore del liturgismo soteriologico e si attendevano ulteriori esiti in questa direzione dall'ormai prossima sessione sul sacramento dell'Eucaristia (si era iniziato a dibattere la dottrina nel febbraio 1547 ma al decreto sull'Eucaristia si arrivò solo il primo ottobre 1551). I due avevano infatti ritenuto d'intervenire creando un'immagine a supporto di una concezione dell'Eucaristia completamente opposta a quella caldeggiata a Trento. La loro risposta andava nella direzione tracciata dai cabalisti, rammentando al fedele iniziato la novità della sua condizione esistenziale. La pala, infatti, avrebbe potuto innescare comportamenti favorevoli all'esperienza mistica nel rapporto con il sacramento. L'intenzione era quella di corroborare l'autocoscienza mostrando l'eccezionalità della condizione *presente*: i contenuti dell'esperienza spirituale restavano tutti al di là dell'immagine nell'irrappresentabile dell'unione con la divinità. In questo

⁵² *Tre trattati tedeschi di alchimia del XVII secolo*, a cura di Paolo Lucarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 2005, p. 40. Sull'androgino come figura dell'unione di *animus* e *anima* (da Lucrezio in poi – particolarmente in Hermes Trismegistus – il primo è principio maschile, razionale, immortale: in *animus* si trova la *mens*; la seconda è invece principio femminile, sparso per tutto il corpo, natura mortale, sede delle emozioni) vedere bene la sintesi offerta da Barbara Scapolo nel suo *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Cosenza, Pellegrini, 2007, p. 79 segg. (in particolare n. 47 a p. 80).

l'uscita dalle regole del gioco liturgico non differiva da quanto previsto a San Francesco della Vigna con la *Pala Giustinian*.

Paradigmi e conflitti

Un ulteriore indizio del forte coinvolgimento dei due nell'operazione della pala può essere letto nella particolare clausola contrattuale, con la quale il pittore si diceva disposto a offrire la sua prestazione al prezzo di favore di 100 scudi ben sapendo che ne sarebbe costati molti di più. Al di là del «buon animo ed affetto», per la Fabbriceria c'era tutto il vantaggio a fissare nero su bianco non soltanto la somma pattuita – ché questo rientra nei limiti ovvi dello strumento contrattuale – ma anche lo sconto applicato dal professionista alla sua prestazione. L'impressione è che ai massari, tutto sommato, importasse soprattutto garantirsi da eventuali brutte sorprese, come – che so – la contestazione dei termini contrattuali da parte del professionista e la richiesta di un lodo arbitrale. In poche righe viene registrata la consapevolezza dei contraenti (ma in particolare del pittore) che il costo di produzione sarà più alto del compenso. Una volta firmato il contratto la cifra non sarà più impugnabile perché accettata da ambo le parti a quelle precise condizioni.

Se è certo che ai massari interessava tenere basso il prezzo – in linea con una gestione a dir poco parsimoniosa e ottusa dell'intera commissione di cui più avanti discuteremo gli esiti – è lecito invece dubitare che Ponchini fosse mosso da un singolare afflato di liberale campanilismo. A ben vedere, al di là dei giochi di parole, con la stipula di quel contratto Giovan Battista garantiva a sé la possibilità di realizzare l'opera esattamente come lui l'aveva progettata, senza decurtazioni o modifiche di sorta atte ad adeguare l'intervento alle tasche dei massari. E lo garantiva anche a chi la pala l'aveva davvero voluta: Gaspare ab Agno⁵³.

⁵³ Sulla separazione della fase progettuale ed economica nelle commissioni pubbliche di istituzioni ecclesiastiche vedi *infra* cap. IV, pp. 98-108.

Occorre tenere presente questo grado di coinvolgimento e la precisa ripartizione delle responsabilità tra la Fabbriceria e il vice pievano per comprendere le vicissitudini patite dalla pala in occasione della visita pastorale del suffraganeo Giovan Francesco Verdura avvenuta nel 1554. Il 19 ottobre il visitatore indirizza al vice pievano l'ordine di provvedere alla censura della pala. Nel documento si legge che:

Quoniam hesternam die visitavimus Ecclesiam praeditam atque in ea omnibus diligenti inspectis novimus quaedam summopere nobis displicuit, qui in templo dicto minime conveniunt, nec minus in eo ob reverentia divini cultus tolerare aut permittere debemus. Vidimus namque ad altare maius pallam super eum existente cum nonnullis figuris satis inhonestis formarum, nuditatem corporis turpiter demonstrantibus, quae oculis conspectui omnium adeo se se offerunt ut nullus fidellium sane mentis id disimulare possit sine scandalo et animi et corporis perturbatione. Cum namque domum Dei dectat santitudo non obscenas et inhonestas figuras. Harum tenor precipimus et mandamus venerabili domino presbitero Gaspari ab Agno supradicto vice plebano dittae ecclesiae quatenus sub pena excommunicationis ac ducatorum 25 arbitrio nostro applicandorum debeat temporis intervallo dittam palam tegere seu cooperire cum aliqua tella vel curtina adeoque figurae in ipsa pala depictae a nemine videri possint aut valeant nec debeat aut possit pala predita detegi aut discoperiri nisi prius fuerint laudabiliter dittae figurae reffectae, aut ad honestiorem formam redactae et cetera⁵⁴.

La perentoria disposizione del suffraganeo del vescovo di Treviso, Giovan Francesco Verdura, non lascia dubbi sulla sua comprensione del reale significato della pala. Parafrasando genericamente qualcuna delle accuse che negli anni erano state mosse al *Giudizio* di Michelangelo, il Verdura censura la pala per «*nonnullis figuris satis inhonestis formarum, nuditatem corporis turpiter demonstrantibus*» e la pone come il primo passo non volontario verso il peccato⁵⁵. È sull'*honestas* che impugna il lavoro di Ponchini. Ma di fatto la pittura poteva risultare realmente 'irregolare' sotto altri due aspetti: il primo, più grave qualora la cosa fosse stata rilevata da qualche malintenzionato, era l'inserito alchemico-cabalistico dell'androgino prelapsario; il secondo, meno grave, ma strumentalizzabile in caso di accusa, era l'abolizione del

⁵⁴ ACDT, Visite Pastorali, reg. 14, cc. 69v-70r.

⁵⁵ Per un ragguaglio sui termini generali del dibattito intorno al *Giudizio* rimane valido Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978 (in particolare pp. 17segg.).

vincolo liturgico tra la pala e il titolo dell'altare di cui è parte integrante – e in questo caso la cosa poteva essere sospetta perché si era deliberatamente ignorato il culto del santo patrono Liberale⁵⁶. S'imponeva anzitutto di dissimulare la figura dell'androgino, anche se magari i massari proprio non li sconvolgeva, tanto ai loro occhi la pala era e restava una rappresentazione un po' originale della *Discesa al Limbo*. L'intervento è tanto semplice quanto ingegnoso: coprire con un ampio manto rosa, dal pannello appena disegnato, le "turpi" nudità (*turpitudinis naturalis*) della donna, certo, ma in questo modo restituire quella gamba destra che il pittore aveva proprio "dimenticato" di realizzare; e per cancellare la memoria di quell'androgino così inopportuno – e vedremo tra pochissimo perché – inserire due volti di tre quarti, rispettivamente alle spalle di Adamo e di Eva, accennare a qualche piede in più, e in questo modo ribadire la "folla" dei patriarchi liberati. E poi si doveva rimediare alla mancata integrazione della pala con il culto del santo titolare. Qui la difficoltà poteva essere maggiore perché in nessun modo il soggetto della pala poteva consentire l'inserimento di san Liberale all'interno della scena. Unico vantaggio, la richiesta di un'immagine tutto sommato generica come tutti gli oggetti di culto popolare. Nascono così i due armigeri ora custoditi nella sagrestia del Duomo di Castelfranco, ma pensati come laterali della pala, che veniva così ad essere trasformata in un trittico con scena cristologica centrale e santi ai lati (fig. 30).

A dispetto delle apparenze si trattava, da parte del Verduca, di mettere in atto una sapiente azione di copertura a vantaggio del pittore. Infatti, i contenuti della pala sono evidentemente ai limiti dell'eterodossia, almeno rispetto alle categorie formulate dal Santo Uffizio in quegli anni: opera giudaizzante, tacciabile d'implicazioni esoteriche e magiche, la pala di Ponchini potrebbe tranquillamente costituire un pesante capo d'imputazione pendente sul collo del pittore. E se il suffraganeo fosse stato realmente mosso da zelo controriformista, com'è stato scritto, difficilmente si sarebbe limitato alla censura – pur secca e risoluta nella forma – consegnata agli atti della curia vescovile⁵⁷.

⁵⁶ Il raro tema dell'abolizione dei vincoli di titolarità in favore dell'inserimento di sole immagini cristologiche nei luoghi di culto affiora, ad esempio, negli atti del processo inquisitoriale a carico di Lucio Paolo Rosello: ASV, Savi all'Eresia, b. 10.

⁵⁷ Insiste sul controriformismo di Verduca Renzo Fontana, "Un nuovo paragrafo per la storia dell'arte e dell'eresia a Venezia nel Cinquecento: Giovan Battista Ponchino denunciato 'cercha la resia et cercha la

Di fronte a una pala come quella di Castelfranco il pastore zelante, se fosse stato davvero preoccupato di “estirpare ogni forma di eresia”, come si andava predicando tra i “teatini” in quegli anni, avrebbe potuto tranquillamente deferire il caso al foro ecclesiastico. In realtà Giovan Francesco Verdura, che in effetti qualche anno più tardi finirà sotto processo per il suo coinvolgimento con il circolo valdesiano di Napoli, sapeva bene che la drammatica vicenda del processo allo “spirituale” Vittore Soranzo non era che il primo atto di una pericolosa misura repressiva progettata per tempo dal Carafa attraverso una raccolta di materiale accusatorio che durava da almeno dieci anni. La certezza di essere anche lui sotto stretto controllo gli suggeriva evidentemente l’opportunità di dissimulare le vive aspirazioni, sue e del gruppo, a una riforma della Chiesa in senso mistico che poteva riconoscersi anche nei contenuti della pala. Se avesse lasciato correre la questione della pala, per il Sant’Uffizio egli sarebbe incorso in quella “tiepidezza verso gli eretici” che ultimamente era diventata una colpa. Ma se fosse intervenuto apertamente sui contenuti effettivamente problematici – incarnando quindi il ruolo di zelante difensore dell’ortodossia – sarebbe stato il pittore (e forse anche il pievano) a rimetterci. Se Verdura non sceglie questa via è perché evidentemente o a lui o ad altri a lui superiori Ponchini sta a cuore. Verdura si limita a denunciare la presenza di *inhonestis figuris*, impiegando un’espressione canonica per indicare immagini non conformi all’esigenza di rettitudine morale del discorso (l’*honestas*) perché compromesse con la sfera delle *turpitudines*, difformità dall’ordine etico ma anche deformità destinate ad essere tenute nascoste, vuoi per legge di natura (*turpitudines naturalis occultationis*) – come per gli organi genitali che Dio stesso ha provveduto a collocare il più lontano possibile dalla vista –, vuoi perché segni di

sodomia’, in *Venezia arti*, 17/18 (2003/2004), pp. 31-40, replicando una vecchia annotazione di Jany Anderson, “A precedent for the tridentine decree on religious imagery: an early restoration of Giambattista Ponchini’s Castelfranco altarpiece”, in *Arte Veneta*, 28 (1974), pp. 239-241, sulla censura patita dall’opera del Ponchini, ma trascura le validissime acquisizioni di Alberto Aubert pubblicate nell’intervento “Note su Giovan Francesco Verdura, vescovo ‘Regnicolo’ e l’inquisizione romana (1552-1560)”, in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 39 (1985), pp. 109-117 e poi in un ampio capitolo della monografia *Eterodossia e controriforma nell’Italia del Cinquecento*, Bari, Cacucci, 2003, che hanno lucidamente restituito al suffraganeo la sua fisionomia di valdesiano e riformatore cattolico ampiamente rilevabile nelle pagine dei processi inquisitoriali che interessarono diversi esponenti del circolo valdesiano.

abominazione contro natura (*turpitudinis abominationis*) – come la sodomia, l'incesto, l'unione promiscua di uomini e animali.

Facendo slittare la questione nella sfera morale, Verdura spera di distogliere l'attenzione dai reali problemi posti da quell'immagine. Nel frattempo però è proprio su quelli che va a intervenire tramite un abboccamento a porte chiuse con il vicepievano di cui non rimane traccia scritta – com'è giusto che sia – ma testimonianza pittorica sì. Giacché dall'analisi dell'opera fin qui condotta risulta evidente come l'intervento di rettifica – che effettivamente ci fu – non abbia impegnato il pittore in un'anticipazione provinciale delle celebri “bracchette” di Daniele da Volterra. A parte le effettive *turpitudines* manifestate dalla coppia centrale di demoni cadenti – dal braccio teso del maschio fin tra le cosce della femmina, che fu coperto con un pannello del tutto implausibile singolarmente “resistente” ai restauri⁵⁸, ai ridicoli mutandoni aggiunti alla figura del lascivo personaggio – in quella pala le sole carni nude in grado di provocare qualche “turbamento” appartenevano all'abbacinante Eva. E in effetti una banale ispezione *in situ* dell'opera – ma può bastare anche una buona riproduzione fotografica – permette di notare un evidente scarto tecnico-esecutivo nel pannello che avvolge quasi completamente la figura. In origine doveva esistere solamente il drappo purpureo, ormai prossimo a cadere dal corpo di Eva se la donna non ne avesse tenuto premuto contro il seno un lembo che poi scendeva giù lungo il fianco per risalire sulla spalla destra, lasciando del tutto scoperto l'addome e l'unica bianchissima gamba incedente. Frutto dell'intervento censorio fu l'altro pannello, di marca zelottiana, che scende scultoreo fino a terra, a coprire le *turpitudines naturales*, evidentemente, ma anche – e soprattutto – a restituire almeno per via d'allusione la gamba mancante di Eva. Altro che nudità! E che quest'ultimo fosse il reale obiettivo del rappezzo risulta chiaro notando che per il resto le rettifiche operate dal pittore sull'assetto compositivo

⁵⁸ Non sarà un caso se il restauratore si è particolarmente accanito sulle due figure colpevoli solamente di replicare, aggiornandola, la famosa clausola michelangiolesca del lussurioso afferrato per i genitali da un cornuto demoniaccio (nessuna particolare perversione in Ponchini se non un irriducibile volontà di emulazione del suo maestro ideale). Solo il bigottismo teatino poteva misconoscere l'efficacia che veniva al senso complessivo dell'opera dall'attribuzione di atti turpi ai demoni definitivamente sconfitti in un mondo in cui non ci si sarebbe più vergognati della carne purificata perché in essa le *turpitudines* non avevano più dimora.

dell'opera furono, come si è detto: a. l'inserimento dei due volti dietro Adamo ed Eva con relativi piedi; b. l'integrazione della pala con i due generici armigeri.

La via d'uscita per Verdura consiste dunque nel far passare per *scandalosa* un'opera che altri in quegli stessi anni avrebbero tranquillamente etichettato come *heretica*, giacché allo scandalo si poteva rimediare con un ammonimento episcopale e la minaccia di scomunica, mentre l'eresia imponeva la trasmissione del caso alle autorità competenti. E intanto si doveva lavorare a dissimularne il più possibile gli effettivi contenuti. Il suffraganeo riesce a salvare le apparenze pensando intelligentemente di consegnare alle carte una parafrasi delle accuse che da anni periodicamente venivano sollevate contro il *Giudizio Universale* di Michelangelo, e può farlo a ragione giacché chiunque – anche il più malfidente dei “teatini” – avrebbe potuto convenire sul michelangiolo del lavoro di Ponchini. L'espedito consiste nel porre in opera l'accusa più convincente e innocua, tutta opportunamente orchestrata attraverso categorie proprie della teologia morale d'impianto scolastico: *inhonestas*, *turpitudō* come fasi non già peccaminose in sé ma predisponenti al peccato.

L'astuta manovra valeva a disattivare completamente un documento altamente compromettente per il pittore – la pala – realizzato in tempi e circostanze che evidentemente non lasciavano per nulla prevedere l'accusa che di lì a poco avrebbe raggiunto Ponchini gettando non poco scompiglio – crediamo – tra i suoi sostenitori a vario titolo implicati nel movimento di riforma spirituale⁵⁹. L'espedito della censura riusciva decisamente più efficace della rimozione/sostituzione dell'opera, che avrebbe costituito agli occhi di molti un'evidente ammissione di grave colpevolezza del pittore, del pievano, e magari anche del suffraganeo se questi non avesse consegnato i due al tribunale di spettanza. Invece, sotto gli occhi inconsapevoli dei massari della Fabbriceria, che già una volta avevano accettato di finanziare un'immagine di cui non dominavano la reale portata credendola probabilmente niente più che un'originale

⁵⁹ È probabile che in un primo momento l'insabbiamento della pratica mediato al Ponchini da amicizie influenti non avesse sollevato timori per un eventuale impiego dell'episodio della pala nell'impianto accusatorio a carico del pittore. Ma quando nel 1553 una nuova voce si leva a denunciare il broglio giudiziario rinnovando l'accusa il problema della cancellazione di un simile episodio dovette sbalzare in testa alle preoccupazioni del pittore ma anche dei suoi patroni: cfr. ASV, Savi all'Eresia, b. 10, carta sciolta *sub data* 1553.

variante della *Discesa al Limbo* e che, sollevati da ogni responsabilità diretta nella concezione dell'opera, si trovavano semplicemente a dover pagare ancora una volta per le intemperanze di quel bizzarro artista, avveniva un'effettiva *dissimulazione iconografica*. Era stato sufficiente assecondare la *lectio facilior* dell'opera inserendo due volti e qualche piede per restituire allo spettatore l'impressione dell'accalcarsi di una folla un po' disordinata di patriarchi in primo piano, sotto il controllo discreto di un Cristo risorto alquanto defilato che sembra aver deciso di concedere la scena almeno per questa volta agli eterni gregari Adamo ed Eva. Così gli accusatori non avrebbero più potuto accampare argomenti contro quella composizione del tutto innocua nella sua anticonvenzionalità, ma chiunque avesse condiviso con la coppia Ponchini–Ab Agno l'ideale gioachimita dell'imminente ingresso nel *tertius status* l'immagine avrebbe continuato a parlare, al di là dei *velamina* imposti, di rinnovamento dell'uomo, di *restituzione* come allora si diceva.

Tutto questo accadeva nell'ottobre 1554, probabile regista dell'intera operazione il cardinale Francesco Pisani che sette mesi prima aveva concesso a Giovanni Battista il rettorato della parrocchiale di San Pietro di Creola⁶⁰ – feudo dei Pisani – dove, tra il mestiere della pittura e le gravi inadempienze nella gestione del beneficio, consumò la sua vita al sicuro da ulteriori accuse.

Sul filo del confronto/scontro fra differenti concezione dell'immagine si dipanava dunque la vicenda professionale di Giovanni Battista Ponchini. Tutto era incominciato a Roma, dove una registrazione nella matricola dell'Accademia di San Luca, che ci riferisce di «Gio. Battista Bazzacco pittore del cardinal Cornaro», utile a circoscrivere cronologicamente gli anni romani del nostro⁶¹; ce lo presenta al seguito di Francesco

⁶⁰ Nel gennaio Ponchini è registrato agli atti Maffei come generico *clericus tarvisinus*, ma già il 4 aprile dello stesso anno provvede ad assegnare la conduzione della parrocchiale di San Pietro in Creola al vicentino pre' Modesto de Silvestrinis: cfr. ASV, Notarile, Atti, not. Vettore Maffei, b. 8104, c. 8v e c. 239v.

⁶¹ L'informazione, già segnalata da Paola Della Pergola senza indicazioni di data (in Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, XXVII, Leipzig, Seemann 1913, p. 241, *ad vocem* "Ponchini, Giovanni Battista") era stata posticipata al 1537 in Puppi, Battilotti, cit. p. 78, in ragione di una registrazione dell'estimo 1537 che lo indicava residente in Borgo Bastia Nova presso Castelfranco. La data è stata quindi fissata al 1536 da Michel Hochmann (*Peintres et commanditaires a Venise (1540-1628)*, Roma, École Française de

Corner q. Zorzi con la probabile funzione di *graphidis*: sorta di artista particolarmente versato nel disegno, che Paolo Cortesi nel *De cardinalatu* descriveva come figura immancabile al fianco degli alti prelati per rispondere alle loro “necessità artistiche” più immediate (illustrazione di codici, progettazione e realizzazione di medaglie, trascrizione grafica di antichità e, in generale, consulenza nelle questioni di collezionismo d’arte antica e contemporanea)⁶². Questo spiega tra l’altro come Ponchini potesse sopravvivere nel mondo dell’arte pur non avendo mai affrontato grandi commissioni⁶³. Il profilo delle competenze “cortigianesche” del nostro pittore in effetti esce bene dalla lettera che il 12 giugno 1569 Cosimo Bartoli invia a Giorgio Vasari: «[Ponchini] non vale in le cose grande, né nel colorire, ma in queste piccole vale tanto, et sì fattamente che non ha pari»⁶⁴.

Morto il cardinale Marino Grimani il 28 settembre 1546, il Ponchini, che dal 1536 aveva vissuto la vita di corte, non fu più in grado d’intercettare i favori di qualche nuovo cardinale presso il quale stabilirsi. Lo dice il suo tempestivo trasferimento da Roma alla volta del Veneto, dove è attestato già nel 1548. Ma quale rimedio pensò di porre all’improvviso rovescio di fortuna occorsogli (va detto infatti che ancora

Rome, 1992, p. 225 e, dello stesso autore, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra, Librairie Droz, 2004, p. 296).

⁶² Paolo Cortesi, *De Cardinalatu*, cit. Il passo è stato commentato in John F. D’Amico e Kathleen Weil-Garris, “The Renaissance Cardinal’s Ideal Palace: a Chapter from Cortesi’s *De Cardinalatu*”, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, Roma, Edizioni dell’Elefante, 1980, pp. 45-123.

⁶³ È quanto lascia intendere Vasari nel paragrafo dedicato al nostro – indicato dal toscano come Brazacco – all’interno della *Vita di Battista Franco* nell’edizione giuntina delle *Vite*: «Essendo ne’medesimi tempi in Vinezia un pittore chiamato Brazacco, creato di casa Grimani, il quale era stato in Roma molti anni, gli fu per favori dato a dipignere il palco della sala maggiore de’ Cavi de’ dieci. Ma conoscendo costui non poter far da sé et avere bisogno d’aiuto, prese per compagni Paulo da Verona e Battista Farinato (*videlicet Zelotti*)» (Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568). Forse Ponchini non aveva mai fatto fronte ad una commissione così estesa prima di allora?

⁶⁴ Giorgio Vasari, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di Karl e Herman-Walther Frey, II, Monaco, Müller, 1940, pp. 433-434. Commenti alla lettera in Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978; Puppi-Battilotti, *Prime approssimazioni*, cit., p. 79, 81; Vincenzo Mancini, “Del ‘Palazzo’ di Ca’ Pisani a Creola e di un suo interessato frequentatore”, in *Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 153 (1994-95), .p. 235-236 e Michel Hochmann, *Venise et Rome*, cit., p. 304.

all'altezza dell'agosto 1546 nulla davvero lasciava intuire la prossima dipartita del suo protettore⁶⁵)?

“Vedovo” di moglie e di patroni, ritornò a bussare a casa Corner. Il che significa che Giovanni Grimani non volle coinvolgersi nella sua vicenda, né mai lo fece a giudicare dalla preferenza accordata a Battista Franco e poi a Federico Zuccari. Fu invece il cardinale Andrea Corner di Jacopo – che doveva conoscere bene Ponchini per essere stato al fianco dello zio cardinale Francesco Corner dal 1540 – a rispondere al suo appello conferendogli in qualità di vescovo di Brescia un canonicato presso la collegiata di Santa Maria *de Bigollis* a Orzinuovi entro il 14 giugno 1550, dato che a quella data Giovanni Battista, dismessi i panni di «magistro» e ormai riconosciuto come «*reverendus*», istituisce un procuratore deputato all'amministrazione del beneficio (evidentemente “non risiedeva”). Lontano dalle agiatezze della corte, il Ponchini, a quarantatré anni, dovette reinventarsi una professione mettendo a profitto gli strumenti acquisiti negli anni romani, e soprattutto le relazioni personali. In tutto questo, non dovette essere inutile o gratuito l'omaggio ai Corner che con *onesta dissimulazione* aveva pensato bene d'inserire nella sua prima importante commissione da che era rientrato in patria.

Poniamo attenzione all'edificio timpanato che spicca tra le rovine sullo sfondo (fig. 37). Lo contraddistingue la presenza di due obelischi, ma potrebbero essere anche due statue acroteriali, all'estremità del timpano. Sarà utile sapere che gli obelischi acroteriali entrano nella trattatistica architettonica solo con Scamozzi, il quale ne raccomanda

⁶⁵ È un cardinale energico e proiettato al futuro quello che il 3 agosto 1546 giustifica la scelta di assegnare a Bernardino Partenio e non a un parente dell'amico Gian Giorgio Trissino un canonicato vacante a Verona, su cui il Patriarca di Aquileia aveva il primato giurisdizionale (vedi Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma: G.M. Giberti 1495-1543*, Roma, Edizioni di storie e letteratura, 1969). Grimani, nonostante abbia “rassegnato” il Patriarcato al fratello Giovanni esercita tuttora funzioni specifiche di quella carica, e viene il dubbio che il fratello fosse semplicemente “eletto”, come Barbaro in seguito. Ma l'indice più evidente delle buone condizioni di Marino sta nella chiusa della missiva: «Resta che V. S. si ricorda che si può comandare et vogliamo che sappia che mai non si chiederà indarno cosa alcuna della quale la possiamo compiacere, et stia sana, acciò la possiamo godere quando verremo costì» (Marino Grimani, *Lettere del cardinale Marino Grimani a Giangiorgio Trissino*, a cura dell'ab. Morsolin, Schio, Leonida Marin, 1880, p. 15: lettera di Marino Grimani a Giangiorgio Trissino, Orvieto, 3 agosto 1546).

l'impiego nella realizzazione dei camini in esterno⁶⁶. Nell'edificato, invece, rimangono celeberrimi gli obelischi angolari della Libreria Marciana (Sansovino, 1537) aventi pura funzione decorativa⁶⁷ e i camini a obelisco di Villa Corner a Piombino Dese (Palladio, c. 1553)⁶⁸. Anche l'idea di una fronte a doppio ordine di portici e frontone con oculo e statue acroteriali (ove le si dovesse intendere così) è schiettamente palladiana: non esiste in Sanmicheli, che pensa la villa alla maniera toscana come un "castello", non esiste in Sansovino, che ragiona sulla pianta quadrata⁶⁹. È invece Palladio a raccogliere il motivo del portico aggettante a doppio ordine di colonne sovrastato da frontone, già attestato nell'edilizia veneta di villa dal secondo decennio del 1500 come recupero del tema delle logge sovrapposte solidamente attestato nell'edilizia gotica (ad esempio nella reggia dei Carraresi a Padova), e a darne un'originale versione impostata sul sistema colonna-architrave (di chiara derivazione vitruviana) in sostituzione dell'"umanistica" associazione di colonna e arco a tutto sesto. L'inserimento di un elemento dichiaratamente palladiano in un'opera del 1551 assume un rilievo particolare poiché deve fare i conti con il fatto che a quella data Palladio, stando agli studi attuali, non aveva realizzato neppure Villa Pisani (1552) o Villa Corner (1553), gli edifici in cui per la prima volta aveva sperimentato quella soluzione.

⁶⁶ Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Bologna, Forni, 1982, I, lib. 3, cap. XIII, p. 273 (*Fabrica delli cl.i s.i Pisani alla Rocca presso Lonico*): quattro camini a obelisco con sfera al vertice, e consuete statue acroteriali sul frontone (alla Palladio). La soluzione è riproposta da Scamozzi in un disegno di prospetto per il palazzo di Giovan Francesco Trissino a Vicenza: cfr. Toby Barnard, Jane Clark, *Lord Burlington: architecture, art and life*, Londra, Hanblendon Press, 1995, p. 57, fig. 12d. Celeberrimi i camini a obelisco che Scamozzi realizzò sul veneziano Palazzo Cuccina-Tiepolo-Papadopoli a Sant'Apollinare (e credo che anche gli obelischi di Palazzo Balbi assolvano alla medesima funzione): cfr. Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, *Venezia dall'alto. I camini*, Venezia, Ongania, 1892, p. 75.

⁶⁷ Barnard, Clark, *Lord Burlington*, cit., p. 58.

⁶⁸ *Ibidem*. Barnard e Clark fanno riferimento a Puppi, il quale, però, è tutt'altro che chiaro nel definire la funzione dei due obelischi lasciando aperta la questione se si tratti di pinnacoli decorativi o coronamenti di due fumaioli. In ultimo è la loro posizione arretrata rispetto alla fronte porticata (e il confronto con i casi di Palazzo Cuccina e Palazzo Balbi) a suggerire la plausibilità dell'interpretazione dei due inglesi.

⁶⁹ James S. Ackerman, *La Villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 129-131.

Ma possiamo spingerci oltre e affermare che Ponchini nasconda tra le rovine proprio Villa Corner di Piombino Dese (fig. 36). Non c'è dubbio. Persino la presenza di due elementi acroteriali anziché tre (manca quello sul colmo del frontone) è un *apax* riconducibile univocamente alla villa di Giorgio Corner q. Girolamo, dove l'effetto ottico è determinato dall'erezione di due camini a obelisco in corrispondenza delle "antae" del loggiato aggettante, unico caso siffatto nell'architettura palladiana. Se il pittore avesse inteso riferirsi in modo solo generico alle recenti ricerche palladiane non avrebbe mancato di realizzare tutti e tre gli elementi acroteriali: non c'è ragione che manchi quello sommitale, a meno che non intendesse riferirsi con precisione al solo caso in cui questo elemento *deve* mancare, cioè Villa Corner. La villa in effetti non ha elementi acroteriali in frontone ed è solo un gioco ottico a farci credere che i due obelischi stiano sul portico: si determina una coerenza ottica che differisce dall'effettiva articolazione planimetrica. Questo nell'architettura; al pittore non interessa altro che l'immagine d'assieme, e quindi ci consegna correttamente un doppio ordine di loggiati architravati sovrastati da frontone con oculo e due obelischi acroteriali alle estremità.

Nell'inverno 1551-1552 Palladio lavorò al progetto⁷⁰; nel marzo del 1553 il cantiere è in piena attività e nell'aprile dell'anno successivo l'edificio, perfettamente abitabile, ospita il padrone di casa e Andrea Palladio per una cena. La cronologia della villa coincide di fatto con quella della pala del Ponchini: commissionata il 21 luglio 1551; presumibilmente consegnata l'anno successivo nel rispetto della clausola contrattuale; il 18 ottobre 1554 l'opera fu duramente censurata da monsignor Francesco Verdura, suffraganeo del vescovo di Treviso in visita pastorale, e il pittore fu costretto a rimetterci le mani. La sola possibilità è dunque che Ponchini avesse avuto accesso al progetto per gentile concessione del committente Giorgio Corner, segno che anche dopo il 1543, anno della morte del suo mecenate, il cardinal Francesco, il pittore continuava comunque a gravitare nell'orbita della famiglia Corner. Non solo, osserviamo anche che Ponchini come che sia, si trovava ad assistere ad alcuni degli eventi artistici più

⁷⁰ Douglas Lewis, "La datazione della villa Corner a Piombino Dese", in *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, 15 (1972), pp. 381-393; Id., "Girolamo II Corner's completion of Piombino(with an unrecognised building of 1593 by Vincenzo Scamozzi)", in *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, 17 (1975), pp. 401-405.

influenti di metà secolo, fino a essere coinvolto di persona nelle decorazioni di Palazzo Ducale circa l'anno 1553⁷¹.

Quindi un dettaglio apposto a sigillo di quell'opera prima di una vita nuova. Senza derogare al compito di cortigiano che aveva imparato a impersonare per anni, Ponchini consegnava ai Corner la speranza di un rilancio professionale dentro il quale cercava a tutti i costi di far stare i contenuti maturati negli anni romani. Nel tentativo di aprire una nuova stagione che avrebbe visto Ponchini impegnato come pittore di opere monumentali e impresario di pittori, i nuovi patroni offrirono a Giovanni Battista un rilancio in grande stile sul palcoscenico veneziano inserendolo a forza – Vasari scrive «per favori» – nelle sale del Consiglio dei Dieci.

Ma tutto fu soffocato nelle pieghe di un mondo difficile e controverso come quello del dibattito religioso negli anni Cinquanta. In modi ancora da chiarire, alla prebenda di Creola dovette corrispondere una diffida a continuare a operare nel contesto artistico veneziano in modo troppo visibile. Forse chi richiese a Francesco Pisani d'intervenire attirando il pittore nella propria orbita di controllo – Creola era in effetti un “feudo” Pisani – conosceva l'imprudenza del pittore e temeva estensioni dei controlli al contesto di cui Ponchini era espressione genuina e forse un po' troppo ingenua. In definitiva, anche considerando la prova di Castelfranco (quelle di Palazzo Ducale sono difficilmente giudicabili perché compromesse dalle ridipinture) è difficile pensare che il pittore non sarebbe riuscito a costituirsi un suo mercato.

Fu accusato di eresia. Dovette mettere mano (o far mettere mano) alla sua pala. Uscì ingloriosamente da Palazzo Ducale. Riprese quindi a recitare la sua parte migliore, quella del *graphides*, lavorando per committenze estremamente riservate entro una rete di relazioni che lo portava a muoversi da Venezia a Roma. Ma non più un intervento pubblico.

Intanto il giovane collega, Paolo Caliari, con prudenza maggiore della sua, continuava a fare ricerca intorno all'immagine mistagogica, probabilmente per gli stessi signori che erano stati i registi della tragicommedia di Giovanni Battista Ponchini.

⁷¹ Wolfgang, Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Arsenale, 1987, pp. 239-246.



1. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, Venezia, San Francesco della Vigna, dettaglio: Maria, Gesù e le fasce.



2. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, Venezia, San Francesco della Vigna.



3. Parmigianino, *Pala di Santa Margherita*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



4. Paolo Veronese, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, New Haven, Yale University Art Gallery.



5. Marcantonio Raimondi, *Sacra famiglia in Egitto*, incisione.



6. Jacopo Bassano, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



7. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: la sacra famiglia sull'altare.



8. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: santa Caterina d'Alessandria.



9. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Brigida*, dettaglio: il cinghiale all'assalto del gregge, Tresscore, Oratorio Suardi.



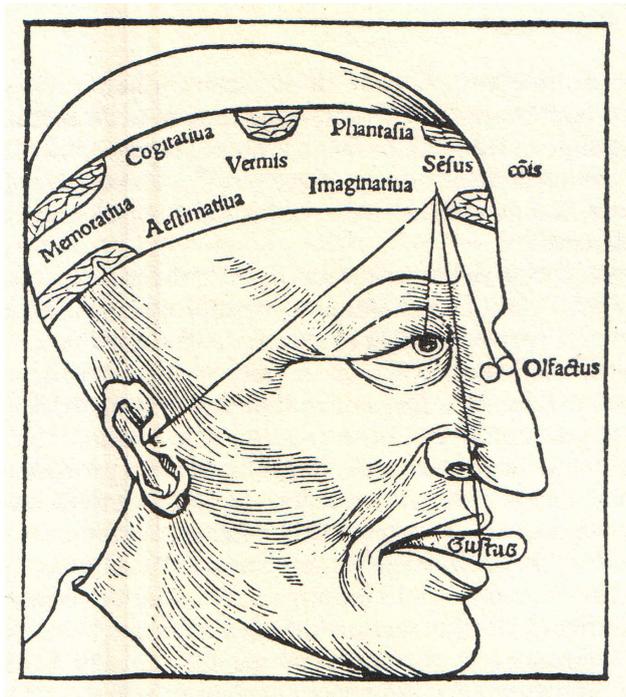
10. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di donna* (*Vittoria Colonna?*), Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

11. Nicolas Béatrizet, *Cristo e la samaritana* (da Michelangelo), incisione.

[10]



[11]



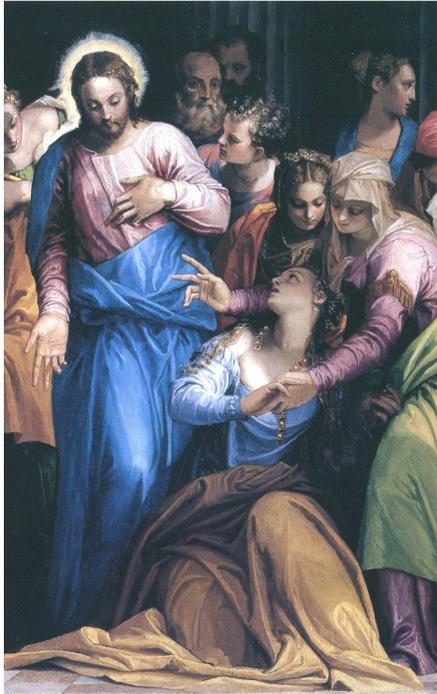
12. Guglielmus Leporeus, *Ars memorativa*, Parisiis, in calchographia Iodoci Badii Ascensii, 1520: la localizzazione del *sensus communis*.



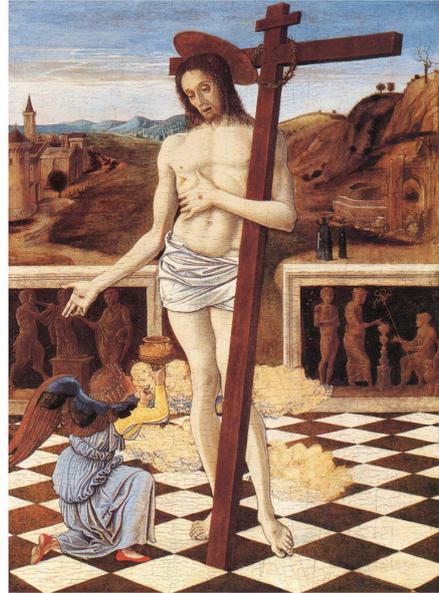
13. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: Giuseppe porta l'indice alla fronte.



14. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, London, National Gallery.



[15]

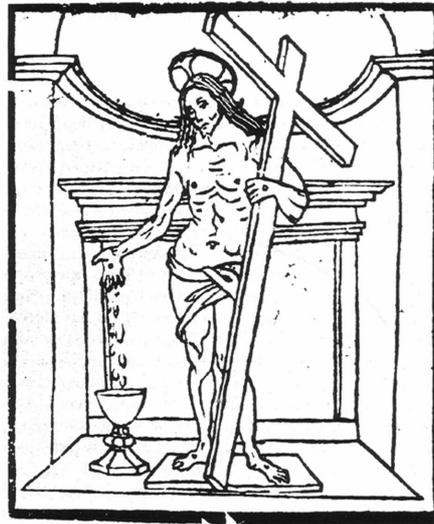


[16]

15. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*,
dettaglio: Cristo e la Maddalena.

16. Giovanni Bellini, *Cristo eucaristico*, London,
National Gallery.

17. *Imitazione di Cristo*, Firenze, Antonio Miscòmini,
1493: frontespizio con il Cristo eucaristico.



[17]



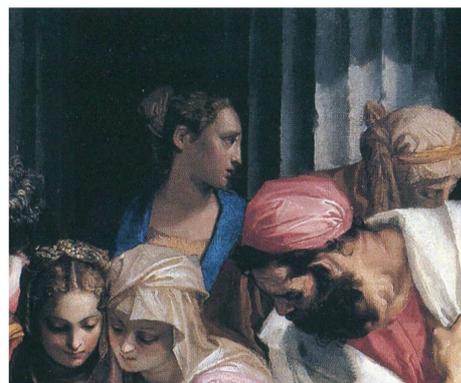
18. Parmigianino, *Santa Maria Maddalena*, incisione, Vienna, Albertina, It. 3. 1, fol. 9.



19. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: la santa convertita.



20. Pontormo, *Noli me tangere*, Firenze, Museo di Casa Buonarroti, dettaglio.



21. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: sullo sfondo la citazione da Michelangelo/Pontormo.



[22]

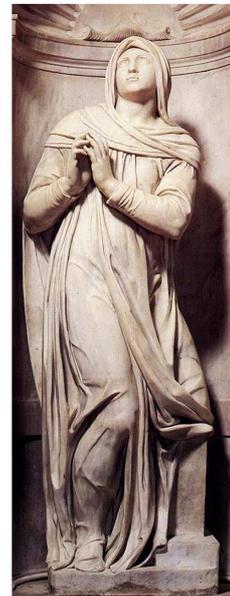
22. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: Cristo.

23. Michelangelo Buonarroti, *Schiavo*, Paris, Louvre.

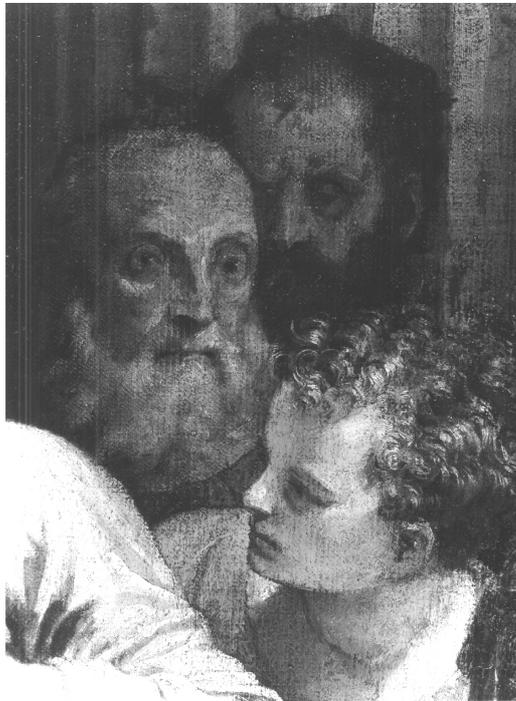
24. Michelangelo Buonarroti, *Rachele*, Roma, San Pietro in Vincoli.



[23]



[24]



[25]



[27]



[26]



[28]

25. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*,
 dettaglio: i ritratti di Marino Grimani e
 Giovanni Battista Ponchini.

26. Giulio Clovio, *Ritratto di Marino Grimani*, dal
 frontespizio dei *Commentarii in epistolam Pauli ad
 Romanos*, London, Sir John Soane's Museum, ms. 143.

27. Medaglia di Marino Grimani, recto: il profilo del
 cardinale.

28. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*,
 dettaglio: autoritratto del pittore.



29. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, Castelfranco Veneto, Duomo.



30. La pala di Giovanni Battista Ponchini tra i santi Liberale e Giorgio: ricostruzione dell'assetto conseguente all'intervento di Giovan Francesco Verdura.



[31]



[32]

31. Giovanbattista Pontini, *Il battesimo di Eva*,
dettaglio: la narrazione in due tempi.

32. Agnolo Bronzino, *Discesa di Cristo agli inferi*,
Firenze, Santa Croce.



[33]



[35]



[34]

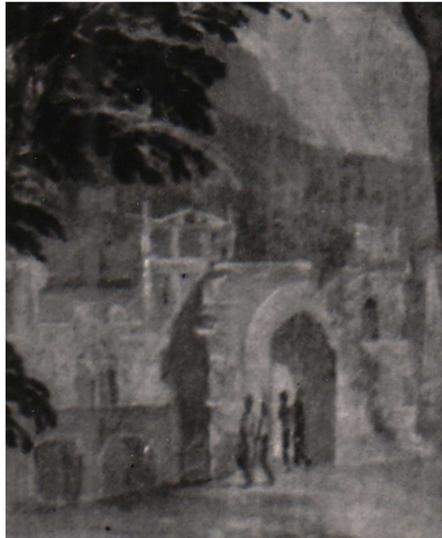
33. Rappresentazione del "Rebis" dall'*Aurora Consurgens*, Zurigo, Zentralbibliothek, Cod. Rhenovacensis 1725.

34. Medaglia di Marcantonio Passeri, verso: PHILOSOPHIA COMITE REGREDIMUR e l'androgyne.

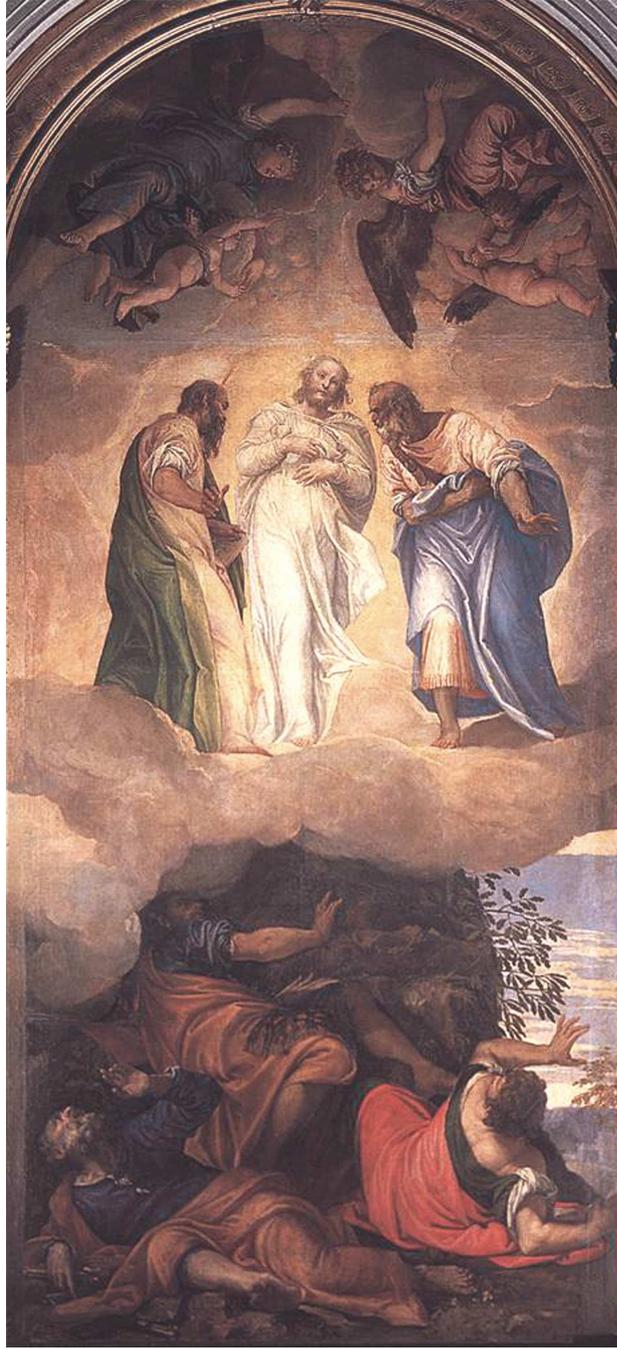
35. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, dettaglio.



36. Andrea Palladio, *Villa Corner*
Piombino Dese (PD).



37. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*,
dettaglio: la villa dei Corner.



38. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, Montagnana, Duomo.



39. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Venezia, Museo Correr.



40. Beato Angelico, *Trasfigurazione*, Firenze, Museo di San Marco.



41. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*,
dettaglio: la "caduta dei giganti".

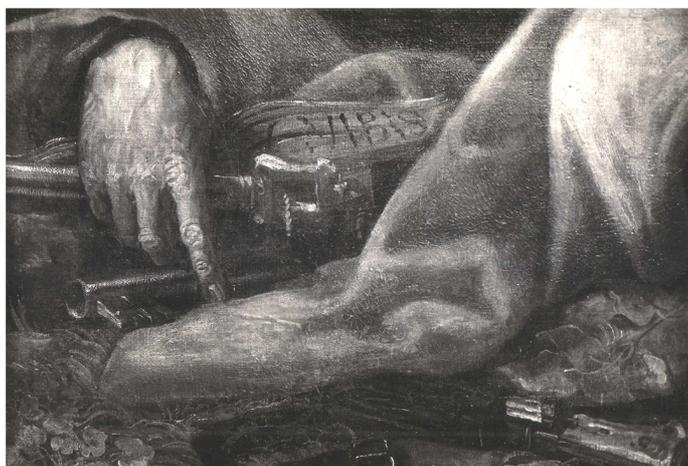
42. Perin del Vaga, *La caduta dei giganti*,
Genova, Palazzo Doria.

[41]



[42]

43. Paolo Veronese,
Trasfigurazione,
dettaglio: i tre apostoli.



44. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: il libro e le chiavi.



45. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: la pietra dell'inciampo.



[46]



[47]



[48]

46. Paolo Veronese, *Pala di Sant'Antonio abate*, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum.

47. Albrecht Dürer, *Il "predicatore di falsità"*, Sebastian Brant, *Narrenschiff*, Basel, Johann Bergmann, 1494, c. 142r.

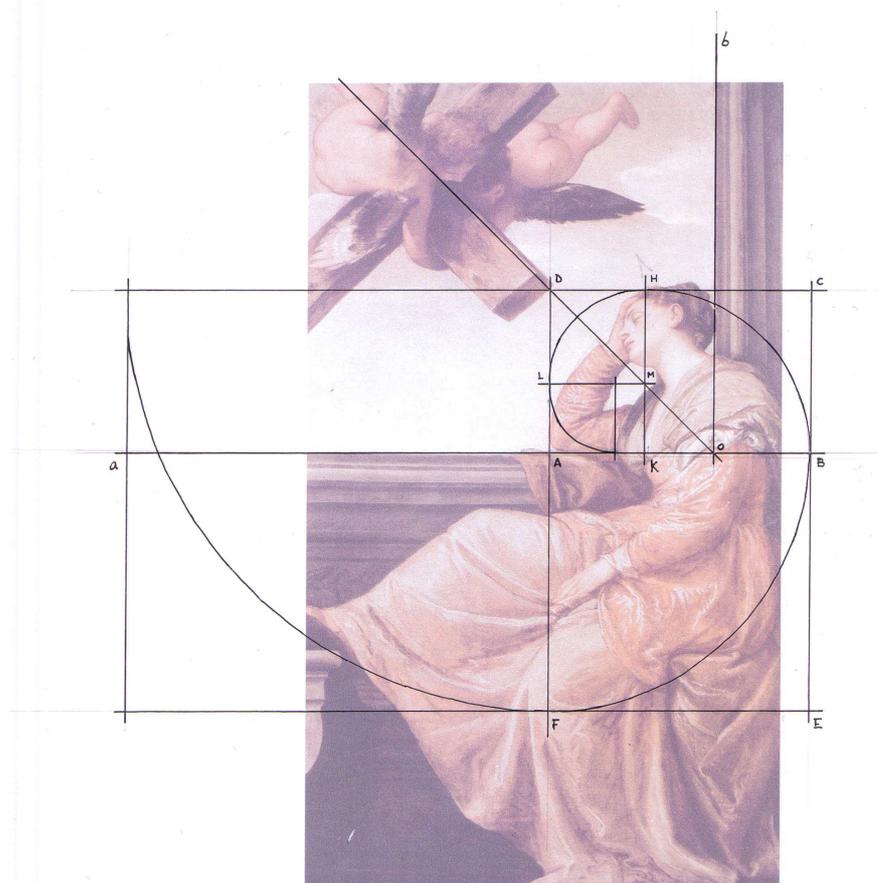
48. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: lo sguardo capovolto di san Pietro.



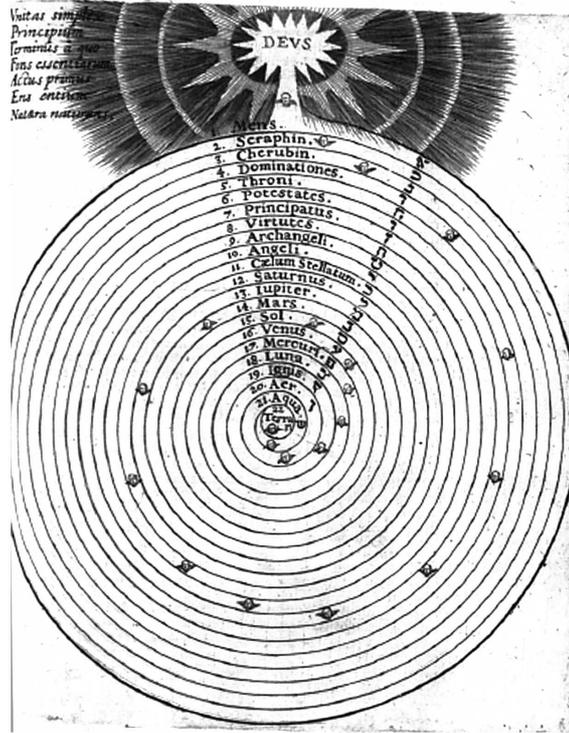
49. Paolo Veronese, *Santa Barbara*, London, National Gallery.



50. Marcantonio Raimondi, *Santa Barbara*, incisione.



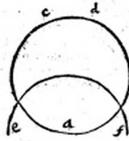
51. Paolo Veronese, *Santa Barbara*: la spirale logaritmica.



[52]

MONARCHIA
 Iamniatoris circino, cum reliquis omnibus
 falsis ac imaginarijs instrumentis. Caeterum
 considerandum, qua via, quibusue instru-
 menti, lacera nostri Ternarij monarchia, sit
 ad unitatis, & fanitatis integritate reducenda.
 Primo omnino, ad Veri & Vniuersitentij ani-
 mi aduertamus, in quo numerus omnis, me-
 sura, pondus, & cuncta Sapientia latet, quod
 semper loculentius patebit in sequentibus.

**DE INSTAVRATIONE
 TERNARIJ**
 Simulacrum restituit Ternarij ad Vni-
 tatis simplicitatem.



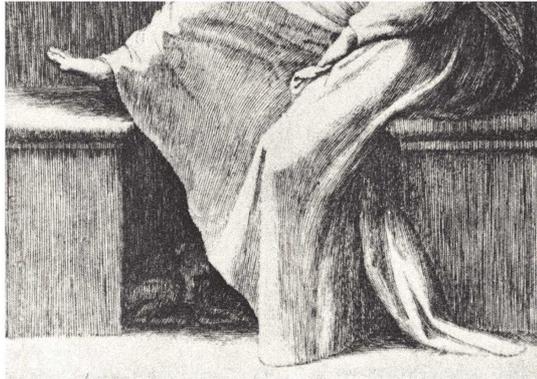
Renatipententia.
 Imago nouae creaturae sola Dei potentia
 restituta.

Capitulum quintum.
Vera medicina, qua lacera Ternarij mo-
 narchia, quod ad spiritum attinet re-
 paratur.

[53]

52. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim, De Bry, 1619: il diagramma della visione intellettuale.

53. Gerard Dorn, *Monarchia Triadis in Unitate, Soli Deo Sacra*, Basilea, 1577: il diagramma dell'instaurazione ternaria.



54. Marcantonio Raimondi, *Santa Barbara*, dettaglio: la mano e il cagnolino.



55. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Barbara*, TreSCORE, Oratorio Suardi, dettaglio.



56. Tiziano, *Venere di Urbino*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

57. Damiano Mazza, *Pala di San Silvestro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

58. Bottega di Paolo Veronese, *Annuncio ai pastori*; già Romanziol, Villa Da Mula (affresco distrutto).

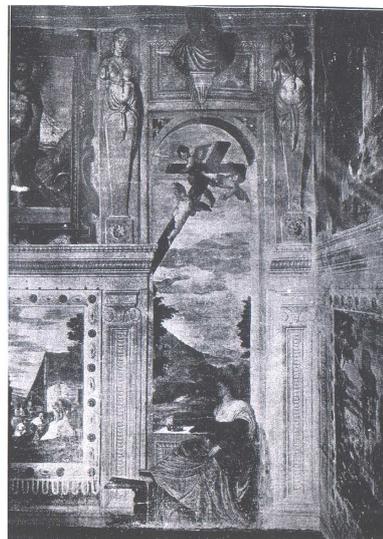
59. Bottega di Paolo Veronese, *Sant'Elena riceve la Croce dagli angeli*, già Romanziol, Villa Da Mula affresco distrutto).



[57]



[58]



[59]



60. Paolo Veronese, *Santa Barbara*, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



61. Paolo Veronese, *Mercurio, Erse e Aglauro*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



62. Paolo Veronese, *Venere, Marte e Amore col cavallo*, Torino, Galleria Sabauda.



63. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, Venezia, Chiesa di San Luca.



64. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, Paris, Musée du Louvre.



65. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, disegno, Chatsworth, Duke of Devonshire.



[66]



[67]

66. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: la calata dell'angelo.

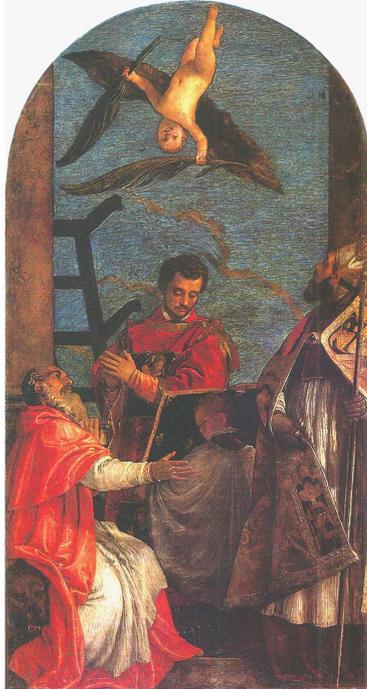
67. Il suddiacono con il *velum sericum*: dettaglio da una vetrata della Cattedrale di Le Mans.

68. Paolo Veronese, *Pala Malipiero*, Venezia, San Giacomo all'Orio.

69. Jacopo Bassano, *Pala di Sant'Antonio abate*, Civezzano, Santa Maria Assunta.

70. Paolo Veronese, *Pala di Sant'Antonio abate*, Milano, Pinacoteca di Brera.

71. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: la lettura interrotta.



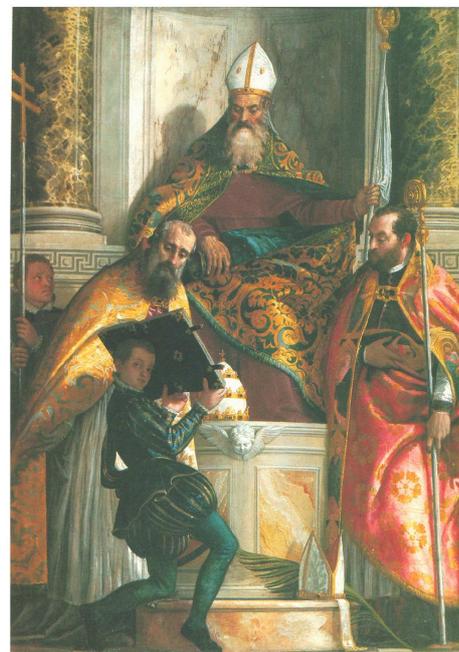
[68]



[69]



[71]



[70]



72. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: l'animale e l'icona.

Capitolo quarto

Le condizioni della visione. Veronese a Montagnana

Nel nostro itinerario sul coinvolgimento dell'occhio nell'esperienza del divino è direi d'obbligo una sosta di approfondimento dedicata alla pagina evangelica della trasfigurazione di Cristo: uno dei più celebri casi di esperienza mistica consegnata al linguaggio. Il testo evangelico che riguarda il misterioso evento è certo uno dei più emblematici tentativi di forzare con la parola il *silenzio* che gli occhi avevano esperito. Come una grande allegoria, la testimonianza evangelica convoca entro l'esilissima trama narrativa diversi simboli tratti dall'Antico Testamento. C'è la nube della gloria di Dio (il *kabod jhwh*) manifestata all'uomo; nube che avvolse il Sinai quando Mosè fu introdotto ai misteri di Dio; nube che scese nella 'tenda dell'incontro' e che sarebbe ritornata a scendere nel Tempio di Salomone; nube che nella trasfigurazione scende presso la nuova e definitiva tenda e tempio di Dio che è Cristo per stare con gli uomini. La tenda tra l'altro è tema rievocato dalle parole di Pietro, inadeguate solo perché falliscono il riconoscimento di quella vera, che è il Dio incarnato. Poi c'è il volto di splendore che gli Israeliti non avevano potuto sostenere (*Es* 24,1-3), qui finalmente disvelato all'umanità degli apostoli nel candore abbacinante del corpo glorificato di Cristo. E persino il sonno degli apostoli è motivo desunto da *Geremia* (28,39) e già ripreso in *Siracide* (22,7-8) per indicare la condizione d'imperfezione dell'anima e in ultimo la cecità e stoltezza di chi vede senza capire. Creano allegorie i testimoni dell'evento mistico, proprio come tutti i mistici della Bibbia, ma in definitiva attribuiscono la funzione privilegiata di tramite dell'unione proprio alla vista, punto di contatto tra la finitezza delle miserie che costringevano i tre uomini entro i loro limiti e

l'infinità di Dio. L'occasione per una lunga sosta su questi temi ci viene offerta dal fatto che, a pochi anni dalle meditazioni gioachimite di San Francesco della Vigna e di Castelfranco, Paolo licenziò l'ennesimo brano di altissima pittura occupandosi proprio del mistero della trasfigurazione in una pala destinata all'altare maggiore del Duomo di Montagnana (fig. 38).

Prima però è necessario ridefinire gli estremi contestuali di questo intervento veronesiano, stranamente eccentrico rispetto alle logiche del suo percorso professionale, che proprio negli anni in cui la pala fu eseguita, lo vedevano rafforzare la propria posizione in laguna attraverso il completamento delle decorazioni delle sale dei Dieci in Palazzo Ducale¹ e l'apertura dei lavori nella sagrestia della chiesa di San Sebastiano².

La ricostruzione normalmente fornita dalla critica è che la *Trasfigurazione*, ritenuta eternamente seconda rispetto al più maturo, più complesso, più riuscito *Alessandro Magno e la famiglia di Dario* (1560-1565) ora alla National Gallery di Londra, sia stata la prima commissione di Francesco Pisani a Paolo Veronese³. Inoltre la pala avrebbe sancito la definitiva affermazione professionale di Paolo nel panorama artistico veneziano (un dipinto a Montagnana?) rendendo definitiva l'"alleanza" del pittore con una certa influente parte del patriziato (l'autoesiliato Pisani?) che da lì in poi non avrebbe più mancato di offrire al pittore tutto l'appoggio necessario. A suffragio di questa "immagine" viene normalmente chiamato in causa un documento indubbiamente importante, il contratto stipulato da Veronese con la fabbrica, notando che l'atto fu rogato proprio in casa di Francesco Pisani. Questo fatto, insieme al coinvolgimento diretto del Pisani nel pagamento dell'opera, giacché effettivamente fu lui a corrispondere al pittore la prima rata di 43 ducati e 1/3, ha fatto desumere che il Pisani

¹ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, *Veronese*, I, Milano, Electa, 1995, pp. 63-74, cat. 34-36.

² È plausibile che Veronese avesse ricevuto la commissione dal priore dei Gerolamini, il compatriota Bernardo Torlioni, entro la fine del 1554: Augusto Gentili, Michele Di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia, Chorus-Marsilio, 2005, pp. 5-6.

³ In controtendenza la raccomandazione di Claudia Terribile a dedicare alla pala più attenzione di quanta non gliene sia stata riservata finora: *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 19, n. 8.

fosse il committente, ossia “il responsabile ideale e materiale dell’intervento veronesiano”⁴.

L’intera ricostruzione si fonda dunque sulla cospicua presenza di Francesco Pisani nel contratto stipulato da fabbricieri e provveditori alla fabbrica del Duomo con il pittore Paolo Veronese. Ma è viziata da un indebito rovesciamento del nesso di causalità, poiché è in forza dell’esistenza del successivo grande telero di *Alessandro Magno* che si incomincia a parlare di un’indubitabile stima del Pisani verso il giovane veronese da anticiparsi entro la prima metà degli anni Cinquanta in modo da presentare il coinvolgimento del pittore a Montagnana come l’effetto di un’idea promozionale dell’amico patrizio⁵. Ci sarebbe anche la prova di tutto questo! È la frase, famosa per essere considerata dagli storici dell’arte come una sorta d’incunabolo della critica veronesiana, «essendo alli massari e proveditori di quella stata data informazione della qualità di misier Paulo Calliario veronese habitante in Venetia, qual disse haver veduto e diligentemente considerato essa palla», la cui evidente impersonalità viene di norma considerato un mero accidente non degno di nota, giacché tutto viene sciolto nel segno del Pisani, il cui nome in effetti compare immediatamente di seguito.

Poiché molto della normale spiegazione del ruolo di Pisani nella commissione della *Trasfigurazione* di Montagnana è costruito a partire dal protocollo del contratto, pare opportuno riportarlo a questo punto per esteso:

Adì 3 zugno 1555, fuera di Montagnana nel palazzo del magnifico misier Francesco Pisani. Havendosi a dipingier una palla del’altar grande nella pieve di Santa Maria di Montagnana et essendo alli massari e proveditori di quella stata data informatione della qualità di misier Paulo Calliario veronese habitante in Venetia qual disse haver veduto e diligentemente considerato essa palla, imperò, per interpositione del magnifico misier Francesco Pisani, le infrascritte parti sono rimase in accordo ut infra [...].

⁴ Terribile, *Del piacere della virtù*, cit., Venezia, Marsilio, 2009, pp. 19-20, n. 8: la studiosa riprende su questo punto Pignatti e Pedrocco, *Veronese*, cit., pp. 82-83, cat. 53.

⁵ Una commissione assume immancabilmente agli occhi dello storico dell’arte valore retroattivo nel caso in cui il committente abbia già avuto rapporti documentati col pittore in un’altra circostanza. Così si finisce per attribuire a questi rapporti carattere più o meno analogo a quelli venuti poi, e sull’onda della suggestione si vanno ad immaginare fantomatici vincoli di stima e amicizia a monte di tutto. La cosa non è impossibile, in linea di principio, ma va riscontrata sui documenti.

Prima di trarre qualsiasi conclusione è sempre bene assicurarsi che il documento sia stato ben compreso attraverso una serie di verifiche lessicali, sintattiche e diplomatiche del tutto normali quando ci si confronta con del materiale d'archivio.

La prima cosa da fare è passare al vaglio la clausola «per interposizione» di cui normalmente non ci si è occupati preferendo seguire altri percorsi di ricostruzione del significato del nostro testo. L'espressione nel Cinquecento conosce una codifica molto precisa all'interno del linguaggio giuridico e politico e indica l'attribuzione a terzi di una particolare funzione intermediaria nella formazione di un negozio a seguito di una concreta e non apparente investitura⁶. D'altra parte non dobbiamo dimenticare che il documento in questione è anzitutto uno strumento legale, e come tale risponde a determinati rigidi requisiti per cui, almeno in linea di principio, non si usano parole o espressioni che non siano espressamente richieste dalla contingenza dell'azione da mandare in effetto. Quindi, l'espressione all'interno del contratto di Montagnana serviva a definire il ruolo d'intermediario liberamente assunto dal Pisani nei confronti delle parti coinvolte: il pittore da una parte e la Fabbriceria affiancata dai provveditori comunali dall'altra⁷. In concreto il patrizio veneziano si era obbligato a una delle due

⁶ Nel Cinquecento il termine *interpositione* è attestato per lo più nel lessico politico a indicare azioni diplomatiche d'intermediazione e naturalmente nel lessico giuridico con riferimento a particolari negozi che vedono il coinvolgimento di terzi a titolo d'intermediario. Valga a titolo di esempio le parole di Paolo Sarpi, *Historia particolare delle cose passate tra il sommo pontefice Paolo I e la Serenissima Repubblica di Venetia*, II, Mirandola, s.n., 1687, p. 119: «Ricercò anche dall'Ambasciatore il modo proprio et accomodato alla pratica del governo Veneto, come si potesse schifar' quest'incontro, quasi scoprendo desiderio d'esser ricercato d'interpositione, comandò di subito a Monsieur d'Alincourt suo ambasciatore in Roma, che facesse col Pontefice ogni buon'ufficio per la Repubblica». La sola altra occorrenza è propria del lessico scientifico dove l'*interpositione* indica l'intromissione di un corpo tra due altri, trovando efficace applicazione nell'astronomia, laddove si tratti di eclissi: cfr. Bartolomeo da Colle, *Fragmenta Commentarii super Comoediam Dantis Aldigherii*, <www.bibliotecaitaliana.it>: «Eclypsis defectus interpretatur, et quando sol obscuratur, defectum patitur. In eclypsi igitur solis eius radii penetrarent inferius ad nos per illas raritates, et videremus in illa *interpositione* lune inter solem et nos, radios ipsius solis descendentes ad nos per illas raritates seu foramina».

⁷ A Montagnana esisteva – istituita con ducale di Francesco Foscari il 5 agosto 1413 – la magistratura dei Provveditori alle Chiese, con autorità sul distretto di Montagnana. Il Podestà di anno in anno eleggeva a questa carica due «buoni cittadini» ai quali dava l'incarico di supervisionare e amministrare gli interventi di edificazione e restauro delle chiese, con obbligo di rendicontazione al termine dell'ufficio. Il Podestà

parti, la Fabbriceria (non a caso egli paga la prima rata «per nome di essa fabbrica»), impegnandosi a rappresentarla presso il pittore ogniqualvolta si fosse reso necessario. Il primo segno di questa disponibilità fu certamente l'aver dato ospitalità nel suo palazzo alle parti contraenti in occasione della stipula del contratto.

Quanto all'anticipo di 43 ducati e 1/3, già nelle mani di Veronese al momento della stesura del documento, rientra anch'esso entro la pratica abbastanza frequente del pagamento «per nome di». Non è infrequente nel sistema economico rinascimentale il ricorso al pagamento per conto di terzi, che trova largo impiego nella restituzione di denaro o nella corresponsione di rette annuali: il debitore, anziché mettere direttamente nelle mani del creditore il denaro, lo storna su altri pagamenti di spettanza del creditore, così il debito viene onorato e il creditore si trova già la liquidità sul conto dei propri affari⁸. Stando così le cose, nulla autorizza a qualificare Pisani come il “committente” ossia – per dirla ancora in termini legali – come «il titolare di un interesse rilevante (leggi “la realizzazione dell’opera”) il quale provvede direttamente alla sua tutela

stesso era obbligato a intervenire assieme ai Provveditori a tutti i provvedimenti da farsi sopra le dette chiese ma anche ai resoconti di amministrazione. Di norma quindi nel distretto montaneanense le questioni amministrative relative a interventi di edilizia su edifici di culto venivano trattate da due massari eletti dal clero della città, affiancati da due provveditori eletti dalla Comunità: Antonio Giacomelli, *Acta Ecclesiae Montaneanensis*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936, p. 45; Claudio Bellinati, *Il Quattrocento a Montagnana e la costruzione del nuovo Duomo, 1431-1502: contributo alla storia spirituale e culturale nel quinto centenario della dedicazione, 8 settembre 2002*, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 87.

⁸ Rinviando per prima cosa all'archivio con il suo immenso patrimonio d'informazioni sulle pratiche consuetudinarie di società strutturalmente differenti dalla nostra, mi limito a segnalare a titolo di riscontro Eve Borsook, “Documents for Filippo Strozzi’s Chapel in Santa Maria Novella and other related Papers – II: The Documents”, in *Burlington Magazine*, 112 (1970), 813, p. 802: «Benedetto di Lionardo da Maiano de’ avere adì X maggio fiorini cinquanta d’oro larghi in grossi, faciagli buoni per giuliano suo fratello, e a lui pe’ nostri di Roma, per tanti ci chomissono gli paghassimo *per loro e per nome di* messer Arighetto Bruno, nottaio della chamera apostolicha, disse avevano a servire per comprare legniam per mandare a Roma al detto messer Arighetto, posto detti nostri di Roma debbino dare per lor conto in questo».

ponendo in essere adeguati negozi giuridici (leggi “il contratto”)⁹. E neppure si trattò di una forma di partecipazione alla commissione¹⁰.

Proprio il pagamento «per nome di» lascia supporre che il coinvolgimento del Pisani debba essere avvenuto per espressa richiesta della Fabbriceria, che a questo punto recupera ai nostri occhi la sua funzione di principale attore all'interno della transazione. È noto che Pisani, il quale a Montagnana aveva interessi di natura eminentemente fondiaria, oltre a possedere ampi appezzamenti ne teneva parecchi in affitto¹¹. Non è difficile che il suo nome potesse essere anche nelle liste degli affittuari della Fabbriceria del Duomo e che, al momento di commissionare la pala, fosse venuta ai fabbricieri l'idea di stornare sui pagamenti per l'opera la rata (o le rate, data la consistenza dell'anticipo) di spettanza del patrizio veneziano, magari offrendogli qualche vantaggio economico. Probabilmente alla Fabbriceria più ancora che la liquidità, interessava disporre di una persona di fiducia che potesse gestire i rapporti con il pittore a Venezia evitando loro il disagio e gli oneri del viaggio in laguna, tanto più che Pisani si spostava regolarmente tra la capitale e la loro cittadina¹².

Il tornaconto del Pisani, d'altro canto, dovette consistere nell'acquisizione di benemerienze nei confronti delle più importanti famiglie cittadine, le quali ovviamente detenevano un controllo pressoché assoluto sulla Fabbriceria del Duomo: non potevano arrivare che vantaggi da una simile conduzione dei rapporti. La cosa in effetti dovette avere un esito doppiamente felice, giacché gli affari in quel pezzo di terraferma per il

⁹ *Enciclopedia del Diritto*, Milano, Giuffrè, 1989, s. v. *Committente*.

¹⁰ La critica, che pure non ha mai definito con chiarezza il ruolo giocato da Pisani a livello contrattuale, non ha mancato di avvertire un certo disagio – sempre comunque puntualmente dissimulato – nel codificare la posizione del patrizio veneziano impiegando le poche categorie normalmente impiegate dagli storici dell'arte, per cui alternativamente (ma talora anche all'interno di una medesima ricostruzione) Francesco Pisani viene detto essere “il committente” o “il mentore” di Paolo Veronese, giungendo a presentarlo con i tratti dipici dell'agente d'arte. È questo l'esito di una prospettiva storico artistica tendente a mettere al centro degli eventi il pittore e non l'opera con le sue funzioni sociali e le sue convenzioni.

¹¹ Terribile, *Del piacere della virtù*, cit., p. 28, n. 30.

¹² È Pisani medesimo a informarci della sua vita itinerante nel suo testamento: ASV, *Avogaria di Comun, Civile*, b. 314, n. 24. Un profilo delle attività montagnanesi di Pisani è stato tentato da Claudia Terribile, *Del piacere della virtù*, cit., pp. 20-34.

Pisani furono adeguatamente prosperi, e, soprattutto, in ragione di questa sua integrazione con i ceti dirigenti della comunità e più in esteso con l'intera società del luogo, gli riuscì di ottenere il titolo di Podestà di Montagnana: nessuno meglio di lui avrebbe potuto amministrare quel castello non grande ma d'importanza tutt'altro che marginale negli equilibri territoriali dell'area compresa tra Padova e Ferrara.

Fin qui la cronaca di un giorno di giugno a casa Pisani.

Ma su Montagnana e sul Duomo in particolare convergevano interessi dagli orizzonti più vasti, proprio negli anni in cui Veronese fu coinvolto nella commissione. Non dimentichiamo che si tratta di una Collegiata d'istituzione pontificia¹³, dove la massima carica, l'arcipretato, era di nomina papale. Per questa dipendenza diretta dagli ambienti di curia romana Montagnana poteva vantare tra i suoi arcipreti figure come il protonotario apostolico Giovanni della Siega o addirittura il cardinale Domenico Grimani¹⁴. Gli eletti, dal canto loro, si trovavano a fruire dell'indubbia rappresentatività della carica, da cui non era disgiunta una considerevole rendita.

Dei molti danari raccolti *annuatim* dall'arciprete di Montagnana, avevano discusso anche Alvise Corner di Giovanni e il suo accompagnatore Andrea Minucci durante un viaggio alla volta di Parigi, che doveva portare il primo a ricongiungersi con il fratello minore Giorgio e con il cardinale di Tournon. In un'annotazione sul suo diario di viaggio il Minucci scrive: «Montagnana è una assai buona terricciuola posta in piano, e cinta come Este e Moncelese di mura antiche con molte torri. [...] È la terra assai bene fornita e di abitanti e di abitazioni civili, ha piazza spaziosa e grande, che ha da un lato una bella Chiesa. La commenda ha non so quanti mille scudi di entrata. L'alloggiamento nostro fu in casa di messer Nicolao Marzuola, ospite antico di casa

¹³ La chiesa di Santa Maria Assunta di Montagnana era stata istituita Collegiata nel 1446 a seguito di un ventennale processo apertosi con la bolla papale di Martino V nel 1427, per questo motivo l'investitura dell'arciprete era riservata al pontefice. Una dettagliata storia della rifondazione istituzionale e fisica di Santa Maria Assunta si può leggere in Claudio Bellinati, *Il Quattrocento a Montagnana e la costruzione del nuovo Duomo, 1431-1502: contributo alla storia spirituale e culturale nel quinto centenario della dedizione, 8 settembre 2002*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

¹⁴ Elenchi degli arcipreti di Montagnana, purtroppo non sempre impeccabili sotto il profilo scientifico, sono pubblicati in Camillo Storni, *Index genealogicus RR. DD. Archipresbyterorum et DD. Canonorum insignis collegiatae S. Mariae Montaneanae, Montagnanae, ex typographia Michaelis Conzatti, 1798*, p. 4 (più preciso) e Giacomelli, *Acta*, cit., pp. 48-49 (più approssimativo e talora palesemente scorretto).

Cornara»¹⁵. Il fatto è che Montagnana agli occhi dei Corner doveva rivestire una funzione strategica rispetto a interessi tuttora non chiariti, ma tali da indurre membri dell'illustre famiglia veneziana a stringere per tempo alleanze con i locali. La cosa doveva essere avvenuta per tempo se già alla data 1549 essi potevano contare su un «ospite antico» come Nicolò Marzolla¹⁶.

Per ricchezza, per prestigio, ma soprattutto per strategia, i Corner mirarono al controllo dell'arcipretato e riuscirono a tenerlo quasi un ventennio, in forza della posizione aggiunta dai loro prelati all'interno della curia romana: la carica di arciprete assunta da Marco Corner di Francesco intorno al 1549¹⁷ risulta nelle mani di Giorgio di Giovanni nel 1553¹⁸ e in quelle del fratello Alvise Corner di Giovanni nel 1558¹⁹. Essi

¹⁵ *Miscellanea di storia italiana*, I, Torino, Stamperia Reale, 1862, p. 60: erra l'abate Jacopo Bernardi nell'identificare l'eletto di Treviso che aspettava i viaggiatori a Parigi con Federico Corner di Giovanni. Il manoscritto, che il Bernardi racconta di aver reperito su una bancarella nei pressi della Basilica di San Marco, potrebbe essere finito a Follina in seguito all'acquisto dell'abate (p. 55).

¹⁶ Nell'ambito di quest'alleanza si spiega come mai sia un certo signor Pietro Marzuola nel 1565 a presentare al notaio Gasparo Ottello le condizioni di decima di Alvise Corner di Giovanni: ASV, Soprintendenti alle decime del clero, b. 26, c. 10v.

¹⁷ Lo Storni (*Index genealogicus*, cit., p. 4) indica tra gli arcipreti un Marco Corner abate di Carrara arciprete nel 1549. D'altro canto una pergamena del Museo Correr (BMC, Mss. P.D. 2686/2, fascicolo segnato «255») ci informa di un Marco Corner figlio del celebre Girolamo Corner q. Zorzi era stato abate di Carrara ma risultava già deceduto nel dicembre 1546. Poiché sappiamo dall'abate Gennari che lo Storni aveva tratto l'informazione da uno strumento di procura con il quale il Corner istituiva il suo vice (Pietro Ceoldo, *Memorie della chiesa e abbazia di Santo Stefano di Carrara*, Venezia, Antonio Zatta, 1802, p. 237) pare improbabile che la data 1549 sia errata e dunque risulta impossibile far coincidere la figura individuata da Storni con quella della pergamena Correr. Ma rimanendo nell'ambito degli eredi di Zorzi Corner (la cosa è suggerita dal fatto che l'abbazia di Carrara nel 1524 faceva parte del vasto patrimonio di benefici accumulati da Marco Corner q. Zorzi il cardinale, e difficilmente poteva uscire in tempi troppo rapidi dal controllo della famiglia) è possibile indicare in un altro Marco Corner, figlio del cardinale Francesco q. Zorzi, il probabile abate di Carrara e arciprete di Montagnana di cui parla lo Storni.

¹⁸ L'informazione è fornita del tutto incidentalmente dal vice arciprete Alvise Cavafosse nella notifica dell'avvenuta ricezione delle costituzioni sinodali in data 16 dicembre 1553: ACVP, Diversorum II, reg. 2, c. 106r.

¹⁹ Oltre alla notizia in Storni, *Index genealogicus*, cit., p. 4, che al presente è la data più arretrata che ci attesti Alvise arciprete, ci rimane la sua condizione di decima consegnata ai soprintendenti alle decime

godono di una tale autonomia e di un tale potere di condizionamento delle procedure d'investitura dei benefici che possono trasferirsi il titolo di arciprete dall'uno all'altro secondo ancora imperscrutabili calcoli di opportunità, gestendolo come se fosse a tutti gli effetti un possesso dinastico. La cosa raggiunge il colmo quando, dopo una gestione quasi proprietaria della *commendata* durata più di quindici anni, nel 1565, costretti ad adeguarsi al decreto sulla residenza promulgato dal Concilio, i Corner si limitano a rinunciare al beneficio in favore di tale Francesco Marzollo montagnanese (evidentemente imponendone la nomina al cardinale Alvise Pisani)²⁰. Questi, l'anno seguente, rassegna il beneficio nelle mani del nipote Paolo, figlio di Giovanni Paolo Marzollo, che durerà in carica fino al 1574²¹. Evidentemente i Corner attraverso l'elezione dei famigliari (figli? nipoti?) del loro «ospite antico» avevano salvaguardato i loro interessi, se non altro rafforzando l'alleanza con l'influente famiglia cittadina dei Marzollo.

Va puntualizzato inoltre che è del tutto naturale che nessuno degli arcipreti Corner fosse di stanza a Montagnana. Il primo di questi, Marco Corner di Francesco, alla data 1549 deve curare l'arcivescovado di Spalato di cui è titolare dal 1536²²; Giorgio Corner di Giovanni dal 1538 è vescovo eletto di Treviso, oltre che impegnato a porre le basi della sua carriera ecclesiastica viaggiando al seguito d'influenti cardinali²³; e poi c'è Alvise Corner di Giovanni, cardinale dal 1551 e all'altezza del 1558 benissimo inserito nelle dinamiche di palazzo a Roma²⁴. I tre, in effetti, appartenevano a ben altri teatri per scegliere di dedicarsi a tempo pieno alla vita religiosa della comunità montagnanese fatta dei ritmi semplici, regolari, monotoni della messa quotidiana e dell'ufficio, che pure qualcuno doveva curare essendo la solennità religiosa uno dei requisiti propri della

del clero in data 20 giugno 1565 da Pietro Marzola q. Lorenzo, il suo commissario: ASV, Soprintendenti alle decime del clero, b. 26, n. 462.

²⁰ Storni, *Index genealogicus*, cit., p. 4.

²¹ Ivi, p. 9.

²² Konradus Eubel, *Hierarchia catholica Medii aevi*, III, Monasterii, ex typis Libreriae regensburgianae, 1910, p. 321.

²³ Ivi, cit., p. 329; si veda anche la voce di Enrico Stumpo, "Corner, Giorgio", in DBI, 29, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, pp. 216-218.

²⁴ Eubel, *Hierarchia catholica*, cit., p. 36; si rinvia anche alla voce di Paolo Frasson, "Corner, Alvise", in DBI, cit., pp. 146-149.

Collegiata (la controparte nobile e spirituale, potremmo dire, dei ricchi benefici convergenti sull'istituzione). Ad altri, quindi, gli oneri di «cura et governo della chiesa»²⁵ senza tuttavia far venire meno il controllo, seppur esercitato a distanza, probabilmente anche attraverso l'elezione di vicari appropriati allo scopo. È pur sempre una Collegiata e una sede rappresentativa, e quindi le logiche di ripartizione di oneri e onori differiscono da quelle riscontrabili, ad esempio, nella piccola pieve di San Liberale a Castelfranco, dove il titolare è completamente assente e il vicepievano, Gaspare ab Agno, libero di commissionare la sua eccentrica pala²⁶.

Il richiamo alla figura dell'arciprete è un importantissimo correttivo nella ricostruzione delle coordinate storiche entro cui la pala dovette inserirsi. La breve revisione del contratto dovrebbe infatti essere servita non solo a ridefinire la posizione del Pisani ma anche a chiarire la specificità dell'azione registrata dal notaio. Si era trattato di fissare tempi di lavoro e relativo compenso, coerentemente con le funzioni proprie delle istituzioni coinvolte: fabbriceria e provveditori. Non solo. La presenza dei cataveri comunali sigilla, se vogliamo, l'interesse esclusivamente economico dell'accordo. Ciò significa che non è il tanto discusso documento né il mondo dei fabbricieri e dei provveditori alle Chiese che si deve interpellare se si vuole risalire al committente effettivo, cioè all'individuo o al gruppo responsabile effettivo dell'ideazione dell'intervento. La lezione che abbiamo ricavato dallo studio della pala dipinta da Giovanni Battista Ponchini per la pieve di San Liberale a Castelfranco impone di considerare con attenzione i rettori della Collegiata.

Furono i massari stessi a dichiarare che c'era ancora qualcuno coinvolto nell'impresa della pala che non stava lì tra loro. Non si può intendere in altro modo l'indicazione «essendo alli massari e proveditori di quella stata data informatione della qualità di misier Paulo Calliario veronese habitante in Venetia qual disse haver veduto e diligentemente considerato essa palla». Per decidere d'introdurre questa specifica nel protocollo del contratto bisogna pensare che i massari e i provveditori fossero mossi da qualche interesse, o da qualche obbligo. Ovviamente non si trattava di mettere agli atti

²⁵ Così nella polizza delle condizioni di decima relative all'arcipretato di Montagnana, presentata dal commissario di Alvise Corner di Giovanni il 20 giugno 1565: ASV, Soprintendenti alle decime del clero, b. 26, c. 7v.

²⁶ Vedi *supra* cap. III, pp. 80-95.

che qualcuno di loro aveva ricevuto una buona impressione sul pittore da qualche confidente. Quindi è probabile che dietro la generica attestazione di qualità stesse più propriamente un'espressa richiesta da parte dell'unica persona titolata a farlo con la sicurezza di vincolare i fabbricieri: il rettore, appunto. In assenza di committenti esterni all'istituzione è proprio questa la figura più titolata ad assumere la responsabilità dell'ideazione della pala per l'altare maggiore di Montagnana.

Comunque sia, la commissione della pala s'inseriva coerentemente entro una nuova campagna di lavori alla fabbrica del Duomo di Montagnana. L'anno precedente, infatti, dopo un fermo di più di vent'anni, gli operai avevano rimesso piede nel vasto edificio per installarvi il grande fastigio dell'altare maggiore, eseguito molto probabilmente su disegno di Jacopo Sansovino²⁷. Le cose avevano ripreso a funzionare dopo un blocco totale senza condizioni, durante il quale non erano valsi a riaprire il cantiere neppure gli inevitabili disagi arrecati alle celebrazioni dal fatto che l'altare maggiore e il presbiterio non erano ancora stati portati a compimento²⁸. Il fatto è che nel dicembre del 1552 il cardinale Francesco Pisani aveva pubblicato le costituzioni sinodali per la diocesi di Padova. Il 18 dello stesso mese il vice dell'arciprete Giorgio Corner confermava l'avvenuta ricezione del documento e dichiarava di averlo già affisso in chiesa «ad omnium notitiam»²⁹. La misura pastorale presa dal vescovo comportava ovviamente il riordino della diocesi di Padova sotto ogni aspetto: istituzionale, morale, liturgico.

²⁷ Il manufatto in pietra d'Istria, scabro, variegato d'oro zecchino, reca iscritta la data 1554: Antonio Giacomelli, *Acta*, cit., p. 78.

²⁸ Il Rovere, suffraganeo di Francesco Pisani, descrive così la chiesa in occasione della visita pastorale del 1536: «Immediate sequenti XVI scilicet eiusdem mensis octobris visitavit ac fecit visitationem dicte plebis [Montaneanae], que habet ecclesiam in medio dicte terre in pulcherrimo loco iam annis triginta et eo amplius edificatam novam, equidem pulcherrimam et insignem; que quidem ecclesia est miro artificio et novo ut premitit edificata magna habens unum solum corpus in cruce tamen ab utraque parte in duabus pulcherimis et maximis capellis, extesam (*sic!*) habens tribunam et capellam amplam et pulchram [...], habens tres portas: prima, que est maior, versus sero; secunda, in medio ecclesie, versus meridiem; tertia autem versus montem. A capella maior (*sic!*) et tribuna non est adunc perfecta» (AVP, Visitationum, reg. IV segnato «*Visitationum sub eccellissimo Ruvere*», c. 338v).

²⁹ ACVP, Diversorum II, reg 2, c. 106r. A c. 108v un'altra annotazione data 10 gennaio 1553 c'informa che il vice arciprete, per ragioni tuttora da indagare, si era premurato di riconfermare al vescovo che le costituzioni erano giunte a Montagnana ed erano già state divulgate.

Oltretutto a Montagnana non erano mancate le ammonizioni da parte dei visitatori diocesani alla comunità affinché desse compimento al Duomo. L'adeguamento ai criteri di *decorum* che la Chiesa imponeva ai luoghi di culto implicava il completamento dell'area presbiteriale: si incominciò con l'altare, ovviamente. Poi, mentre Veronese provvedeva a confezionare la pala, Giuseppe detto Gatto, padovano, abitante a Santa Lucia, e Marcantonio Vanin anch'egli padovano, suo allievo (quello che fece anche il soffitto del Consiglio comunale), realizzarono gli stalli lignei del coro³⁰. Sempre nel 1555 il tabernacolo, già nella cappella di Santo Stefano, fu trasferito in presbiterio sopra l'altare maggiore, una volta ridotto quest'ultimo e il coro «alla perfezione», e qui fu religiosamente amministrato dalla Confraternita del *Corpus Domini*³¹. Infine, consacrato l'altare ad opera del vescovo Zanotti nel 1564³², si pose mano all'adornamento del coro coinvolgendo nell'operazione Andrea Palladio per il disegno e Andrea Ferrarese per l'esecuzione³³. Così entro il 1566 il Duomo poteva dirsi finalmente compiuto, e perfettamente rispondente ai requisiti imposti dalle normative diocesane in materia liturgica.

Solo in un punto la campagna di adeguamento veniva meno alla generale impressione di conformismo. In tanta normalità stride infatti la scelta del tema, la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor, perché non ha alcuna evidente attinenza con la titolazione dell'altare su cui la pala è collocata e dunque con la titolazione del Duomo a Santa Maria Assunta. Non si tratta qui evidentemente di una licenza rispetto al *decorum*, che sarebbe stata immancabilmente sanzionata, ma di uno scarto rispetto al vincolo di *appropriatezza* al contesto liturgico: cosa più grave della prima a ben vedere;

³⁰ Giacomelli, *Acta*, cit., p. 82: l'informazione è tratta dal manoscritto Beccari custodito nell'Archivio arcipretale di Montagnana.

³¹ Ivi, cit., pp. 78-80 (79). La confraternita fu istituita nel 1524. Nel 1526 mettono la parte per la realizzazione di un ornamento per la pala del suo altare. Nel 1527 si richiede l'apertura di tre finestre e una coltrina per la palla. Un manoscritto dell'arciprete montagnanese Beccari, citato da Giacomelli, parla di «altar maggiore del Santissimo Sacramento» e riferisce che questo tabernacolo, eseguito da un tale «maestro di Santa Margherita» (comunicaz. orale di mons. Fachin al Giacomelli), era decorato con «figurine» di mano di Veronese.

³² Giacomelli, *Acta*, cit., p. 78: la notizia proviene dall'archivio *della canonica*. Si noti che nel 1563 fu compiuto anche il battistero.

³³ Ivi, pp. 70-78.

cosa che però, nella sostanziale miopia tipica di ogni atteggiamento vagamente censorio, sarebbe risultata accettabile come una sorta d'innocua 'originalità'³⁴. Eppure un'opera così "fuori luogo" andava a incrinare il rigoroso protocollo d'interdizioni e disposizioni rituali costituito dal criterio di *appropriatezza liturgica*, uno strumento che fa della dimensione liturgica una realtà altra con leggi sue proprie che in nessun modo debbono essere disattese se s'intende veicolare una separazione netta e controllabile (sul piano fisico, gestuale e logico) tra la sfera del Sacro e quella del Profano.

La caduta dei giganti

Per comprendere il senso di questo scarto occorre anzitutto familiarizzare con le tematiche intrinseche alla fonte evangelica chiamata in causa come fonte primaria per il pittore, che converrà leggere in tutte e tre le versioni offerte dai sinottici giacché si integrano a vicenda con dettagli non irrilevanti, soprattutto per la loro sostanza visiva.

	Mc	Lc	Mt
I.	E dopo sei giorni Gesù prende con sé Pietro, Giacomo e Giovanni e li conduce su un alto monte, essi soli in disparte.	Ora avvenne che, circa otto giorni dopo questi discorsi, egli, presi con sé Pietro, Giovanni e Giacomo, salì <i>sul monte a pregare</i> .	E dopo sei giorni, Gesù prende con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li conduce su un alto monte, in disparte.

³⁴ In questo si discosta dalla coeva *Trasfigurazione* dipinta da Mazzola Bedoli nel 1556 per la chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma: una commissione che presenta diversi punti di tangenza con la nostra, ma che comunque rispetta la corrispondenza fra titolo e pala dato che Giovanni Evangelista è uno dei tre apostoli coinvolti nella visione del monte Tabor. Per approfondimenti si veda David Ekserdjian, "Girolamo Mazzola Bedoli", in *Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, Parma, Step, 2005, pp. 95-103. S'impone invece per le forti analogie con la nostra commissione il caso della *Trasfigurazione* di Lorenzo Lotto per la chiesa del Santa Maria di Castelnuovo a Recanati: anche in questo caso un titolo mariano che non viene tenuto in conto nel soggetto della pala, che, per giunta, corrisponde a quello di Montagnana. Sulla pala di Lotto si veda Augusto Gentili, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione di Marco Lattanzi e Flavia Polignano, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 184-189, 204, n. 14 e 15.

<p>II.</p>	<p>E <i>fu trasfigurato</i> dinanzi a loro. E le sue vesti diventarono splendenti, bianchissime, quali nessun lavandaio sulla terra potrebbe rendere altrettanto candide.</p> <p>E apparve loro Elia con Mosè, e conversavano con Gesù.</p>	<p>E avvenne che, mentre pregava, l'aspetto del suo volto mutò e la sua veste diventò bianca sfolgorante.</p> <p>Ed ecco, due uomini conversavano con lui: erano Mosè ed Elia, i quali, <i>apparsi in gloria</i> (=ὁφθέντες ἐν δόξῃ), <i>parlavano della sua dipartita che stava per portare a compimento in Gerusalemme.</i></p>	<p>E <i>fu trasfigurato</i> dinanzi a loro: il suo volto risplendette come il sole e le sue vesti diventarono bianche come la luce.</p> <p>Ed ecco apparve loro Mosè ed Elia che conversavano con lui.</p>
<p>III.</p>	<p>E Pietro, prendendo la parola, dice a Gesù: “Rabbi, è bello per noi essere qui! Facciamo tre tende, una per te e una per Mosè e una per Elia”. Non sapeva infatti che cosa dicesse <i>perché erano pieni di spavento.</i></p>	<p>Pietro e i suoi compagni erano gravati dal sonno; ma rimasti desti, videro la sua gloria (=εἶδον τὴν δόξαν αὐτοῦ) e i due uomini che stavano con lui.</p> <p><i>E mentre questi si allontanavano da lui,</i> Pietro disse a Gesù: “Maestro, è bello per noi essere qui! Facciamo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia”, non sapendo quel che diceva.</p>	<p>Pietro allora, prendendo la parola, disse a Gesù: “Signore, è bello per noi essere qui! Se vuoi, farò tre tende, una per te e una per Mosè e una per Elia”.</p>

VI.	E ci fu una nube che li coprì con l'ombra, e dalla nube venne una voce: "Questi è il Figlio mio diletto: ascoltatelo".	Mentre diceva questo, venne una nube e li coprì con l'ombra; ed essi ebbero timore quando entrarono nella nube. E dalla nube venne una voce, che diceva: "Questi è il Figlio mio, l'eletto: ascoltatelo".	Mentre ancora parlava, ecco, una nube luminosa li coprì con l'ombra, ed ecco una voce dalla nube, che diceva: "Questi è il Figlio mio diletto, nel quale mi sono compiaciuto: ascoltatelo". E udendola, i discepoli caddero col viso a terra e furono presi da grande timore.
VI.	E a un tratto, guardandosi intorno, non videro più nessuno, tranne Gesù, solo con loro.	E mentre la voce risuonava, Gesù si trovò solo.	E Gesù si avvicinò e, toccandoli, disse: "Alzatevi e non temete". E, alzati gli occhi, non videro nessuno, tranne Gesù, solo.

I Vangeli impiegano quattro “piani-sequenza” (o inquadrature) per riferirsi all’evento della trasfigurazione. C’è la panoramica iniziale con Gesù e gli apostoli impegnati nell’ascesa del monte; a seguire la “soggettiva” puntata sul Cristo trasfigurato e sull’apparizione di Mosè ed Elia in conversazione con lui; quindi un *close-up* sugli apostoli per indagarne il torpore iniziale (Luca) e quindi concentrarsi sulla famosa “battuta” di Pietro (il cui valore è tutto da discutere): « Maestro, è bello per noi essere qui! Facciamo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia»; di nuovo una panoramica per catturare il momento spettacolare della manifestazione trinitaria, con la voce di Dio che interviene, come nel Battesimo: «Questi è il figlio mio, l’eletto! Ascoltatelo!», e la nube luminosa dello Spirito Santo. Gli apostoli cadono a terra «presi da grande timore». L’intera scena si chiude per contrasto sull’intimo gesto di Cristo che va ad accarezzare gli apostoli ancora spauriti; e il punto di vista si fa nuovamente ravvicinato.

Fintanto che il racconto della trasfigurazione viene interpellato ponendo al centro dell’atto interpretativo i problemi connessi alla *crisologia originaria* (il punto di vista

che si occupa di stabilire come sia presentata da Gesù stesso e dagli apostoli la natura della seconda persona della Trinità nell'Incarnazione), agli apostoli non può che essere assegnato un ruolo sostanzialmente gregario. Questa strategia interpretativa compare per la prima volta nei *Commentarii in evangelium Matthaei* scritti da Girolamo nel suo "ritiro" di Betlemme durante il marzo del 398 e indirizzati all'amico Eusebio di Cremona. Egli trova nella pericope della trasfigurazione l'ennesima occasione per intervenire contro l'eresia docetista nata, in seguito alla prima predicazione cristiana, all'interno delle comunità di orientamento gnostico, dove si negava risolutamente la natura umana di Cristo³⁵. La cosa da sottolineare per il Padre dalmata è che il Cristo glorioso non è qui un'entità meramente spirituale o aerea, quasi avesse perduto la corporeità nel manifestarsi in quella gloria in cui apparirà al tempo del giudizio e nel suo regno futuro. Definisce questa una *trasformazione*, che aggiunge e non sottrae. E adduce a prova di ciò il paragone che si legge nel vangelo di Marco tra il candore delle vesti e il più candido dei panni lavati (*Mc* 9,2), giacché – continua – «ciò che un lavandaio in terra può fare è corporale e soggiace al tatto, non è spirituale né aereo»³⁶. L'opzione docetista, nonostante la stretta apologetica della prima patristica, non cessò di manifestarsi a più riprese nella storia della Chiesa, cosicché non sono mai mancate, nei vari commentarii ai sinottici, riprese insistenti dell'argomento di Girolamo³⁷. La

³⁵ La dottrina nega alla manifestazione storica di Cristo ogni dimensione corporea, di conseguenza Dio non è più creatore della carne e non l'ha risuscitato. Abbiamo perduto la voce diretta dei docetisti cristiani, ma rimane ampia traccia della loro dottrina nell'opera apologetica di Tertulliano, che alla confutazione dell'eresia dedicò due opere: il *De carne Christi*, poi ampliato e approfondito nell'*Adversus Marcionem*. Sul docetismo di Marcione è fondamentale per aggiornamento e completezza d'informazione la raccolta *Marcion und seine kirchengeschichtliche Wirkung*, a cura di Gerhard May, Katharina Greschat e Martin Meiser: da vedere in particolare Claudio Moreschini, *Polemica antimarcionita e speculazione teologica in Tertulliano*, pp. 11-27.

³⁶ È per non perdere l'ennesima occasione di rettifica del discorso docetista che Girolamo non esita a colmare il silenzio di Matteo sulla questione della corporeità trasfigurata mediante la citazione dal vangelo di Marco. Hieronymus, *Commentaria in evangelium Matthaei*, III, xvii, 130 in PL, XXVI, col. 122B: «Esto corpus spirituale fuerit, num et vestimenta mutata sunt, quae intantum fuere candida ut alius evangelista dixerit: "Qualia fullo super terram non potest facere" (Marc. IX, 2). Quod autem fullo tactui subiacet, et non spirituale et aereum, quod illudat oculis, et tantum in phantasmate conspiciatur».

³⁷ Si consideri ad esempio la vivezza del tema cristologico di matrice gerolamina nell'esegesi di Francesco Panigarola, *Prediche quadragesimali*, Venetia, appresso Pietro Miloco, p. 135: «Imaginatevi

marginalità degli apostoli tipica dell'esegesi medievale dà luogo in immagine alle presenze figurativamente irrisolte dei tre apostoli nelle rappresentazioni coeve dell'episodio evangelico. L'impressione è che non ci si discosti dalla visualizzazione della "terribilità" della teofania, espressa nella caduta/rovesciamento dei tre, con timidi accenni alla venerazione riservata dagli apostoli a Cristo, e Pietro in particolare colto nell'atto di rivolgergli la parola (non si capisce se a proposito oppure no, dall'immagine). Fintanto che il dibattito si mantiene nell'orizzonte cristologico, comunque, le immagini si attestano con una certa monotonia sull'espressione della maestà di Gesù come Cristo (=unto) ottenuta con mezzi poveri, come la *proskynesis* degli apostoli, buona per esplicitare la regalità di Cristo, e la posizione di Gesù (con i piedi che toccano terra oppure no, le braccia aperte a ricevere l'unzione oppure l'atto benedicente, secondo i casi). Più originale è la strategia seguita da Giovanni Bellini nella *Trasfigurazione* del Museo Correr. L'immagine s'inserisce di diritto nell'approfondimento del tema in senso cristologico: marginali gli apostoli, il fulcro della rappresentazione è costituito dal corpo di Gesù, che parla di sacrificio e resurrezione (fig. 39).

Quando invece il testo evangelico viene raggiunto in prospettiva *mistica* si ribalta completamente l'orientamento interpretativo e di conseguenza l'ordine di rappresentazione. La fonte evangelica infatti – lo aveva ben compreso Gregorio Palamàs all'inizio del XIV secolo – potrebbe esprimere nel quadro di una teologia negativa l'irriducibile inconoscibilità di Dio e la sola possibilità di sperimentarlo misticamente attraverso la sua energia increata (quella che da lui fu definita "luce del Tabor" con esplicito riferimento all'esperienza del divino vissuta dagli apostoli nella

dunque ch'insino dal mio nascimento quest'anima fusse una fiaccola, e questo corpo un cristallo; imparatevi che per miracolo ho fatto sempre che standovi dentro la candela, ad ogni modo non sia stato lucido il cristallo; imparatevi finalmente c'ora io voglio allentar questo freno; e che permettendo la luce al vetro, habbate da vedere chiarissimo il mio corpo con queste conditioni solamente, c'hosra io voglio allentar questo freno; e che permettendo la luce al vetro, habbate da vedere chiarissimo il mio corpo con queste conditioni solamente, che come pondendo il lume nel cristallo il cristallo non muta sostanza; ma resta cristallo; non muta quantità, ma restqaa della stessa misura. Non muta qualità ma resta dell'istesso colore, ma solamente de opaco si fa lucido, così questo mio corpo restarà corpo, e con l'istesse qualità e quantità da questo in poi, che pigliarà chiarezza».

trasfigurazione)³⁸. Sono questi gli elementi decisivi per un ribaltamento clamoroso dell'esegesi, dalla *crisologia originaria* all'*antropologia della divinizzazione*. In altre parole il solo discorso possibile partendo dalla trasfigurazione riguarda l'uomo e come egli possa avere accesso alla sperimentazione mistica delle energie divine, dato che su queste come sulla divinità all'uomo è dato soltanto mantenere il più stretto silenzio (a meno di non voler mentire!). L'esperienza apofatica e la visione sono intese in questo senso come unione in Dio. La visione corrisponde all'intelligenza/compressione di Dio: una comprensione che nell'orizzonte apofatico deve essere intesa come di natura contemplativa e non razionale. Alla visione/analisi intelligente dello spettro visivo, qui si sostituisce la veggenza/unione/moto di Dio nell'uomo e la conseguente illuminazione dell'intelletto.

È muovendo da questo ribaltamento che alcuni pittori, a partire dal XV secolo, giunsero a concepire una nuova iconografia della trasfigurazione in cui il vincolo fondamentale diventava la rappresentazione dell'*eccedenza di visione*. Non è un caso che il primo esempio di rinnovamento dell'iconografia della trasfigurazione nel senso di un'*antropologia della divinizzazione* sia offerto da Beato Angelico in una delle celle del convento domenicano di San Marco a Firenze affrescata nel 1439 (fig. 40), mentre tra Ferrara e Firenze fervevano le trattative per l'unione della Chiesa latina con quella greca, non senza la fattiva partecipazione della locale comunità domenicana. Il pittore incontra in questo clima il pensiero di Palamàs e tenta di declinarlo in una composizione sensibilmente segnata dall'impaccio di chi si trova a visualizzare il nuovo al di là di qualsiasi codifica (e senza l'intenzione di codificare). Da questo momento il pittore che intenderà percorrere questa via si troverà a fare i conti con l'opportuna veggenza di Giovanni, che come l'aquila può fissare i suoi occhi direttamente nel Sole-Cristo, e la debolezza di Pietro e Giacomo, costretti a fare 'sollecchio' o a stornare altrove lo sguardo perché i loro occhi, invece, non sono stati ancora completamente purificati. L'accessibilità spirituale riservata agli apostoli è declinata dal pittore nelle forme della partecipazione psicoperceptiva all'evento.

³⁸ Gregorio Palamas, *Omelia sulla Trasfigurazione*, in *L'uomo mistero di luce increata*, Milano, Paoline, 2005, pp. 131-146.

Manca in Veronese qualsiasi approfondimento di ordine *crisologico* così come non pare di riconoscerci l'antropologia della divinizzazione, non foss'altro che per la completa rinuncia del pittore a creare la consueta progressione d'avvicinamento al divino nei modi di vedere degli apostoli. Qui accade semplicemente che due di loro (Pietro e Giovanni) sono in condizione di *percepire* quanto avviene sulla sommità del monte Tabor, mentre il terzo (Giacomo) ha già lo sguardo impedito da una fitta e scura coltre di nubi (fig. 41) – l'esatto contrario della *nube luminosa* indicata da Marco e ripresa praticamente da tutti gli autori cinquecenteschi che si siano voluti confrontare con questo elemento, a partire da Raffaello, ovviamente. Lasciati da parte i "gesti del vedere", Veronese preferisce prendere il largo verso orizzonti decisamente inusitati attraverso un espediente che, a prima vista, potrebbe sembrare solo l'orgoglioso *coup de maître* di un giovane emergente assolutamente consapevole della propria capacità di mettere in campo il massimo aggiornamento linguistico. All'occhio avido del *connoisseur* la pala di Veronese, infatti, non mancava di manifestarsi come un sorprendente *tour de force* compositivo sui modelli michelangioleschi del *Prigione* del Louvre e della *Rachele* per quel che riguarda la figura di Cristo (figg. 22-24), e sul tema del *Laocoonte* nelle figure degli apostoli: denotando in quest'ultimo caso una certa attenzione al dibattito intorno al primato delle arti, ravvisabile nella simultanea ostensione del modello antico in visione zenitale, laterale e in scorcio.

Basta però che l'occhio del conoscitore abocchi all'esca artatamente manifesta perché una nuova sceneggiatura – questa sì implicita – venga a sovrapporsi a quella ormai assimilata della visione sul monte Tabor: è la caduta dei giganti (fig. 42), evocata annullando ogni possibile linea di profondità, cosicché l'ovvio sovradimensionamento del primo piano di Pietro rispetto al secondo piano di Cristo finisce per far apparire "gigante" l'apostolo. Si aggiunga l'impiego del *Laocoonte* in chiave di drammatica sconfitta – come è giusto che sia – e il gioco è fatto. A questo punto i tre corpi, che solo forzando l'evidenza potevano essere ricondotti alla tradizione del "torpore degli apostoli", ci si mostrano così: Giacomo in posizione instabile a mezza china ma ormai prossimo alla caduta, Giovanni in atto di proteggersi da un'invisibile e soverchiante aggressione, Pietro schiacciato a terra da una forza insostenibile mentre cerca di rivolgere a Cristo la battuta assegnatagli dal vangelo: «facciamo tre tende...». Riguardo ai Giganti, Ovidio aveva narrato il disperato tentativo di dare l'assalto al «regno del

cielo» come l'atto fondativo dell'equilibrio conflittuale tra gli dei e le generazioni dei figli della Terra³⁹. Ma perché mai Veronese avrebbe sostituito il modello della progressiva integrazione tra umanità e divinità, normalmente espresso dall'immagine della faticosa visione del Cristo trasfigurato, con la sceneggiatura dello scontro irriducibile tra uomini e dei, espressione dell'annientamento dell'*hybris*⁴⁰?

Il terzo polo

Nuovi possibili orizzonti d'attesa, in grado di rendere ragione delle due anomalie rilevate, ci si presentano entrando nel dettaglio della vita e della spiritualità di chi aveva presieduto l'intera operazione di completamento e aggiornamento liturgico del Duomo. Non dovremo, ovviamente, guardare ai vicepresbiteri: cioè a Marco Brunello, o ad Alvise Cavafosse o magari ad Alvise delli Benedetti (tutti uomini di provata fedeltà ai loro arcipreti). Ma ai due arcipreti, Zorzi Corner di Giovanni e Alvise Corner di Giovanni (il primo attestato nel 1553 e il secondo nel 1558), che ebbero la ventura di avvicinarsi proprio a ridosso della commissione ed esecuzione della pala. Non si dispone di documentazione in grado d'informarci sul rettore della chiesa nell'anno 1555 e pertanto sarà necessario gettare luce su entrambe le personalità.

³⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994, I, 151-160: «Neve foret terris securior arduus aether, / adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas / altaque congestos struxisse ad sidera montes. / Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum / fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae. / Obruta mole sua cum corpora dira iacerent, / perfusam multo natorum sanguine Terram / inaduisse ferunt calidumque animasse cruorem / et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent, / in faciem vertisse hominum».

⁴⁰ Paula Carabell, "Breaking the frame: transgression and transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti", in *Analecta Husserliana*, 61 (2000), pp. 19-34. Bodo Guthmüller, "Ovidübersetzung und Mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala die Giganti Giulio Romanos", in *Mitteilungen des Kubsthistorischen Instituts in Florenz*, 21 (1977), pp. 35-68. Konrad Oberhuber, "L'appartamento dei Giganti", in *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pp. 364-74. Bodo Guthmüller, "Iconografia e iconologia della Sala dei Giganti di Giulio Romano", in *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 291-307.

Il primo, Giorgio Corner di Giovanni, in seguito a un'operazione non impeccabile dello storico trevigiano Giuseppe Liberali, è conosciuto dagli addetti ai lavori come il campione della Controriforma nella diocesi di Treviso, l'amico del Borromeo, l'intransigente moralista impegnato a riordinare la sua chiesa. Eppure lo stesso Liberali registra, senza coglierne l'effettivo valore, alcune relazioni di Giorgio che meritavano almeno qualche considerazione.

Nell'ottobre 1538 Iacopo Bonfadio invia a Giorgio Corner tramite Paolo Manuzio alcuni versi, chiedendo all'amico editore di leggerli pure lui⁴¹. L'occasione è nota: si tratta dell'elezione del giovane quattordicenne a vescovo di Treviso (in realtà lo zio cardinale Francesco Pisani amministrerà di fatto la diocesi fino al 1564). Il riferimento alle lettere inviate all'eletto di Treviso ha un sapore vagamente informale, soprattutto se si considera la mediazione ricercata del Manuzio, preferita alla spedizione diretta; vien da chiedersi se questo non possa dipendere anche da una certa familiarità con l'allora quattordicenne Giorgio Corner, spiegabile forse ricercando eventuali interlocutori del Bonfadio nel padre di Giorgio, Giovanni, oppure nel fratello maggiore Alvise, senza voler aprire il controllo agli altri membri del gruppo Corner in vario modo associabili al giovanetto.

Figura poco e male studiata, questa del Bonfadio. Eppure non trascurabile, data la frequenza di missive di sua mano o a lui indirizzate nelle *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*, Venezia, Manuzio, 1542. Nel 1540 si era portato da Napoli a Padova per condurvi gli studi di legge e addottorarsi quattro anni più tardi in diritto civile. Furono questi gli anni della sua permanenza a casa di Pietro Bembo e dell'attività di precettore del giovane Torquato Bembo. Ma del Bonfadio occorre chiarire soprattutto l'amicizia con Marcantonio Flaminio, e considerare le sue lettere teologiche ad Alvise Priuli, che lasciano supporre una posizione religiosa tutt'altro che conformista: una lettera del Bonfadio a Pietro Carnesecchi scritta dal lago di Garda nel 1540 testimonia chiaramente la partecipazione di Iacopo agli incontri del gruppo napoletano radunato intorno a Juan de Valdés, e si coglie la conoscenza diretta del cavaliere spagnolo nonché

⁴¹ *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*, Venezia, Manuzio, 1561, c. 17v. La data è indicata in Ester Pastorello, *Inventario dell'epistolario Manuziano* (1483-1597), Firenze, Olschki, 1931.

la condivisione della spiritualità nutrita entro il suo circolo. Dunque Bonfadio è ‘spirituale’ del gruppo valdesiano e non generico conoscente di Flaminio e Priuli⁴².

Nel 1549 Giacomo Brocardo pubblica presso l’editore Iacobus Dupuys il suo *In tres libros Aristotelis de arte rethorica paraphrasis* con dedica all’eletto di Treviso, Giorgio Corner⁴³. Sono scarse le notizie sul Brocardo relative a questi anni. Si sa che insegnava a Venezia nel 1543-1544 con una particolare propensione allo studio della Sacra Scrittura. Pietro Carnesecchi nei processi dichiara di averlo conosciuto a Venezia e nuovamente incontrato in Francia tra il 1548 e il 1549. Non solo. Carnesecchi avrebbe probabilmente favorito la pubblicazione della *Paraphrasis* sui tre libri della *Retorica* di Aristotele presso il Dupuys, con il quale fra l’altro nello stesso anno aveva preso accordi per una pubblicazione di versi di Marcantonio Flaminio.

Andrà notato soprattutto come nelle tre prefazioni della *Paraphrasis* si trovino evidenti tracce di “evangelismo” che potrebbero essere fissate agli anni veneziani (colloqui col Carnesecchi) oppure al periodo francese, allorché aveva avuto modo di incontrare Martin Butzer tessendone entusiastiche lodi. Carnesecchi parlava poi di un libro infetto da opinioni eretiche composto da Brocardo in quegli anni. Insomma tra il 1543 e il 1549 è possibile fissare con l’ausilio della documentazione disponibile una prima fase ‘eterodossa’ del Brocardo⁴⁴. Certo Brocardo aveva potuto conoscere il Corner a Venezia, avendolo avuto forse tra i suoi allievi; e aveva potuto incontrarlo nuovamente in Francia, dato che nel 1549 troviamo l’eletto di Treviso a Parigi, dove viene raggiunto dal fratello Alvisè Corner.

Alla data 1553 il Corner, oltre che eletto di Treviso e, naturalmente, arciprete di Montagnana, era titolare di un canonicato presso la cattedrale di Padova (ottenuto nel 1542). In altre parole gravitava sotto la lunga ala protettrice dello zio cardinale Francesco Pisani, il quale si era servito dell’investitura trevigiana del giovane nipote per mettere fine agli attacchi mossigli contro dal governo veneziano che tollerava a fatica

⁴² *Alcune lettere di Marcantonio Flaminio*, Torino, Biancardi e compagni, 1852, pp. 33–36.

⁴³ Sono indirizzate a Giorgio Corner le prefazioni di tutti e tre i libri, con espressioni che lasciano pochi dubbi intorno alla sua amicizia con Brocardo maturata negli anni dell’insegnamento veneziano: cc. 3-155: Antonio Rotondò, “Brocardo Giacomo”, in DBI, 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 385–389.

⁴⁴ Ivi, p. 386.

una simile concentrazione di cariche (il Pisani era insieme arcivescovo di Padova e di Treviso dal 1528). Inoltre aveva preso parte a diverse sessioni del Concilio di Trento giacché il padre, con la mediazione dello zio cardinale Andrea, gli aveva ottenuto di potervi prendere parte in qualità di osservatore (il Corner era solo “monsignore” e dunque era convocato di diritto al Concilio). Dal 1555 – l’anno che c’interessa – iniziò la sua carriera presso la curia romana e l’anno seguente fu inserito nella Congregazione per la riforma della curia romana in seguito a pressioni del fratello Alvise Cornaro (quello di Montagnana!) e dello zio Pisani.

Alvise Cornaro invece è una ‘creatura’ della scuola padovana: a differenza del fratello formatosi probabilmente a Venezia, il giovane educato a Padova è filosofo. Soprattutto si è confrontato con un pensiero estremamente destabilizzante. Alvise è figura di potere. Al momento dell’elezione al cardinalato, all’età di 34 anni, è già Gran Priore di Cipro nell’ordine dei Cavalieri di Gerusalemme ed è stato conclaveista al seguito del cardinale de Tournon prima e del cugino cardinale Alvise Pisani poi. Quanto alle sue frequentazioni, sappiamo che già in questi anni il suo segretario – che sarà poi il fedele compagno di una vita – era Muzio Calini e suo amico fu il serravallese Andrea Minucci, il quale fece assieme a lui il viaggio che da Venezia doveva condurlo a Parigi dal fratello Giorgio nell’ottobre 1549⁴⁵. Merita attenzione l’impegno del Corner a favore di Vittore Soranzo nel processo a suo carico: il 5 giugno 1557 fra Tommaso Scotti da Vigevano, commissario del Sant’Uffizio, scriveva a Vittore Soranzo per comunicargli che «all’instantia et prieghi del reverendissimo et illustrissimo monsignor cardinale Cornaro et dil clarissimo signor ambasciatore de quella eccellentissima Signoria de Venegia»⁴⁶ i cardinali inquisitori concedevano una proroga fino alla fine del mese di settembre per la sua convocazione a Roma. Si tratta del primo atto di dilazione del processo. Ma l’azione compiuta da Alvise Corner non è affatto scontata perché non

⁴⁵ *Miscellanea di storia italiana*, I, Torino, Stamperia Reale, 1862, p. 59.

⁴⁶ *I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo, 1550-1558*, II, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Sergio Pagano, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004, pp. 931-932. Sulla figura di Soranzo si è esercitato pressoché esclusivamente Massimo Firpo, secondo le inclinazioni che ben conosciamo, dando alle stampe la monografia *Vittore Soranzo vescovo ed eretico: riforma della Chiesa e inquisizione nell’Italia del Cinquecento*, Roma, Laterza, 2006.

poco compromettente (e non credo fosse sufficiente l'intercessione della zia di Alvise, Cataruzza Corner, in favore del vescovo di Bergamo suo nipote).

Ricapitolando, Jacopo Bonfadio, Giacomo Brocardo, Vittore Soranzo: tre personalità in relazione diretta con i Corner, due delle quali (Bonfadio e Soranzo) coinvolte nel circolo valdesiano, il terzo (Brocardo) fautore nientemeno che di Martin Butzer. Episodi, certo.

Ai quali, però, potremmo aggiungere il saluto che Marcantonio Flaminio indirizza «alli signori abbatì Cornari» per il tramite del poligrafo Francesco Berni. Tra i destinatari c'è l'abate di Vidor che altri non è se non quel Marco Corner figlio di Francesco e rettore del duomo di Montagnana dal 1549⁴⁷. E sarebbe cosa da poco se non esistesse testimonianza diretta del Flaminio che ricorda di essere stato introdotto, giovane letterato, alla corte di Leone X nientemeno che dal decano dei prelati Corner, il “mitico” Marco di Zorzi. Ma si tratta di episodi, nient'altro che episodi.

Poi, all'improvviso, salta fuori un documento eccezionale: la lettera di condoglianze indirizzata da Vittoria Colonna all'arcivescovo di Spalato, Andrea Corner di Zorzi, in occasione della morte del fratello cardinal Francesco:

Al molto reverendo signor il signor arcivescovo Cornaro⁴⁸.

Molto reverendo signor, come al debito natural saria impia cosa il non sentir V. S. una tal perdita; così all'obbligo christiano è cosa piissima il ringratiarne Dio, qual ha concesso a sua S. Reverendissima di poter dare con sì tanto fine testimonio di sì bona vita, come ha sempre fatta, mostrando chiaramente quanto era col core unito a quel divino spirito di Christo: il qual lo resse continuo in modo che né per opera né per parola s'intende che pregiudicasse il suo prossimo. Onde nell'ultimo ha più veramente fatto constare che questo non era solo natura mite et benigna, ma costantissima et pura fede in colui che lo ha sì ben soccorso nella maggior necessità.

La S. V. non ha di che dolersi.

⁴⁷ Il rapporto di Marcantonio Flaminio con la famiglia Corner rimonta ai suoi anni giovanili, allorché fu introdotto dal card. Marco di Zorzi a papa Leone X: *Alcune lettere di Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 19–20.

⁴⁸ Si tratta di Andrea Corner q. Zorzi, arcivescovo di Spalato, giacché la marchesa parla di «uffitii di amorevol fratello». L'unico arcivescovado in mano ai Corner era infatti quello di Spalato di cui, alla morte del card. Francesco Corner era titolare suo fratello Andrea.

Tutti li uffitii di amorevol fratello, di fidel servo et di ottimo amico continuo li ha fatti, et più hora che mai resta solo che con la sua patientia et pace faccia fede di questo al resto del mondo: acciò come per il passato lo ha servito nella vita, lo serva per il futuro nella sua memoria.

Io rendo gratie a Dio che V. S. non riman di sorte che habbia bisogno delle offerte mie, ma per il mio obbligo io ho necessità di farle, et pregarla si serva di me più hora che mai, come di vera sorella, et si conforti in quel comun Signore, unico consolator, et vera vita in ogni genere di pena et di morte; et creda che in persona haverei fatto questo uffitio con lei, se non per non darle incommodo sopra il dolore, il qual vorrei mitigarlo col sangue, se io potessi. Ma confido che potria consolar me per la sua christianissima virtù et bontà, et di core me le raccomando, raccomandandola a Christo con tutta l'anima.

Al comando di V. S. molto reverenda.

La Marchesa di Pescara⁴⁹.

Lettera tutt'altro che formale se confrontata con le epistole ufficiali della marchesa di Pescara, segnale evidente di una certa frequentazione della Colonna con i Corner. E allora dovremo riconsiderare la permanenza di Francesco Corner in quel di Viterbo a partire dall'aprile 1540⁵⁰: dalla fine del '41 giungeranno là Vittoria Colonna per entrare in convento, e il cardinale Reginald Pole con il fedele Alvise Priuli, e poi Marcantonio Flaminio e il cardinale Giovanni Morone. Nasce così l'*Ecclesia Viterbiensis*, esperimento di spiritualità di cui poa dovremo dire qualcosa.

La rete di relazioni emersa segnalerebbe niente più che delle amicizie alle quali non si può applicare il principio di transitività, soprattutto in materia di sensibilità religiosa, se non fosse per la deposizione del 21 agosto 1560 rilasciata dal figlio del cardinale Francesco Corner, quel Marco Corner di Giovanni abate di Vidor che abbiamo scoperto essere amico di Marcantonio Flaminio, nella sessione veneziana del processo difensivo di Pietro Carnesecchi. Alla domanda degli inquisitori se avesse frequentato la casa veneziana del Carnesecchi, è costretto ad ammettere: «Io son stato de dì et de sera et a

⁴⁹ *Novo libro di lettere scritte da i più rari auctori et professori della lingua volgare italiana*, Venezia, Gherardo, 1544, cc. 22r-v.

⁵⁰ Pietro Bembo, *Lettere*, IV: 1537-1546, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993, n. 2205 [Pietro Bembo a Cola Bruno, di Roma, 7 agosto 1540], p. 320: vi si segnala la presenza del card. Francesco Cornaro a Viterbo da almeno quattro mesi.

tutte l'hore domesticamente nella sua camera et nel suo studio»⁵¹. Ma non da solo. C'erano diversi nobili e prelati che affollavano le stanze del fiorentino: c'era, per esempio, Daniele Barbaro; e «il cardinal Cornaro moderno» (il nostro Alvise Corner), e il cardinale Andrea Corner (il destinatario della lettera di Vittoria Colonna), e persino il «vescovo di Treviso» (o meglio l'eletto di Treviso: il nostro Giorgio Corner)⁵².

Marco Corner tenta di fornire a Carnesechi l'alibi di frequentazioni apparentemente irreprensibili, ma solo perché si tratta di prelati in un certo senso 'intoccabili'. Si viene quindi al punto delle frequentazioni scomode di Carnesechi: Marcantonio Flaminio e Juan de Valdés, i cui libri erano compresi nell'*Index librorum prohibitorum* (1558), e poi l'apostata Apollonio Merenda fuggito a Ginevra nel 1557. La risposta è abbastanza evasiva: «Io ho cognossudo il Flaminio et qui in Venetia et con l'episcopo di Verona Gian Matheo prima, et a Viterbo del 1543, et ho parlato con lui domesticamente et longi pezzi et mai ho cognossuto in lui né cosa vitiosa né sentitoli a dir parola heretica. Gian Valdesio non l'ho sentito a pena nominar nonché cognossuto. Appolonio Merenda el cognobbi del'36 qual studiava in Bologna, che l'era secretario de monsignor Arcella vicelegato. Et lo cognobbi per quel tempo per ogni altr ancor che per heretico. Et ultimamente havendo inteso che l'haveva abiurato in Roma, mi parve cosa incredibile et novissima». Ma agli inquisitori non interessa affatto il parere del Corner riguardo la posizione religiosa dei tre personaggi. In fondo è solo un'interlocuzione preparatoria alla domanda vera e propria: chiarisca finalmente il Corner che genere di frequentazioni aveva il Carnesechi con questi signori! E soprattutto, dica chiaramente se Carnesechi abbia avuto a frequentare i libri proibiti di Flaminio e di Valdés! Ancora una risposta evasiva: «[Io so che monsignor Carnesechi conversò col Flaminio] nel tempo de

⁵¹ *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesechi (1557-1567)*, I: *I processi sotto Paolo IV e Pio V (1557-1561)*, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Dario Marcatto, Città del Vaticano, Archivio segreto vaticano, 1998, p. 430.

⁵² Ivi, pp. 430-431: «Con diversi nobili et prelati, con monsignor episcopo di Famagosta (Vittorio Franceschi), con monsignor electo Barbaro (nel processo difensivo del 1560 Carnesechi lo aveva scelto perché testimoniassse in sua difesa), con monsignor di Bologna moderno (Giovanni Campeggi), con monsignor da Civald (Giulio Contarini nipote di Gasparo) et con il cardinal Cornaro moderno (Alvise di Giovanni) et con il cardinal Andrea (Corner) bona memoria et con il vescovo de Tarviso (Giorgio Corner), che saria longa cosa racontare».

l'episcopo Gianmatheo prefato et con messer Lactantio, come ho deto. Con li altri non so che l'habbi habuto conversatione alcuna. Et circa l'haver letto libri loro, io non so, ma potria ben che l'havesse letto delle opere del Flaminio, *perché le se legevano da tutti avanti che le fussero prohibite*».

Gli inquisitori non dovettero trarre gran che dalla deposizione di Marco Corner, perché a loro interessava Carnesecchi. A noi che seguiamo i Corner, invece, le deposizioni dell'abate dicono chiaramente che esisteva a Venezia un gruppo di prelati che non erano indifferenti alle proposte dell'evangelismo valdesiano propagandato da Carnesecchi; un gruppo che aveva l'abitudine di confrontarsi con gli scritti di Marcantonio Flaminio. Tra costoro c'erano diversi membri della famiglia Corner, ma anche Daniele Barbaro; e soprattutto Giorgio Corner e Alvise Corner, i due arcipreti di Montagnana. A questo punto stabilire chi dei due avesse presieduto alla commissione della pala importa relativamente, data la sostanziale omogeneità dei contesti religiosi da entrambi frequentati. Con la scoperta dell'inserimento dei nostri all'interno dei movimenti di riforma cattolica in senso spirituale si chiarisce il senso del rifiuto di mettere sull'altare un'immagine coerente con la titolazione alla Vergine assunta in cielo. È risaputo infatti che la sensibilità religiosa degli spirituali d'ispirazione valdesiana ha carattere eminentemente cristologico, ed eventualmente trinitario. Maria, che pur non viene misconosciuta, assurgendo anzi a modello di sequela e affezione al Cristo, non è più oggetto di venerazione e invocazione. Con lei ci si accompagna nel cammino verso Gesù, ma è in lui che il valdesiano cerca e spera di poter fissare l'occhio interiore e far dimorare il cuore.

Credere per vedere o vedere per credere?

Il 23 maggio 1555 si era aperto il pontificato di Paolo IV Carafa. Non era difficile comprendere che un mondo si stava definitivamente chiudendo e che se ne sarebbe aperto un altro infinitamente più difficile, almeno per chiunque visse ancora nel sogno della conciliazione tra le chiese sfiorata a Ratisbona. Era diventato papa il maggiore oppositore della linea contariniana, che il Carafa considerava una forma di

rinnegamento di presupposti irrinunciabili nella cattolicità: in gioco c'era soprattutto un modo di pensare la chiesa e il ruolo dei cristiani, con incalcolabili conseguenze nella ridefinizione dei compiti e delle responsabilità attribuiti alle gerarchie ecclesiastiche entro il nuovo quadro ecclesiologico profilato nei colloqui con i riformatori e con Martin Butzer in particolare. Non c'era palese eterodossia in Contarini e nemmeno negli spirituali che lo appoggiavano. Ma bisognava dichiarare eretico quel pensiero conciliativo a meno di non voler perdere una serie di prerogative d'autorità e controllo sociale.

L'impiego strumentale dell'Inquisizione di cui Carafa era direttore permetteva con gli adeguati sforzi un'efficacissima azione repressiva. Per prima cosa occorreva far diventare reato il dialogo con i luterani, e anche ogni occasione di confronto con le loro idee attraverso i testi: a questo serviva l'Indice dei Libri proibiti. Fu sufficiente modificare queste coordinate per generare uno sconvolgimento senza precedenti, e una realtà dai tratti ampiamente paradossali nella quale persino le lettere del devotissimo Contarini, scritte nel 1541 con spirito sinceramente cattolico e con una reale affezione alla Chiesa e alla sua unità, sarebbero diventate nel 1559 prova schiacciante di «quello heretico spirito di cercar d'accordare fra catholici et heretici». Con poche mosse si veniva a travolgere una fetta importante di cristianità che ancora viveva nel segno dell'utopia contariniana e continuava a praticare la mediazione e la concordia con l'eretico anche a costo di una profonda autocritica, nella speranza di ripristinare le fila di un dialogo interrotto e con la consapevolezza che comunque i luterani, pur essendo in errore su diversi punti, avevano il pregio di costringere la Chiesa di Roma a un costante esame della propria posizione, scongiurando il rischio di pelagianesimo intrinseco al difficile equilibrio tra fede e opere che la tradizione cattolica consegnava ai suoi fedeli.

Già da inquisitore Carafa era assolutamente determinato a cancellare questa tendenza al dialogo, e andava affermando che i mediatori erano più pericolosi degli eretici manifesti. Così all'indomani della promulgazione della bolla *Licet ab initio* (21 luglio 1542) egli stava già raccogliendo il massimo quantitativo di documentazione utile a legittimare l'istruzione di processi ai danni degli spirituali di ispirazione valdesiana. Si giunse così al precipitare degli eventi nel 1549. In quell'anno l'elezione al pontificato dello spirituale e valdesiano Reginald Pole, che pareva già cosa fatta, fu inficiata proprio da un pesante intervento del Carafa che entrò in conclave insinuando gravi capi

d'imputazione per eresia a carico del prelado inglese. Intanto si incominciava il carosello dei processi agli uomini di Valdés: il primo ad essere toccato fu il vescovo di Bergamo, già segretario di Pietro Bembo, Vittore Soranzo.

C'era tutto questo sullo sfondo del conclave del 1555, seguito alla morte improvvisa del moderato Marcello Cervini. Ancora una volta si presentava la possibilità di un pontefice che venisse dalle fila degli spirituali, o forse questa volta era una necessità se si voleva porre un freno alla spregiudicata politica varata da Carafa e dal Sant'Uffizio. Questa volta toccò al cardinale Giovanni Morone, la cui elezione era appoggiata incondizionatamente da Carlo V, vedersi accusare in conclave dal solito Carafa che si presentò con «un fascio di processi contra [...] tutti i soggetti papabili»⁵³. D'altra parte soprattutto tra le fila degli spirituali era forte la consapevolezza che, a meno di un radicale cambio nei vertici romani, molti di loro avrebbero dovuto vivere le traversie dei processi inquisitoriali. La drammatica cronaca del conclave ci consegna tra l'altro una fugace ma significativa apparizione del nostro Alvise Corner di Giovanni, ovviamente schierato tra gli anticarafiani che, sfumata l'elezione di Morone, avevano preso a sostenere la candidatura del cardinal Puteo⁵⁴. Passa alla storia la battuta rivolta dal Corner a chi aveva tentato di racimolare i voti necessari al Carafa tra gli oppositori: nessuno di loro avrebbe mai potuto appoggiare «quel vecchio di inveterata malvagità, nemico del genere umano, ipocrita, che un tempo aveva osato tentare di persuadere Paolo III a servirsi della flotta turca per sottrarre il regno di Napoli all'Imperatore»⁵⁵. Ma alla fine fu suo uno dei tre voti che decisero l'elezione di Paolo IV: le pressioni dello zio materno, il cardinal Francesco Pisani, che aveva deciso di associarsi al Farnese nella candidatura di Carafa, erano un vincolo cui il Corner non poteva opporre alcuna ragione di ordine spirituale. La ragion di stato del Pisani vinceva sulla libera coscienza del Corner.

⁵³ Ludwig von Pastor, *Storia dei papi, V: Paolo 3. (1534-1549)*, Roma, Desclee, 1959, pp. 619-620, ripreso in Firpo, “‘Amorbato delle cose lutherane’ o ‘fidei catholicae propugnator’? Giovanni Morone tra Inquisizione e concilio”, in *L'uomo del Concilio*, catalogo della mostra di Trento, 4 aprile – 26 luglio 2009, Trento, Temi, pp. 19-47 (35).

⁵⁴ ASV, Consiglio dei dieci (Capi), Lettere degli Ambasciatori a Roma, b. 24, fol. 2a.

⁵⁵ Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, p. 620. Drammaticamente, infine, il Corner si vide costretto dallo zio Francesco Pisani a concedere il voto a Carafa.

Fu allora che l'altare in costruzione nella Collegiata di Montagnana si caricò di un'importanza persino eccedente le sue effettive funzioni all'interno del contesto cittadino. Una commissione che in altre circostanze si sarebbe potuta benissimo lasciar gestire al vice-arciprete divenne improvvisamente l'occasione per una rivincita in immagine, uno sfogo tempestivo da inserire esattamente all'interno della diocesi dello zio cardinale.

Per prima cosa si richiese al pittore di fissare in figura attraverso il tema della trasfigurazione la dottrina valdesiana dell'occhio interno, che Veronese già aveva trattato nella *Conversione della Maddalena* di Londra. Sfogliando le pagine dei valdesiani non è difficile imbattersi in ampie riflessioni dedicate alla trasfigurazione di Cristo. Il favore che essi riservavano all'evento del Tabor si radicava in un passo evangelico immediatamente precedente. Giunto al culmine della sua predicazione, con i farisei ostinati nel richiedere ancora un segno che permetta loro di *definirlo*, Gesù lascia cadere sugli apostoli la domanda oramai ineludibile: "Voi chi dite che io sia?" (*Mt* 16,15). Silenzio. Solo Pietro, ma perché mosso dallo Spirito di Dio, è in grado di dichiarare: "Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente" (*Mt* 16,16). È un istante di grazia: la scoperta che Gesù non può essere definito dall'uomo con l'ausilio della ragione, poiché questa è forzata a ricercare nella costanza delle leggi di natura, individuate sulla base di molteplici esperienze pregresse, la spiegazione ai fenomeni attuali.

Proprio il problema della definizione stava al centro di un tema particolarmente caro ai valdesiani come ad altre esperienze di riforma cattolica: il valore dell'elaborazione teologica e filosofica nell'esperienza di fede. Su questo punto Marcantonio Flaminio si era espresso perentoriamente nel suo distinguo tra la vera fede e la falsa fede: «Per questo breve discorso si vede chiaramente esser vero quello che abbiamo detto, cioè che ci sono due maniere di fede, *l'una delle quali s'è detto è fondata ne la mera relatione degli huomini et de libri: et è la fede de Turchi et de falsi christiani, la seconda è fondata nella relatione et persuasione dello spirito di Dio*».

Dalle pagine di Flaminio la suggestione raggiunge la pala di Montagnana, dove in via del tutto eccezionale rispetto alla tradizione iconografica gli apostoli sono saliti sul monte Tabor portandosi appresso dei grossi volumi in quarto, che stavano leggendo proprio nel momento in cui Gesù trasfigurava davanti a loro (fig. 43). Evidentemente ai tre non è bastata la risposta data da Pietro alla domanda di Gesù e così hanno pensato

bene di portarsi appresso le ‘fonti’ per vedere di trovare un qualche chiarimento sugli eventi legati a Gesù. Essi vengono presentati come dotati di falsa fede, poiché in definitiva, pur avendo Gesù lì con loro non sanno parlare della loro, interiorità senza il filtro delle scritture.

È su di loro che si scarica la forza di Dio, invisibile energia che scende sugli apostoli con una violenza che sembra preordinata all’annientamento dei tre, proprio come sui giganti era scesa la saetta di Giove che li aveva scaraventati a terra. Dentro il paradosso del cristianesimo spirituale d’ispirazione valdesiana questo è il “dono” che Dio fa all’uomo: l’annientamento dell’uomo carnale, l’umiliazione dell’intelletto. Flaminio aveva recuperato da san Paolo il concetto di *cattivazione* dell’intelletto con cui Dio soggiogava l’intelletto superbo facendolo suo prigioniero⁵⁶. Solo la sconfitta della ragione apre alla visione. Dopo l’abbattimento dell’uomo carnale avviene infatti la resurrezione dell’uomo spirituale come accade a Giovanni vestito di fede, speranza, ma soprattutto di carità: è rosso il manto del giovane. È sotteso all’immagine il contrasto tra falsa e vera fede:

La prima crede con l’autorità de l’evangelo molte cose false et superstitiose. La seconda discerne tutte l’openioni che repugnano a la verità de l’evangelio et le refiuta come false et superstitiose. La prima, perché è una fede morta, non cresce mai et ne le tentationi discesce. La seconda, perché è una fede viva, sempre va crescendo et quanto più è tentata tanto più cresce, come la fede de la cananea. *La prima dimora solamente ne la immaginazione et è una fede totalmente humana, sterile, et che non produce frutto alchuno che la possa confirmare et fortificare. La seconda dimora nel cuore, et è una fede totalmente divina, feconda, et che produce tanti stupendi et efficaci effetti che l’huomo dotato di essa per la viva et continua*

⁵⁶ Lettera di Marcantonio Flaminio all’abate Anisio in *De le lettere di tredici huomini illustri*, a cura di Dionigi Atanagi, Roma, Dorico, 1554, c. 131r: «Et se talhora la nostra pazza superbia si vuole opporre a questa scientia sopra naturale, debbiamo pregare Dio, che ci conceda gratia di captivare (come dice san Paolo) l’intelletto alla obedientia della fede santa».

esperienza si conferma et fortifica talmente in essa che nessuna cosa creata il può separare da essa⁵⁷.

Perciò il Cristo trasfigurato di Montagnana dall'alto del Tabor rende manifesto a tutti quale sia la sede e la facoltà che deve essere coinvolta e purificata perché l'uomo possa avere esperienza della divinità di Cristo oltre il velo della sua umanità (capace di confondere gli occhi ciechi e il cuore spento dei farisei). Veronese farà ricorso a una "gestualità di istruzione" analoga a quella messa in opera nella *Pala Giustinian* ricordandosi dello *Schiavo* di Michelangelo ora al Louvre, che già nel 1513 raccontava e raccomandava allo spettatore di chiudere i sensi e sprofondare nell'abisso del cuore e della mente per uscire dai vincoli della materia.

Agli occhi degli spirituali Carafa aveva deliberatamente sovvertito la verità accecato da bramosie di potere. Anche questo pensiero confluisce nell'opera di Montagnana. Percorrendo il senso dell'immagine attraverso i suoi insanabili conflitti si arriva, infatti, a una fondamentale clausola *avversativa* inserita da Veronese nella pala⁵⁸. Strano a dirsi ma, se confrontata con altre rappresentazioni dello stesso soggetto evangelico, quella di Veronese sembra mettere Pietro in una condizione privilegiata. Infatti nella cultura figurativa cinquecentesca questa pala si impone come un raro caso iconografico di 'veggenza pietrina' associata alla più scontata 'veggenza giovannea'. Normalmente una cosa escludeva l'altra, e quando era Giovanni a vedere a Pietro era attribuita cecità/sonnolenza, ovviamente correlata alla ben nota imperfezione del suo occhio spirituale (almeno fino all'evento della Pentecoste). Se ci limitiamo ad osservare la

⁵⁷ Marcantonio Flaminio, *Modo che si dee tenere ne l'insegnare et predicare il principio della religione christiana: della medema giustificatione*, in Idem, *Apologia del Beneficio di Cristo e altri scritti inediti*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 166 segg.

⁵⁸ La clausola *avversativa* ha come carattere fondamentale quello di favorire il cosiddetto "scontro di topics" e che abitua anzitutto a dare una forma ben definita allo stato di cose che ci si presenta di primo – senza censure pregiudiziali – per poi scoprire *dentro* il quadro così delineato (e non importando delle obiezioni preconette da fuori!) alcuni elementi particolarmente attivi, non riducibili all'equilibrio così definito, in grado di farlo saltare determinando una nuova configurazione più stabile della precedente. Si rinvia a Teun A. van Dijk, *Testo e contesto: semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1980 e Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983, per un'informazione generale sull'argomento.

facile contrapposizione tra chi vede e chi non vede la pala si attiva indubbiamente nei modi fin qui descritti. Se però si approfondisce quanto il pittore ci dice dei due apostoli veggenti, ci si accorge che Giovanni vede Cristo diritto, Pietro *invece* capovolto (fig. 48). Ma che significa questo “vedere capovolto”?

I santi martiri di Paolo, anche quando rivolgono il volto allo spettatore e lo sguardo al cielo, godono di una *recta visio* sulla teofania. C'è solo un altro caso nella pittura veronesiana in cui compaia lo sguardo ‘capovolto’, e come a Montagnana è accoppiato alla *recta visio*: si tratta della pala per l'altare di Sant'Antonio della chiesa monastica di San Benedetto Po, saldata il 30 marzo 1562, normalmente etichettata con il titolo di *Apparizione della Madonna col Bambino ai santi Antonio abate e Paolo* (fig. 46). Curiosamente l'immagine ci presenta un monaco anziano in piedi, alquanto discinto, con un importante rosario nella mano sinistra e un bastone col quale sostenersi nel suo lento cammino a piedi nudi sulle pietre di un aspro sentiero di montagna. Seduto su una roccia – doveva essere lì da un po' di tempo a leggersi quel librone tutt'altro che tascabile – sant'Antonio abate. E lo possiamo affermare perché si fa riconoscere: guarda la teofania, porta la mano al petto, è seduto tranquillo sotto l'alloro. Questa figura è la visualizzazione esatta delle raccomandazioni fatte dall'abate a un tale che gli chiedeva «Che cosa devo custodire per piacere a Dio?». Antonio in quella circostanza rispose: «Dovunque vai, abbi sempre Dio davanti ai tuoi occhi; nelle cose che compi porta sempre la testimonianza della Sacra Scrittura; in qualunque luogo siederai, non venirtene via presto. Custodisci queste tre cose e sarai salvo»⁵⁹. Ma il passo prosegue con l'interrogazione di un altro abate ad Antonio, che riveste un certo valore per la nostra immagine: «Un abate interrogò Antonio dicendo: “Che cosa dovrei fare?” “Non confidare nella tua giustizia; usa moderazione nel mangiare e nel parlare e non rammaricarti delle cose passate”. Disse ancora Antonio: “Come i pesci se stanno troppo a lungo all'asciutto muoiono, così anche i monaci che si attardano fuori dalla cella o che si intrattengono con i laici vengono meno al proposito della quiete. Chi siede in

⁵⁹ Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Lione, Pivard, 1500, c. 27v: «Interrogavit quidam Anthonium dicens. “Quid custodiens placebo Deo?” Et respondens dixit: “Quocunque vadis semper Deum pre oculis tuis habeas. In his que agis testimonium sacrarum scripturarum adhibeas. In quocunque loc sederis non inde cito recedas. Hec tria custodi et salvus eris”».

solitudine e sta in quiete viene strappato da tre guerre: quella dell'udito, della parola e della vista e contro una cosa soltanto deve ancora combattere, cioè il cuore»⁶⁰.

Il fatto più sconcertante è che Veronese, assegnando all'anziano in piedi il bastone a tau e il rosario – e, se vogliamo, lasciando a terra davanti a lui la campanella – lo presenta allo spettatore con tutti gli elementi propri dell'iconografia di sant'Antonio abate. E non esitiamo a credere che uno spettatore dotato di una media competenza iconografica, e magari un po' affrettato nella fruizione dell'opera, l'avrebbe riconosciuto come tale. Impossibile invece che il medesimo spettatore potesse riconoscervi san Paolo di Tebe, il quale è immancabilmente connotato da abiti più o meno succinti composti intrecciando foglie di palma. Qualora, però, lo spettatore avesse riconosciuto per altro verso – come abbiamo detto – sant'Antonio abate anche nell'eremita seduto, la coerenza dell'immagine sarebbe risultata seriamente compromessa. È a questo punto che si rende necessario l'intervento di un elemento *avversativo*, tale da ripristinare l'univocità del senso.

Forse non tutti l'avrebbero rilevato, ma certo un monaco sì: l'anziano al centro del dipinto, in modo alquanto eccentrico, veste uno scapolare senza la tunica. La bizzarria insospettisce e induce a tentare di vederci chiaro. È così che, stimolati ad un'osservazione più accurata notiamo che il cappuccio del nostro singolare personaggio presenta una strana terminazione appuntita alla quale è appeso nientemeno che un sonaglio. Invano cercheremmo chiarimenti a un simile dettaglio intendendolo come una particolare forma di abito religioso o eremitico: il sonaglio sigilla l'anomalia dello scapolare senza saio e chiama in causa evidentemente l'iconografia del "folle" come si può incontrare nelle incisioni di Dürer per la *Narrenschiff*. Tra queste la figura del "folle che si sposa per denaro" e meglio ancora quella del "predicatore di falsità" tradiscono la loro natura proprio per la presenza in corrispondenza della nuca di due lunghe orecchie di stoffa a cui sono appesi i tipici sonagli del matto (fig. 47).

⁶⁰ *Ibidem*: «Abbas quidam interrogavit Antonium dicens: "Quid faciam?" Non confidas in tua iustitia, ventris et lingue sit tibi continentia et ne penitearis de re transacta". Dixit Antonius: "Sicut pisces si in sicco tardaverint moriuntur, ita et monachi extra cellam tardantes aut cum viris secularibus immorantes a quietis proposito resolvuntur. Qui sedet in solitudine et quiescit a tribus bellis eripitur, id est auditus, locutionis et visus et contra unum tantummodo pugnam habebit, scilicet cordis».

Il dettaglio del cappuccio con sonaglio, dunque, denuncia il falso monaco al centro: serve al pittore per dichiarare che la vita “peregrinante” e il ricorso al “rosario” appartengono forse all’anticristo, il quale è portatore dell’errore della “visione capovolta” propria di chi, confidando nelle proprie opere e meriti, dimentica l’umiltà, la contemplazione, in una parola dimentica che la visione è *consegnata* e non *conquistata*. Nel capovolgimento della visione il pittore trova così il modo di esprimere il dramma del sovvertimento della verità. Chi vede rovescio, infatti, percepisce in alto ciò che sta in basso e viceversa, ed è portato a restituire un’immagine del mondo capovolta.

Lo aveva scritto anche Marcantonio Flaminio descrivendo le caratteristiche della vera e della falsa fede in una mirabile pagina indirizzata a Giulia Gonzaga: «Per questo breve discorso si vede chiaramente esser vero quello che habbiamo detto, cioè che ci sono due maniere di fede, l’una delle quali s’è detto, è *fondata ne la mera relatione degli huomini et de libri: tale è la fede de Turchi et de falsi christiani*; la seconda è fondata nella relatione et persuasione dello spirito di Dio: tale è la fede delli veri christiani. La prima può bene ingannare l’huomo, persuadendoli che egli crede, ma non può già fare ch’egli confidi interamente in Christo»⁶¹. Il principale effetto della confidenza nella testimonianza degli uomini è il sostanziale fraintendimento della realtà: «Laonde la tua giustitia per punire la loro ingratitude li privò d’ogni buon giuditio di modo che, abbracciando il male per il bene et l’amaro per il dolce, contaminarono l’anime et i corpi loro d’ogni abhominevol vitio et immunditia». Anche qui, come nella visione rovesciata, c’è chi abbraccia il male ritenendolo bene, e l’amaro ritenendolo dolce. Con spirito quasi profetico Valdés aveva descritto il conflitto tra il *credere per vedere* e il *vedere per credere* con parole che nel clima di tensione e incomprensione degli anni Cinquanta diventavano per i suoi discepoli di sconcertante attualità: «E per quel che io ho visto per alcuna esperienza, intendo che sempre che gli uomini come uomini pigliano opinioni di Cristo e di quelli che sono membri di Cristo, senza pretenderlo essi, vendono ad evacuar la gloria di Cristo e l’omnipotentia di Dio; e per tanto saria sanissimo consiglio a tutti gli uomini *il guardarsi di prender opinione alcuna nelle cose spirituali e divine mentre che sono uomini non rigenerati né rinovati*

⁶¹ Marcantonio Flaminio, “Meditationi et orationi formate sopra l’epistola di san Paolo a Romani”, in Idem, *Apologia del beneficio di Christo e altri scritti inediti*, Firenze, Olschki, 1996, p. 73.

per Spirito Santo, e anche allora sta loro bene di attenersi alla àncora della fede cristiana e allo intento del viver cristiano, serbando il decoro cristiano, e nel resto non ligarsi ad opinione veruna, perché, come si ligano ad una, si obbligano ad difenderla e, come la vogliono difender, s'appartano dalla mansuetudine cristiana e dal decoro cristiano».

La sola speranza era che si verificasse il tanto agognato *dispersit superbos* cantato dal *Magnificat* e che la pura Chiesa di Cristo, quella che confidava in lui solo e lo riconosceva solo dispensatore di grazie, potesse vivere giorni di pace. Almeno in immagine ciò poteva già accadere nella figura di Pietro schiacciato a terra dall'insanabile superbia del suo occhio presuntuoso e fallace. Schiacciato su una roccia del monte Tabor, sagomata a gradino come se qualcuno ne avesse estratto delle pietre.

Non si tratta qui dell'attributo assegnato a Pietro sulla scorta della celeberrima paronomasia coniata da Cristo nell'atto di consegna delle 'chiavi del regno' al principe degli apostoli: «E io ancora ti dico che tu sei Pietro e sopra questa pietra edificherò la chiesa mia»⁶²; attributo che si afferma tardivamente solo a partire dal secondo decennio del Cinquecento con Tiziano, che fa poggiare il piede all'apostolo sul gradino dell'altare nella pala Pesaro, ripresa, come variazione sul tema, da Paolo Veronese nella pala di San Sebastiano dove però l'apostolo è addirittura seduto sul basamento della colonna. Dalla metà del secolo Pietro compare associato anche a grosse pietre, scarti di lavorazione di cantiere. C'è il caso dell'*Assunta* di Francesco Beccaruzzi (1540) nella parrocchiale di Valdobbiadene dove Pietro, lasciate le chiavi e il libro, può comprendere intimamente (la mano sinistra sul cuore) il mistero dell'assunzione della Vergine Maria solo fondandosi sul Cristo/pietra scartata dai costruttori (il piede destro poggia su un blocco di pietra male sbozzato)⁶³. E c'è anche in Tiziano il caso di Pietro associato a un

⁶² La maggior parte delle apparizioni dell'apostolo sono stabilmente ancorate ad un repertorio di gesti ed elementi esiguo e tutto sommato monotono, ridicibile al rapporto più o meno disinvolto, più o meno severo, più o meno sciatto con l'immancabile coppia di chiavi, e alle infinite testimonianze sulla sua ipometria visiva (si tratta solo di capire di quale occhio si sta parlando) che però subentrano ad una data più tarda dopo la seconda metà del XV secolo. Possibili approfondimenti in *Saecularia Petri et Pauli: conferenze per il centenario del martirio degli apostoli Pietro e Paolo tenute nel Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 1969.

⁶³ *La pittura nel Veneto: il Cinquecento*, I, Milano, Electa, 1996, pp. 268, 270, 272 (fig. 320).

pezzo di cornicione su cui, tra l'altro, il pittore ha ben pensato di incidere il proprio nome.

Ma Paolo Veronese, proprio sotto la tibia nuda di san Pietro, non ha rappresentato una roccia di montagna, non una «pietra scartata dai costruttori» (fig. 45). Dovendola indicare con un termine greco la chiameremmo *πέτρα*; in latino *petra*. Diversa l'immagine della pietra scartata dai costruttori, perché si riferisce a un elemento lapideo, lavorato o non lavorato, che è già diviso dalla conformazione rocciosa cui in origine apparteneva: il greco definisce questo *λίθος*; il latino *lapis*. Questo secondo lemma si correla all'immaginario vetero- e neotestamentario del tempio e delle pietre che lo costituiscono (*Is* 28,16; *Ps* 118,22; *Mc* 12,10; *Lc* 20,18) ma anche al tema della pietra d'inciampo che annienta e distrugge gli oppositori (*Is* 8,14; *Dan* 2,45; *Lc* 2,34; *Rom* 9,32; *1 Pt* 2,8). Ma poiché l'immagine di Veronese non rappresenta un *lapis* dobbiamo ritenere estranei alle sue intenzioni comunicative questi significati.

Lungi dall'essere un ameno gioco erudito, l'avvicinarsi dei due lemmi è pienamente attestato proprio nella prima lettera di Pietro, proprio in quel passo che certamente sta all'origine dell'impiego di pezzi di costruzione come attributo dell'apostolo:

Ad quem accedentes lapidem vivum, ab hominibus quidem reprobatum, a Deo autem electum, et honorificatum: et ipsi tamquam lapides vivi superaedificamini, domus spiritualis, sacerdotium sanctum, offerre spirituales hostias, acceptabiles Deo per Jesum Christum. Propter quod continet Scriptura: "Ecce pono in Sion lapidem summum angularem, electum, pretiosum: et qui crediderit in eum, non confundetur. Vobis igitur honor credentibus: non credentibus autem, lapis quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli, et lapis offensionis, et petra scandali, his qui offendunt verbo, nec credunt in quo et positi sunt. (1 Pt 2,7-9)

Può quasi passare inosservato, ma il testo, che insiste per ben cinque volte sulla parola *lapis* in riferimento al *lapis angularis* di Isaia (29,16), in un solo caso clamorosamente passa al termine *petra*: e per la precisione ciò avviene per indicare la pietra di scandalo contro la quale inciampa il piede di chi non crede alla Parola. Avvertiremo allora la straordinaria pertinenza della roccia di montagna dipinta da Veronese se noteremo che, almeno per via d'allusione, l'insistenza dell'immagine sul grande piede nudo e sulla gamba schiacciata a terra evoca appunto l'idea dell'inciampo

(fig. 45). Pietro-Cefa-Carafa inciampa dunque sulla roccia di Cristo, proprio là dove il pittore ha vergato l'iscrizione PAULO VERO P. Più che una semplice firma, un'impresa estremamente significativa⁶⁴, che tra l'altro era in grado di rievocare il tema del papa angelico come nuovo Paolo coltivato sotto il pontificato di Paolo III. Quest'aspettativa aveva suggerito ai padri di chiudere il documento del *Consilium de emendanda ecclesia* con le parole:

*Sumpsisti tibi nomen Pauli, imitaberis speramus charitatem Pauli. Electus fuit ille, ut vas, quod deferret nomen Christi per gentes: Te vero speramus electum, ut nomen iam Christi oblitum a gentibus et a nobis Clericis, restituas, in cordibus et in operibus nostris aegritudines sanes / oves Christi in unum ovile reducas / amoveasque a nobis iram Dei, et ultionem eam quam meremur / iam paratam, iam cervicibus nostris imminentem*⁶⁵.

All'epoca non si sa quanto di cortigianeria ci fosse, ma giunti alla metà del Cinquecento, e nel nuovo clima di aperta conflittualità davvero la chiusa del *Consilium* poteva caricarsi di valore profetico e nel contempo polemico, giacché lo stesso Carafa aveva viaggiato per un poco al seguito del Contarini lasciandosi coinvolgere nel suo progetto di riforma, salvo poi voltargli le spalle proprio in occasione dei Colloqui di

⁶⁴. In realtà potremmo ritenere che la prima firma di Paolo in assoluto, esclusa quella spuria della *Cena in Emmaus* del Louvre, sia quella sulla grande pala per l'altar maggiore di Santa Giustina di Padova databile al 1575, quando ormai il nome del pittore è adoperato come marchio di un'impresa professionale ormai dipendente dal fattivo coinvolgimento del fratello Benedetto, del nipote Alvise del Friso e di diversi altri apprendisti al fine di assorbire progetti di sempre più vasta portata. Sono ugualmente marchi di fabbrica, da interpretare entro strette logiche di mercato, le firme iscritte sui quadri inviati a Rodolfo II. Per una panoramica sulla grande bottega raccolta da Paolo negli anni Settanta, e più un generale per un orientamento sulle strategie di mercato progressivamente assunte dal pittore, si faccia riferimento a Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München, Fink, 2005, pp. 31-135; 395-418. Pare difficile immaginare che Paolo avesse bisogno di rivendicare e divulgare la paternità di un'opera che comunque era condannata a una irriducibile marginalità rispetto ai suoi interventi veneziani (di diverso avviso Claudia Terribile, *Del piacere*, cit. pp. 19-20). Può ben essere che l'idea d'inserire la firma fosse venuta dai fabbricieri (avere l'opera del giovane pittore della Serenissima era pur sempre occasione di vanto), ma certo l'esito fu una singolare *impresa* che, nell'interazione fra la componete testuale PAULO VERO P. e quella figurativa della roccia su cui è incisa, fa quasi dimenticare la sua funzione originaria.

⁶⁵ *Consilium de emendanda ecclesia*, Roma, Blado, 1538, c. 7v.

Ratisbona, quando la conciliazione con la parte riformata pareva una possibilità reale. Sarebbe venuto, prima o poi, il ‘vero Paolo’ e avrebbe finalmente assunto il compito che gli competeva, quello di ridurre a un solo gregge le pecore dell’ovile. A questa unità aveva teso Contarini e con lui l’intero gruppo degli spirituali. Di questa unità parlavano le profezie dell’*Apocalypsis Nova* che continuava a nutrire l’utopismo dei riformatori cattolici⁶⁶. *Unibis* è scritto anche sul libro che Pietro tiene aperto davanti a sé, e che forse potrebbe comprendere se la sua visione del Cristo non fosse alterata (fig. 44).

Persa ogni speranza nei confronti dell’apostolo e dei suoi rappresentanti, occorre rifarsi alla promessa di Giovanni il Battista, e credere saldamente che Dio avrebbe finalmente fatto sorgere i suoi figli dalle pietre. S’innestano polemicamente le parole di Giovanni il Battista riportate in *Matteo* 3,9 e *Luca* 3,8: «Razza di vipere! Chi vi ha suggerito di sottrarvi all’ira imminente? Fate dunque frutti degni di conversione, e non crediate di potere dire fra voi: Abbiamo Abramo per padre» Commenta Ambrogio che evidentemente i farisei, memori del monito di Isaia, ritenevano sufficiente riconoscere la nobiltà della loro genealogia, e dunque la loro filiazione da Abramo (nella carne!), per rientrare nella schiera di quel popolo assetato di giustizia e in cerca del Signore descritto dal profeta⁶⁷. Al contrario qui l’appello è alla conversione. E ritorna allora l’immagine di Isaia, chiarita per così dire nel suo senso più autentico: «Vi dico che Dio può fare sorgere figli di Abramo da queste pietre». Il Battista istituisce così un netto distinguo fra la discendenza carnale da Abramo e la filiazione ad opera di Dio. Non chiunque è stato generato da Abramo può dire di essere stato “tagliato” dalla sua “roccia”: in altre parole non può dirsi suo figlio. Viene qui ripreso un passo di Isaia in cui la riscoperta della propria filiazione in Dio era evocata con l’immagine della roccia di cava da cui i figli di Dio vengono tagliati: «Ascoltatemi, voi che siete in cerca di giustizia, voi che cercate il Signore; guardate alla roccia (τῆν στέρεαν πέτραν) da cui siete stati tagliati, alla cava da cui siete stati estratti» (*Is* 51,1). Evidentemente il Battista intende dire che ancora altri uomini assetati di giustizia e in cerca di Dio saranno tagliati dalla medesima roccia di Abramo, ma non sono da cercarsi fra coloro che possono

⁶⁶ Anna Morisi, *L’Apocalypsis nova. Ricerche sull’origine e la formazione del testo dello pseudo-Amedeo*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1970; Cesare Vasoli, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1988, pp. 211-229 (213-214).

⁶⁷ Sant’ Ambrogio, *Expositiones in Lucam*, II, 74, in PL, XV, coll. 1660–1661.

vantare una qualche parentela con il patriarca. Paternità carnale contrapposta a paternità di fede, dunque. Pietro, sopraffatto dal *kabod* di Cristo-Dio, stringe forte la chiave dorata quasi a difendersi, vale a dire sperando di poter contare sulla *successionis praerogativa* che il Battista aveva dichiarato inutile ai fini della salvezza.

L'immagine e l'altare diventavano così un possibile centro gravitazionale resistente al rovesciamento del valore di verità delle asserzioni, delle azioni, dei contenuti di fede⁶⁸. S'irrigidisce il discorso sulla visione, ma perché il precipitare degli eventi ha aperto tali e tanti imprevisti rivolgimenti di fronte da far percepire a pelle che quel poco di assoluto che pareva di aver toccato fino a pochi anni prima rischiava di essere spazzato via dalla cieca intransigenza di un papa che, alla stessa stregua dei farisei, mal sopportava di essere come tutti quanti sottoposto della verità, e voleva esserne il padrone.

⁶⁸ Capiamo, dal primo livello di lettura contestuale (la funzione *catechetica* dell'immagine in una religiosità e spiritualità rinnovata) e da questo secondo e più riservato livello, che quell'"investimento" di cui parlavo era per i committenti – che avevano imposto Veronese alla fabbriciera – essenzialmente un investimento nei percorsi di senso dell'immagine. Alla fabbriciera si lasciava di sporcarsi le mani con categorie di «bellezza et ornamento o «colori finissimi», e di preoccuparsi della tempistica e dei pagamenti.

Capitolo quinto

La “terza” visione. Le dormienti di Paolo Veronese

Una ricerca sul silenzio mistico in Paolo Veronese non può certo lasciare intentato lo studio di un dipinto come la cosiddetta *Visione di sant'Elena* della National Gallery di Londra. Fatto ancor più necessario giacché all'eloquenza del titolo, che non esita a iscrivere il soggetto nell'orizzonte degli approfondimenti visuali sul rapporto fra mondo terrestre e sovramondo divino, corrisponde un silenzio colpevole intorno alle non poche difficoltà di ordine filologico e storico inerenti al dipinto. Solo di recente dalle pagine della singolare monografia che Mary D. Garrard ha dedicato alla *Maddalena* di Artemisia Gentileschi, custodita nella Sala del Tesoro della Cattedrale di Siviglia, è giunta la proposta d'inserire il lavoro di Veronese entro una serie (fin troppo esigua) di capolavori cinquecenteschi dedicati al tema della melancolia¹. Ma pur riconoscendo alla studiosa il merito di avere nuovamente sottoposto all'attenzione della critica la tela di Londra e il rame di Marcantonio Raimondi, che già nel 1912 il catalogo dedicato da Arthur M. Hind al grande incisore bolognese indicava come *la* fonte grafica tradotta da Paolo ad olio², non si può fare a meno di lamentare la grave indifferenza al problema del testo o dei testi di riferimento, che rimane comunque cruciale anche dopo gli opportuni correttivi suggeriti dalla lezione dell'iconologia contestuale.

¹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, Berkeley, University of California Press, 2001.

² Arthur M. Hind, *Marcantonio and Italian engravers and etchers of the Sixteenth Century*, London, Heinemann, 1912, tav. XLV.

Una serie di passi falsi di ordine filologico (sapientemente dissimulati attraverso altrettante circolarità logiche) hanno seriamente pregiudicato la corretta titolazione dell'opera (fig. 49). Il vizio riguardante la nomenclatura ha finito poi col condizionare la lettura dell'immagine a causa della sorprendente capacità che le etichette hanno di generare mondi possibili. In effetti il titolo assegnato al dipinto londinese nasce applicando ad esso un falso "rasoio" di Occam per cui se vedo una giovane priva di attributi particolari ma in ricche vesti e poi vedo una pesante croce di legno calata da una coppia di angioletti, anche prescindendo da qualsiasi controllo sulle fonti sarei legittimato a leggervi un sogno veggente di sant'Elena. Il meccanismo di composizione della lacuna così condotto sulla base di una elementare istruzione agiografica è abbastanza banale e si muove sul filo dell'analogia con il sogno di Costantino a creare una sorta di *pendant* narrativo che introduca la vicenda del ritrovamento della Vera Croce. Del resto così si era comportato anche Ridolfi nel classificare quell'«invention» di Paolo che non poco imbarazzo dovette procurargli, almeno a giudicare dalla sproporzione tra la veloce menzione dei soggetti degli altri tre teleri veronesiani in collezione Contarini e le cinque righe riservate al dipinto di Londra³. Tante ne occorrono allo sprovveduto compilatore – che importanti contributi ci hanno confermato essere incapace a comprendere i percorsi di senso delle immagini⁴ – per congegnare l'ennesima finzione iconografica e raccontarci di una sorta di ossessione per la croce di Cristo che avrebbe preso la madre di Costantino al punto da occuparla pure nel sonno: «quindi è che le cose che concepiamo nella mente ci vengono spesso recate da fantasmi all'intelletto nel sonno»⁵, commenta l'autore.

Infine, a causa dell'inscalfibile fideismo di molta storia dell'arte nei confronti dei presunti padri fondatori, il funambolico gioco ridolfiano ha continuato a segnare il dipinto di Londra, ed è parso così convincente da essere esteso anche all'altrettanto misteriosa dormiente veronesiana dei Musei Vaticani. In questa versione, tra l'altro, la

³ Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, I, a cura di Detlev von Hadeln, Berlin, Grote'sche, 1914, p. 318.

⁴ Il rinvio d'obbligo è al contributo di Augusto Gentili, "San Marco nelle immagini del Cinquecento: problemi di iconologia contestuale", in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di Antonio Niero, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 303-312, dove tra le altre cose vengono messe in luce le gravi carenze culturali e metodologiche che segnavano le letture iconografiche di Ridolfi.

⁵ Ridolfi, *Le Maraviglie*, cit., p. 318.

corona in testa alla donna sembrava fugare anche il più piccolo dei dubbi eventualmente sollevati dall'inquietante mancanza di attributi regali della giovane di Londra. Le fonti continuavano ad essere ignorate. E del resto un borgesiano 'caso di fortuna' avrebbe tenuto in serbo, per chi si fosse avventurato nella *queste*, addirittura una catena di fonti tardoantiche nelle quali il ritrovamento della croce da parte di Elena è intimamente connesso con una serie di rivelazioni oniriche non meglio qualificate.

Per riferire a Elena un sonno veggente bastava rifarsi alla *Historia Tripartita* di Cassiodoro e risalire da questa verso le sue fonti greche: una tradizione, ignorata da Ridolfi e dalla critica contemporanea, dove però il contenuto dell'ispirazione onirica di Elena risulta essere solamente il pellegrinaggio a Gerusalemme e non il ritrovamento della croce, che sarebbe capitato un po' per caso nel corso dei lavori per l'edificazione della chiesa del Santo Sepolcro⁶. D'altra parte l'insero raimondiano dell'angelo portacroce – sul piano del codice iconico – era stato concepito senza il supporto una forte tradizione iconografica⁷: il tema era vagamente imparentato con le visioni

⁶ Cassiodorus, *Historia Tripartita*, II, xviii, PL 69, coll. 936: «Interea mater imperatoris Helena, cuius cognomine vicum Drepani princeps civitatem dicavit Helenopolim, admonita per somnum ad Jerosolymam properavit; et quondam Jerusalem desertam sicut pomorum custodiarum inveniens, requisivit sepulcrum Christi. Quod licet difficillime, tamen invenit». La fonte latina è una semplice traduzione da Socrate di Costantinopoli (438-443 d. C.): cfr. Socrate de Constantinople, *Histoire Ecclesiastique*, I, xvii, 1-13 (1-2), Paris, Cerf, pp. 174-181 (174-175); il tema è già attestato all'inizio del V secolo in Rufinus Aquileiensis, *Historia Ecclesiastica*, I, vii, PL 21, col. 475. Sulla figura di sant'Elena è fondamentale il testo di Hendrik Jan Willem Drijvers, *Helena Augusta: the mother of Constantine the Great and the legend of her finding of the true cross*, Leiden, Brill, 1992.

Tuttavia l'impiego di queste fonti in relazione alla figura di Elena è molto raro, e che ciò sia vero è dimostrato dalla completa assenza di attestazioni iconografiche relative al sonno visionario della santa sia prima sia dopo l'intervento veronesiano. Al contrario Ridolfi tratta il sogno come la conseguenza del «santo pensiero» di Elena e non come un'evento profetico, e del resto lascia intendere chiaramente di non disporre di fonti testuali in quel suo circolare modo di procedere per cui l'*ekphrasis* del dipinto ne diventa infine il testo di riferimento: Ridolfi, *Le Maraviglie*, cit., p. 318.

⁷ C'è da dubitare che l'analogia con la *Visione di Costantino* affrescata dall'équipe di Raffaello vada oltre il livello formale. Anche perché la croce di Costantino non fa la sua comparsa nel celebre sogno dell'imperatore. Essa interviene nell'ora del dubbio sul potere degli dei suscitato dal precipitare della situazione nello scontro con Massenzio; e interviene come visione collettiva: una colonna luminosa a

martiriali che in quegli anni si incominciavano a sperimentare, ma conosceva una solidissima attestazione nel repertorio di esperienze estatiche sperimentate delle sante mistiche e veggenti⁸. Al che non si comprende come mai il pittore, volendosi effettivamente riferire alla leggenda di Elena, dovesse parafrasare la clausola iconografica pensata per indicare il trasferimento di doni celesti ai santi e non a quella – certo più pertinente – del sogno ispiratore di azione per il quale esisteva almeno la tradizione figurativa legata ai vangeli dell'infanzia di Gesù e in particolare alle figure di Giuseppe e Gioacchino. In tal caso il codice iconico prevedeva l'inserimento di angeli indicanti direzioni esterne all'immagine. Ci saremmo attesi quindi da Paolo qualcosa di simile all'impaginazione scelta da Gasparo Diziani quando fu convocato dalla scuola dei Mercanti di Vin di stanza a San Silvestro per eseguire, tra gli altri, un vero *Sogno di sant'Elena*. Qui, mentre la bella imperatrice giace assopita in uno sfarzoso letto a baldacchino, con la corona opportunamente riposta su un ricco cuscino di velluto rosso, un angelo adolescente irrompe in scena tenendo il braccio ben teso nella direzione in cui la futura santa dovrà andare. Ma questi percorsi di riordino filologico non sono mai stati battuti da alcuno storico dell'arte, e così si è continuato e si persiste tuttora a vedere nella tela di Londra un'immagine della madre di Costantino.

Suona allora ancor più sorprendente il fatto che Adam Bartsch, schedando l'incisione di Marcantonio Raimondi di cui l'opera veronesiana sarebbe una traduzione a olio su tela, tacesse completamente il soggetto. Chissà se davvero lo studioso non conosceva il passo del Ridolfi sul "sogno" di sant'Elena o se piuttosto non lo ritenesse difficilmente applicabile all'incisione (fig. 50)? Certo preferì usare cautela e schedare l'esile rame con la donna dal profilo tagliente nella sezione dei *Sujets de fantaisie* sotto il titolo

forma di croce su cui è scritto TOYTΩI NIKA. Cfr. Socrate de Constantinople, *Histoire ecclésiastique*, I, ii, 1-9, Paris, Cerf, 2004, pp. 51-53.

⁸ Valga ad esempio la visione della Croce avuta da suor Chiara Bugni e raccontata da Francesco Zorzi nella "Vitta" della monaca: Venezia, Biblioteca San Francesco della Vigna, ms. AF V 6, Francesco Zorzi, "Vitta di una santa monacha del monastero del Santo Sepolcro di Venetia nominata la beata Chiara", in *Origine del Monastero delle monache del Santo Sepolcro presso alla Pietà di Venetia*, cc. 23v-25r.

suggestivo de *La femme pensive*⁹. Per rimanere aderenti a quello che si vede, va detto anzitutto che la ragazza non è genericamente assorta nei suoi pensieri, o trasognata o che altro. La posa complessiva è chiaramente desunta dal ‘frasario’ amoroso della pittura d’inizio Cinquecento e richiama per un verso quella di tante ninfe e di tante amanti, vigili o sprovvedute, che l’appagamento dei sensi ha fatto cadere nel sonno, e per un altro verso dice di una *melancholia* declinata non già al modo dell’eremita (anche se la solitudine della ragazza potrebbe giustificarlo) ma al modo dell’innamorata piena di desiderio¹⁰. Oltretutto, con gesto rigorosamente taciuto per ferrea autocensura da chiunque si sia occupato dell’opera, la donna porta la mano sinistra sul sesso approfittando della comoda coppia di sedili a muro per tenere le gambe aperte in una posa forse non impeccabile sul piano dell’etichetta¹¹. Il gesto è quello del prudente controllo della propria sessualità cui normalmente ricorrono le ninfe più accorte o Venere medesima nel sonno per potersi proteggere dagli insidiosi satiri (e quindi dagli eccessi) senza per questo rinunciare a diffondere la loro sensualità. La controparte del blocco imposto al maschio è evidentemente la concentrazione di queste donne in uno stato di *quies*, che significa sublimazione delle energie sessuali in direzione di una più elevata forma di unione¹². Attribuiti alla ragazza dell’incisione, questi aspetti vengono a

⁹ Adam Bartsch, *Le peintre-graveur*, XIV, Vienna, Degen, 1813, pp. 342-343, n. 460. Della pensosa ragazza si è occupata Patricia A. Emison, *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill, 2004, pp. 185-187, dandone una lettura in chiave sibillina e mantica.

¹⁰ L’eccesso di amore e desiderio provocato dall’*amor hereos* agli amanti divisi agisce sconvolgendo le facoltà concupiscibile e irascibile dell’anima. Si determina una condizione di melancolia nella quale la testa è decisamente coinvolta poiché è là che si concentrano gli umori dell’atra bile, che in questi soggetti è prodotto in eccesso: cfr. Michael Rogers McVaugh, *Arnaldi de Villanova opera medica omnia*, III: *De amore heroico, De dosi tyriacalium medicinarum*, Barcellona, Universitat de Barcelona, 1985, pp. 36 segg.

¹¹ Comunque una postura che non manca nell’immaginario erotico dell’epoca, attestata fin dagli *Amanti e pellegrino* già in collezione Benson e, se non letteralmente ripresa, almeno rievocata da Tiziano attraverso la citazione del cosiddetto *Letto di Policleto* nel *Venere e Adone* del Museo del Prado, dove esprime con forza la seduzione tentata da Venere e fatalmente fallita: Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 153.

¹² Nella pittura del primo Cinquecento avviene un trasferimento del motivo mistico della *quies* dalla sfera religiosa a quella mitologica sulla scorta dell’ampia riflessione ficiniana intorno alla sessualità come dissipazione, contrapposta all’erotismo mistico. Sulla *quies* dell’anima nell’unione mistica in Dio si

delineare una condizione paradossale, perché esprime nel contempo melanconico desiderio (di cui rimane memoria almeno nel gravare del capo sulla palma della mano destra) e appagamento dei sensi (la ragazza non è vigile) unito alla prudente tutela della pienezza raggiunta (la difesa dall'eccesso favorita dalla mano sul sesso).

C'è poi questo ambiente scuro e singolarmente privo di decoro al punto che lo potremmo scambiare per un luogo di detenzione, e la grande finestra con vista su una città racchiusa entro le sue mura, tanto per chiarire che l'edificio in cui si trova la donna sta fuori dal centro abitato. Solitudine, prigionia, amori di fanciulla negati, e tutto sotto il segno di una gran croce cristiana. A ben vedere l'incisione di Raimondi raccoglie moltissimi motivi peculiari della tradizione agiografica e iconografica legata a santa Barbara, sebbene da un'originalissima e inedita prospettiva: in fondo siamo dentro quella torre austera che siamo abituati a vedere dall'esterno in infinite soluzioni formali; la finestra stessa fa parte dei nuclei tematici della prima sezione della *legenda* di Barbara giacché vi si racconta espressamente come la futura santa avesse richiesto l'apertura di una terza finestra, oltre alle due già esistenti, nel rispetto del ritmo trinitario che aveva intuito¹³.

Lo svolgimento del tema avviene in Raimondi non senza un buon grado di arguzia e salacità. In particolare, com'era prevedibile dalle prime annotazioni posturali, l'attenzione si concentra sulla tematica erotica, imprescindibile nella vicenda di Barbara (ma in generale di tutte le vergini capitali) dove il dilemma fondamentale consiste nello

vedano le acute pagine di Galvano della Volpe su Meister Eckhart: *Eckart o Della filosofia mistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952. Le coordinate della ricezione del tema in pittura sono state segnalate in Maurizio Bonicatti e Claudia Cieri Via, "Lucas Cranach alle soglie dell'umanesimo italiano", in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, IV (1974), pp. 267-289, e ampiamente approfondite da Augusto Gentili: *Da Tiziano a Tiziano*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 65-71 e *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503/1512*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 87-93.

¹³ Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Lione, Pivard, 1500, c. 246v: «At ipse secessit ab ea descendensque instituit multitudinem artificum qui facerent lavacrum, et constituit quomodo fieri debuit [...]; descendensque famula Dei videre opus quod factum, vidit contra septentrionem duas solummodo fenestras et dixit artificibus: "Quare duas fenestras instituistis?". Dicunt: "Pater tuus disposuit". Quibus illa: "Facite mihi aliam fenestram"», ripreso in forma compendiaria da Pietro de'Natali, *Catalogus Sanctorum*, Lugduni, per Jacobum Saccon, 1519, c. 5r: «Et dum pater in balneo quod edificabatur in turri iussisset artificibus duas fieri fenestras, eo descendente Barbara tertiam erigi fecit».

scontro fra l'istanza utopica e fallimentare di padri che vorrebbero negare l'iniziazione amorosa alle proprie figlie e l'imporsi ineluttabile dell'amore come forza originaria e irrefrenabile a cui nessun mortale può sottrarsi. Proprio per questa legge il negare o negarsi all'amore terreno non può comportare altro che lo schiudersi dei mistici territori dell'amore celeste, dato che al di là di Eros non c'è esistenza. Come non ne aveva tenuto conto Acrisio re di Argo quando credette sufficiente costruire una prigione dorata (camera bronzea, o per alcuni torre!) dove rinchiudere la figlia Danae per tenerla lontana dalle insidie di Giove¹⁴, così non se ne avvide il suo emulo Dioscoro, con la differenza che il primo sapeva di giocare una partita ad armi impari con la divinità, mentre il secondo, per 'ironia della Provvidenza', avendo mire meno ambiziose – per cui riesce effettivamente nel suo scopo, che è appunto quello di negare alla figlia l'iniziazione all'amore sensuale – finisce col favorire ben altra unione e ben più grave ai suoi occhi, quella col Dio cristiano, e proprio in forza della verginità imposta alla ragazza!

I termini della questione erano chiari già a Symeon Metaphrastes:

Eius [Dioscori] vero in illam erat amor, qui debebat esse eius, qui in illam solam omnem suam spem delixerat. Eam cum, ut quae esset vultu admodum formosa, et pulchritudine eximia, vellet conservare integram, et nulla labe pollutam, et ideo nec sineret quidem aspici ab iis, qui foris erant, excelsa turre constructa, et domo in ea artificiose aedificata, illic beatam ita collocavit habitandum, ut nec ulli ad eam pateret aditus, nec vir ullus eam attingeret oculis. Erat autem hoc opus divinae providentiae, quae futurum diu ante considerabat. In ea enim Paracleti gratia latentes eius oculos latenter attingens, et illuminavit luce divinae cognitionis, et verum Deum notum ei fecit admirabiliter. Habebat ergo turris virginem, quae aedificata erat super fundamentum fidei, et conservabatur ad hoc, ut esset salus multorum¹⁵.

Vergine e amante, casta sposa Barbara lo è anche nell'immagine di Marcantonio che inserendo il cagnolino accucciato proprio sotto le gonne di lei non rinuncia a insistere sulla tematica erotica (fig. 54). La memoria non può che correre anzitutto al fedelissimo e purissimo cagnetto che accompagna la santa in ogni sua apparizione all'interno del

¹⁴ Una versione stilizzatissima della storia è riportata da Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 611, Torino, Einaudi, 1994, p. 162.

¹⁵ Symeon Metaphrastes, *Operum pars tertia complectens Vitas Sanctorum*, PG 116, col. 303.

fantasmagorico teatro inventato da Lorenzo Lotto per raccontarne la *passio* (fig. 55). Ma l'animale, oltre che celebrato simbolo di fedeltà e intelligenza, era conosciuto anche per la sua disponibilità ai giochi lascivi di insospettabili e oneste matrone, con grave onta degli ingenui mariti. «Canes etiam cum mulieribus Veneris consuetudinem habere deprehensi sunt», scriveva Eliano in un passo del suo *De animalium natura* dedicato al carattere sensuale e lascivo di animali come le bertucce e i capri¹⁶. Come salace parafrasi su questa tradizione il cagnolino opportunamente assopito finirà a corredo della *Venere di Urbino*, sostanzialmente un'immagine di appagamento del tipo che abbiamo già visto (fig. 56); e coerentemente quando Venere intende concedersi, e si lascia contemplare in tutta – davvero tutta! – la sua nudità, allora l'immancabile cagnolino incomincia a scodinzolare e abbaiare, allo spettatore o alla sensuale pernice, oppure viene accarezzato dalla dea giusto per stuzzicare un poco il fortunato organista. Ma in Marcantonio la presenza dell'animale in posizione abbastanza inopportuna (anche perché l'inserito zoomorfo suggerisce allo spettatore un punto di vista sulla scena decisamente sconveniente) strizza l'occhio a una 'variante' della vicenda di Danae/Barbara il cui epilogo però fu di tutt'altro segno.

Tra le tante giovani costrette dai genitori a vivere in auree prigioni per evitare contaminazioni erotiche di ogni sorta c'è quella, grottesca fino alla turpitudine, della figlia di Osdrubaldo re d'Ungheria, un paganaccio preoccupatissimo del dilagare del cristianesimo nel suo regno. Comica antitesi di Dioscoro, questo sovrano non avrebbe problemi a concedere alla figlia l'iniziazione amorosa, mentre è il rischio che contragga il "morbo cristiano" ad assillarlo: come si vede, si ripropongono rovesciati i termini

¹⁶ Aelianus, *De animalium natura*, VII, 19, Lugduni, apud Ioann. Tornaesium, 1611, p. 428: «Canes etiam cum mulieribus Veneris consuetudinem habere deprehensi sunt. Romae mulier adulterii accusata a marito fuisse dicitur: adulter in iudicio canis esse praedicabatur». La tradizione, attestata anche in Plutarco, *Coniugalia Praecepta*, VII, fu recepita anche in contesto monastico da Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso*, VII, 17 e XV,8, Milano, Paoline, 2007, pp. 302 e 352. Ampii approfondimenti in Cristina Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

La deriva erotica del cagnolino, divenuto dal XVI secolo l'immancabile mediatore tra amante e amata entro un gioco feticista in cui all'amante pareva già molto poter toccare l'animale compagno intimo della donna, è stata brillantemente rilevata in Enrico Maria Dal Pozzolo, "Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell'amante", in *Venezia Cinquecento*, 21 (2001), pp. 83-102.

della vicenda di Barbara. La storia racconta di questa principessa ungherese costretta a trascorrere lunghe giornate sotto la stretta sorveglianza di un manipolo di ancelle e con la sola compagnia di un cagnolino bianco; e di come la giovane indirizzasse le naturali pulsioni del corpo proprio verso la bestiola finendo coll'esserne ingravidata e dare infine alla luce nientemeno che quel 'fiol d'un can' di Attila¹⁷. Sagace arguzia che, confermando lo spettatore nel riconoscimento del soggetto (la santa vergine reclusa), insiste sui rischi connessi all'isolamento in termini di disordine sessuale e lascia emergere così la figura della donna nella sua reale condizione di amante pura, senza perdere e anzi rafforzando l'idea che comunque di erotismo si tratti anche quando l'amato non appartiene all'universo della materia. L'unione celeste vissuta da Barbara avviene quindi nel segno della croce, che per lei come per le mistiche di ogni tempo diviene talamo e altare, simbolo di conoscenze riservatissime da proteggere con il più assoluto silenzio, segreti da amanti¹⁸.

Mistiche geometrie

Non c'è dubbio che tra i tanti obiettivi perseguiti da Paolo nella realizzazione della tela londinese ci fosse anche quello di offrire una traduzione in pittura dell'incisione di Marcantonio Raimondi. La derivazione dal modello inciso, a torto considerata da Osmond un difetto tale da inficiarne l'autografia¹⁹, non è interpretata da Paolo come pittura su cartoni di terzi al modo tenuto da Torbido nel duomo di Verona nei riguardi dei cartoni di Giulio Romano. Né è da credere che il committente della tela di Londra si

¹⁷ Alessandro d'Ancona, *Attila flagellum dei: poemetto in ottava rima riprodotto sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, 1864.

¹⁸ Il tema della croce qualifica in modo forte la prima sezione della *legenda* di Barbara. Non è da escludersi un prestito dalla vicenda di santa Caterina, anche lei illuminata da Cristo per via mistica, che identifica la nuova conoscenza acquisita nientemeno che con la Croce. Oltretutto è in forza di questa esperienza che Caterina parla di sé come di una sposa: Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007², p. 971.

¹⁹ Percy H. Osmond, *Paolo Veronese: his career and work*, Londra, Sheldon Press, 1927, p. 53.

aspettasse questo. Piuttosto sembra d'intravedere nel sapiente gioco di riscrittura posto in opera da Veronese una profonda riflessione sulla proposta di una teorica e pratica della pittura di chiara ispirazione neoplatonica, tesa a sostituire al primato dell'*inventione* un'arte della *memoria* e della infinita *variazione sul tema*. Il pensiero andava alla fine degli anni dieci con il sodalizio tra Michelangelo e Sebastiano, o ancora alle molte derivazioni michelangiottesche richiestissime negli anni Trenta e Quaranta tra gli *spirituali* vicini a Vittoria Colonna. D'altra parte, se da un lato è evidente che chi volle il dipinto di Londra pretese la piena riconoscibilità della fonte grafica, lo è altrettanto il fatto che al pittore fu lasciata e forse richiesta la libertà e l'abilità di generare comunque un'immagine originale.

Nel complesso l'immagine veronesiana risente di una nuova poetica che alla sofisticata mediazione allegorico/narrativa associa la capacità di sostenere il tema suscitando espressione e seduzione per via mimetica. Il risultato è anzitutto un'opera che si limita a dire per via d'allusione. Basta sostituire la città con il brano di cielo velato di nubi per esprimere la vertigine dell'isolamento di Barbara nella torre, che questa volta è davvero alta. Basta rimuovere il cagnolino per preservare tutto il potenziale espressivo della postura inventata da Marcantonio, che invece viene salvaguardata e trascritta in tutte le sue componenti. Basta quel po' di seno che la veletta scopre appena per trascendere i limiti del discorso e iniziare lo spettatore a quell'erotismo sublimato che, già si capisce, Veronese ha raccolto da Marcantonio come *il* tema della sua incisione.

In più Veronese sa anche di essere in grado di manipolare una dimensione della rappresentazione che in Marcantonio rimaneva inespresa: il 'numero' inerente alla figurazione. E sa che il suo pubblico è in grado di seguirlo in questa sperimentazione. Non è un caso che il confronto tra gli schemi compositivi delle due versioni metta in luce come la croce e la finestra, che Raimondi leggeva come funzioni narrative e scenografiche, in Paolo vengano indagate in quanto forme geometriche. Infatti quel che si vede della cornice della finestra viene sfruttato per inserire nella rappresentazione un sistema di rette ortogonali ($a \perp b$) cui il pittore assegna una funzione generativa dell'intera immagine (fig. 51). Sulla bisettrice dell'angolo così creato viene collocato il braccio corto della croce. Il segmento DA condotto perpendicolarmente alla retta *a* dal vertice D della croce, e uguale al segmento AO, è sfruttato da Veronese per costruire

una griglia geometrica di notevole impegno costruttivo. Egli procede infatti applicando al detto segmento la divisione in «media et extrema ratione» descritta da Euclide VI,3²⁰ e meglio nota come sezione aurea, probabilmente seguendo il metodo geometrico suggerito da Pacioli nel XVIII capitolo del *De divina proportione*²¹ e dunque ricavando il segmento AB uguale alla corda A¹C¹, tale che $AB/AO=AO/OB=\varphi$. Ottenuta in questo modo la divisione in «media et extrema ratione» di AB potè applicare Euclide XIII,5 – «Se un segmento è diviso in due parti in media ed extrema ragione, e a questo si aggiunge un segmento uguale alla maggiore delle due parti, allora l'intero segmento ottenuto è ancora diviso in media ed extrema ragione e il segmento iniziale è la parte maggiore»²² – e generare un rettangolo aureo sviluppabile all'infinito. Infatti, costruendo un quadrato AFEB sul segmento AB è evidente che il segmento FD realizza le condizioni della proposizione XIII,5, in quanto segmento-somma di FA=AB e DA=AO (la «parte maggiore» della divisione di FA=AB in «media ed extrema ragione»). Lo sviluppo in questo senso può procedere all'infinito. È sufficiente continuare a costruire quadrati sui segmenti-somma per averne altri di maggiori dimensioni mantenendo costante il rapporto di sezione aurea. Allo stesso modo è possibile procedere nell'infinita divisione dell'area in ulteriori rettangoli aurei di dimensioni inferiori, ferma restando la sezione aurea quale principio generatore dell'intero processo. Per costruzione si disponeva già della divisione in sezione aurea del segmento AB e di conseguenza del rettangolo aureo ABCD, suddiviso nel quadrato KBCH e nel rettangolo AKHD. Ora, in forza di Euclide XIII,5 – considerando DA

²⁰ Euclides, *Elementa*, VI, def. 3, Lutetiae Parisiorum, apud Reginaldum Calderium, 1551, c. 87r: «Per extremam et mediam rationem recta linea dividi dicitur quando fuerit sicut tota ad maius segmentum, sic maius ad minus», che il curatore dell'edizione, il matematico Oronzio Fineo, commenta di seguito: «Per extremam et mediam rationem, hoc est, per extremos et medios terminos rationum similitudinem constituentis. Utpote, si data recta linea ab, dividatur in puncto c, fueritque ut tota ab ad segmentum maius bc, sic idem segmentum bc, ad reliquum ca».

²¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. 170 sup., Luca Pacioli, *De divina proportione*, XVIII: *Del suo nono effecto sopra gli altri eccessivo*, cc. 22v-23v (rist. anast., Milano, Silvana, 1982).

²² Euclides, *Elementorum libri XV*, XIII, theor. V, prop. 5, Coloniae apud Maternum Colinum, 1580, pp. 187-188: «Si ad rectam lineam quae per extremam et mediam rationem secetur, adiuncta sit altera segmento maiori aequalis, tota haec linea recta per extremam et mediam rationem secta est, estque maius segmentorum linea primum posita».

come segmento-somma – è possibile ricavare il quadrato DLMH di lato AK e dividere così anche DA in «media et extrema ratione». E così all'infinito.

La sovrapposizione dello schema geometrico alla tela di Londra mostra come l'applicazione dell'infinito sviluppo e divisibilità del rettangolo aureo fornisca a Paolo diverse linee di costruzione per reimpostare la figura tratta dall'incisione di Raimondi. Il segmento HK, ad esempio, fissa la posizione dell'occhio e il termine della mano destra; ugualmente è il segmento FA a definire sull'asse orizzontale la posizione della mano sinistra della ragazza, mentre per fissarla sull'asse verticale il pittore ha riportato il segmento AO su FA; inoltre l'estremo F individua puntualmente la posizione del suo ginocchio sinistro. Dal prolungamento di LM deriva l'attacco del collo al busto, mentre su quello del segmento PQ è impostato l'intero sviluppo del profilo della donna giacché ne individua l'estremità del naso. Si potrebbe continuare, ma tanto basta a mostrare la prassi seguita da Paolo. La griglia di costruzione si svincola completamente dalla prassi degli artefici dell'epoca per il fatto di non coincidere con lo spazio della tela, ed è una finezza che serve a garantire la piena libertà di modulazione del dimensionamento delle figure rispetto a questo. In altre parole, per Veronese l'*inquadratura* costituisce un mezzo indipendente rispetto al contenuto geometrico-visuale dell'opera (il che, tra l'altro, consente di condurre con piena efficacia le nostre analisi senza che le eventuali rifilature patite dall'opera possano in qualche modo alterare i nostri risultati). La griglia pensata da Veronese è del tutto indipendente dalla forma e dalle dimensioni del piano di rappresentazione. Se il pittore avesse sviluppato uno dei lati della tela, ad esempio, si sarebbe visto imporre dal sistema 'cristallino' adottato anche il dimensionamento delle figure. Al contrario, la sua procedura ancora la struttura geometrica a un angolo retto aOb bisecato, scelto tra gli infiniti contenuti nel piano di rappresentazione, e la sviluppa a partire da un segmento AB preso ad arbitrio del compositore sulla retta a . Dunque, un piano geometrico infinito sul quale esiste la configurazione geometrica dell'immagine ancorata a un angolo retto che funziona come un rudimentale sistema di assi cartesiani, e una cornice (il piano finito della tela!) che media tra lo spettatore e quell'infinità.

È assai probabile che lo spunto per un simile *exploit* venisse a Veronese, magari su suggerimento del committente, dal riconoscimento di un tracciato spiraliforme del tutto approssimativo e involontario nella *Santa Barbara* di Marcantonio, e che la riscrittura veronesiana avesse tra l'altro la finalità di estrarre questa forma ridefinendo l'intera

composizione su basi matematiche rigorose. Allora si spiega la scelta del rettangolo aureo, che tra le sue eccezionali proprietà annovera quella di avere inscritta in sé una spirale logaritmica. Cosa che Paolo tiene abbondantemente in conto conformando alla misteriosa curva spiraliforme il corpo della giovane: non è difficile riconoscere il tracciato della spirale che sale lungo il braccio destro fino al capo e di là scende fino alle natiche e al ginocchio sinistro per poi risalire seguendo il pannello fino alla punta della scarpetta poggiata sul sedile lapideo. Se l'esecuzione della curva pone in effetti meno problemi della voluta ionica, l'impegno teorico per ottenerla superava di gran lunga i limiti richiesti dal mestiere di pittore. Non basta rilevare il buon uso della geometria attestata nell'opera di Paolo, sia a livello compositivo sia nell'esecuzione dell'intero e di dettagli scenografici su principi decisamente prossimi al disegno tecnico architettonico²³, per rendere ragione del ricorso alla spirale logaritmica che – per inciso - fino ad allora nel mondo delle arti non s'era vista. Tant'è vero che, quando si parlava di curva spiraliforme (“a lumaca”, si diceva nel Cinquecento) sia all'interno del dibattito sul capitello ionico sia negli esperimenti sul vortice in architettura, non ci si riferiva ad altro che alla spirale di tipo archimedeo ($\rho=a+b\theta$), facilmente riconoscibile per la progressione decisamente più lenta e regolare che le conferiva una forma subcircolare²⁴. La spirale logaritmica era dunque estranea a quel mondo, ma sicuramente nota a chiunque si fosse spinto a studiare le proprietà del segmento diviso in «media et

²³ Che Veronese sia stato un eccellente ‘geometrico’ è acquisizione ormai inoppugnabile, viste le recenti analisi delle *Nozze di Cana* del Louvre, prodotte da Michele Di Monte (“Veronese a Cana. *De ludo revelandi cum figuris*”, in *Venezia Cinquecento*, 33 (gennaio-giugno 2007), pp. 141-188) e prima di lui da Camille Versini (“Véronèse”, in *Les Cahiers de l'Academie Anquetin*, XXI (1975) pp. 27-43) e R. Scherzer (“La perspective”, in *Les Noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, a cura di Jean Habert e Nathalie Volle, catalogo della mostra di Parigi, 16 novembre 1992 – 29 marzo 1993, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp. 235-238).

²⁴ La spirale di Archimede affascina particolarmente Girolamo Genga, trovando applicazione nei soffitti e nei pavimenti della Villa Imperiale a Pesaro, ma è sottesa anche agli sviluppi “pratici” del dibattito di metà Cinquecento sulla voluta ionica scandito dalle pubblicazioni di Giuseppe Salviati, *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogni altra sorte*, in Vinegia per Francesco Marcolini, 1552; di Daniele Barbaro, *Dieci libri d'architettura*, in Vinegia per Francesco Marcolini, 1556; Giovanni Battista Bertani, *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, in Mantova per Venturino Ruffinelli, 1558.

extrema ratione» descritto in Euclide VI,3. Non esiste infatti un'altra proporzione che possa dividere l'area del rettangolo in modo da generare un ulteriore rettangolo interno che abbia le stesse proporzioni e sia a sua volta divisibile per la stessa proporzione in modo da poter procedere a infinite partizioni interne all'area, tutte governate dalla stessa 'ragione'.

Non sarà inutile richiamare a questo punto lo scontro fra paradigmi matematici avvenuto in forma privata tra Regiomontano e Cusano alla metà del secolo XV e diventato questione cruciale nel mondo delle scienze matematiche con la pubblicazione nell'anno 1533 del *De quadratura circuli secundum Nicolaum Cusensem, dialocus Ioannis de Montereio* (Norimbergae, in aedibus Jo. Petrei), dove si confrontano Astrofilo, spassionato ammiratore degli scritti matematici del cardinale Cusano, e Crizia, il matematico di professione che non manca di incalzare il discorso cusano sulla quadratura del cerchio mettendone in dubbio la fondatezza²⁵. Il dialogo costituiva un radicale attacco a un preciso modo di intendere la matematica, costitutivamente caratterizzata dalla certezza, come la sola via di avvicinamento al divino, secondo la posizione espressa da Biagio Pelacani da Parma e poi da Nicola Cusano intorno alla *vexata questio del sensus agens*²⁶ (teologia e metafisica al contrario non sarebbero discorsi certi su Dio). Una linea condivisa a vario titolo da neoplatonici e cabalisti, che nel numero erano disposti a riconoscere anzitutto un eccezionale strumento mistagogico. È noto infatti come Plotino ponesse nel corretto riconoscimento della struttura numerica del reale una via di conoscenza della divinità (e talora, addirittura, di

²⁵ Luciana de Bernart, *Numerus quodammodo infinitus: per un approccio storico-matematico nella filosofia di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 73 segg.

²⁶ Graziella Federici Vescovini, *Cusano e lo Studio scientifico di Padova agli inizi del secolo XV*, in *Filosofia e scienze. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di Giuseppe Gembillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 223-240. Sulla riflessione padovana intorno al *sensus agens*, dottrina delle forme medie tra particolare e universale, tra corporeo e spirituale in ordine ad una psicologia della sensazione si vedano le pagine illuminanti di Graziella Federici Vescovini, *Astrologia e scienza: la crisi dell'aristotelismo sul cadere del Trecento e Biagio Pelacani da Parma*, Firenze, Nuevedizioni E. Vallecchi, 1979, e di Valeria Sorge, *Quaestiones de anima: alle origini del libertinismo*, Napoli, Morano, 1995 e Id., "Aspetti della dottrina della sensazione nell'averroismo bolognese: Taddeo da Parma", in *Filosofia e scienze*, cit., pp. 439 segg.

condizionamento della medesima). A sua volta il pitagorico Giamblico poteva definire la matematica come «la più bella e più divina natura che dio abbia concesso agli uomini di conoscere»²⁷ e presentare gli enti matematici come enti autonomi, non astratti dai sensibili, ma derivanti dagli intelligibili di cui sono per così dire l'immagine. In questo modo per il pitagorico la realtà matematica è la realtà intelligibile vista come pura quantità ed estensione, il che la rende applicabile alla realtà sensibile²⁸. Fin qui si tratta di esplicitare la natura simbolica del numero. Del resto abbiamo visto anche in Zorzi la *proportione* e il *numero* come garanzia di conformità all'archetipo divino²⁹. Sulle acquisizioni del pitagorismo e del neoplatonismo nella determinazione del rapporto fra numero e divinità da Cusano interviene indagando i limiti del discorso matematico e scoprendo l'efficacia catartica prodotta dall'umiliazione dell'intelletto nella contemplazione di enti matematici e geometrici irrazionali, ossia non dominabili dalla ragione. È la *docta ignorantia*, intesa dal cardinale come una vera e propria mistagogia³⁰.

La mossa di Regiomontano naturalmente sollevò le risolte obiezioni dei fautori della teologia matematica, che d'altra parte erano gli stessi propugnatori della *concordia universalis* e della *perennis theologia*. E se rimane celebre l'opposizione di Giordano Bruno, per nulla disposto a rinunciare alla *mathesis divina* come «guida alla

²⁷ Giamblico, *Il numero e il divino*, Milano, Rusconi, 1995, pp. 84-85 [*Περὶ τῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης* 21].

²⁸ Si veda l'*Introduzione* di Francesco Romano a Giamblico, *Il numero e il divino*, Milano, Rusconi, 1995, pp. 24-25.

²⁹ Cfr. *infra* cap. I, pp. 33-34.

³⁰ Nicolaus Cusanus, "De docta ignorantia", I, xi, in *Opera*, Basileae ex officina henricpetrina, 1565, p. 8: «Nihil enim homini etiam studiosissimo in doctrina perfectius adveniet, quam in ipsa ignorantia, quae ipsi propria est, doctissimum reperiri, et tanto quis doctior erit, quanto se magis sciverit ignorantem». L'umiliazione dell'intelletto diventa condizione necessaria per l'accesso alla Verità sovrarazionale, come si legge in Cusanus, "De docta ignorantia", I, iii, in *Opera*, cit., p. 3: «Quidditas ergo rerum quae est entium veritas, in sua puritate inattingibilis est, et per omnes philosophos investigata, sed per neminem uti est reperta, et quanto in hac ignorantia profundius docti fuerimus, tanto magis ad ipsam accedemus veritatem».

religione»,³¹ è stato sorprendentemente ignorato un fugace ma importantissimo intervento di Daniele Barbaro sulla questione. Si tratta di poco più che una battuta contenuta nella lettera prefatoria alla *Pratica delle Prospettive*, in grado tuttavia di gettare nuova luce sul pensiero del mecenate e amico di Paolo Veronese intorno alle scienze matematiche. Anzitutto il patriarca di Aquileia, riferendosi agli anni trascorsi assieme all'amico allo Studio di Padova, ricorda che «mille fiate ne havemo ringratiato la Bontà Divina, che ci ha condotto di lume in lume a consentire con qualche ragionevole discorso *alle più secrete cognitioni*, nello splendore delle quali *abbagliano gli occhi* di quelli i quali non riconoscono quello che sanno, et quello che possono, da chi sa et può veramente»³². Ma il senso dell'accezione razionalistico-iniziativa dell'esperienza condivisa con il Macigni (che rammenta nei modi il discorso di Giordano Bruno su cecità e visione nella prefazione agli *Articuli adversus mathematicos*³³) è definito dalla chiusa dell'epistola, dove Barbaro – che pure è consapevole della mera rilevanza pratica del trattato che sta dando alle stampe – non rinuncia a formulare l'auspicio che, *iuvante Deo*, «noi vediamo il triangolo di una linea retta infinita, et il centro maggiore della circonferenza»³⁴. Pur con la leggerezza di un ammiccamento rivolto all'amico come al lettore, Daniele introduce un esplicito riferimento alla teologia matematica di Nicola Cusano. Il triangolo infinito, cioè il triangolo i cui lati costituiscono una linea infinita, e il «circolo infinito con centro dovunque e circonferenza in nessun luogo» sono due degli enti geometrici discussi da Cusano nel *De docta ignorantia* per la loro natura paradossale (irrazionale, in definitiva), ripresi, tra l'altro, proprio da Giordano Bruno. La contemplazione del 'triangolo di una retta infinita' e del 'centro maggiore della circonferenza' avrebbe

³¹ Frances Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 2006⁹, p. 323 da correggere almeno sul modo d'intendere la *mathesis* rinviando alla lezione di Luciana De Bernart, *Numerus quodammodo*, cit., pp. 27-67.

³² Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia*, Venetia, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, 1569, p. 2. Notizie su Matteo Macigni in Maria Teresa Girardi, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita & Pensiero, 1995, pp. 182-183.

³³ Giordano Bruno, *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos*, Pragae, ex typographia Georgii Dacziceni, 1588, cc. 2r-v.

³⁴ Barbaro, *La pratica*, cit., p. 2.

permesso di attingere all'infinità di Dio facendo esperienza dell'infinito matematico. L'interesse di Barbaro per la questione sollevata da Regiomontano, o per meglio dire la sua frequentazione delle idee di Nicola Cusano, per ora ci segnala un possibile orientamento nella comprensione della spirale logaritmica celata nel dipinto di Londra.

La spirale inscritta nel rettangolo aureo è infatti prima di ogni altra cosa l'espressione grafica di quel numero irrazionale celebrato da Luca Pacioli come *Divina Proportione*; ed è noto il debito del francescano nei confronti della lezione di Cusano, per il quale, prima di ogni possibile allegoresi, lo studio di questa proporzione ha la virtù di porre l'intelletto in diretto rapporto con la divinità, facendogli sperimentare diverse caratteristiche «a esso Dio spectanti». In particolare come in Cusano la *divina proportione* sa umiliare l'intelletto: «la tertia convenientia è che sì commo Idio propriamente non se po diffinire né per parole a noi intendere, così questa nostra proportione non se po mai per numero intendibile né per quantità alcuna rationale exprimere, ma sempre fia occulta e secreta e da li mathematici chiamata irrationale»³⁵

Il paracelsiano Gerard Dorn tentò una sistemazione trattatistica di questi temi nel *Monarchia Triadis in Unitate, Soli Deo Sacra*, edito a Basilea nel 1577: un libro utile a informarci sul metodo, sulla fenomenologia e sulle aspettative connesse a questo particolarissimo uso della matematica e della geometria³⁶. Naturalmente anche Dorn prendeva le mosse dalla simbolica geometrica che Cusano aveva impiegato nei suoi sviluppi paradossali per umiliare la ragione mettendo così il suo lettore nello stato di *docta ignorantia*, e le assegnava la funzione positiva di manifestare i misteri di Dio. Presentava quindi una serie di figure geometriche intese come altrettante soglie aperte su diversi aspetti della divinità (fig. 53), aprendo con l'*unarium*, una circonferenza con una retta ad essa tangente contemplando la quale si faceva esperienza del concetto neoplatonico della generazione dell'unità creata dall'Uno increato e infinito, e chiudendo con il *ternarium medicinale* contemplando il quale si sarebbe potuto penetrare nel mistero della rigenerazione della creatura nella potenza del Dio creatore.

³⁵ Luca Pacioli, *De divina proportione*, V, cc. 12v-13r.

³⁶ Si veda il trattato di Gerard Dorn, *Monarchia Triadis in Unitate soli Deo sacra*, in Paracelso, *Aurora Thesaurusque Philosophorum, Theophrasti Paracelsi*, Basileae, s.n., 1577, pp. 65-127.

In ultimo l'autore ci consegna un'illuminante chiarimento su come intendere la sua operazione, insistendo con forza sulla natura sovrarazionale della sua *philosophia*. Essa non si consegue con la forza della ragione, ma solo per fede. In altre parole, solo se la *mens* viene elevata si può attingere a questa conoscenza, il cui esito non è di fatto un 'contenuto' ma un'esperienza, quella della visione diretta del Dio trinitario (ancora una volta è un fine *mistico*, e la disciplina è *mistagogica*). Viene inoltre precisato che solo pochi hanno accesso a questa esperienza – come effettivamente è dell'esperienza mistica, rarefatta ed elitaria. Chi ha accesso è chi è riuscito a ridursi *in unitatem*. In particolare nel passaggio dal ternario all'unità è sintetizzabile l'esperienza preparatoria all'estasi.

Il punto fondamentale è che tanto l'*unitas* di approdo quanto il *ternarius* che ad esso conduce *numerum non admittunt*: non ammettono *numerabilità razionale*. L'*unitas* era stata rappresentata con una circonferenza, dunque con un numero non riducibile a intero o frazione. Occorre capire che stanti queste condizioni, il perimetro del cerchio non è un numero e non è numerabile; e questo è importante perché non essendo numerabile non è sottoposto al controllo della ragione: questa non potrà mai abbracciarlo, solo riconoscerne l'estraneità, giacché essa ha necessità di partire e definire.

Nella matematica e particolarmente nella spirale, così come nel cerchio, la ragione poteva realmente misurarsi con l'infinito irrazionale che, a differenza di certe forme di incompiutezza o d'indeterminatezza normalmente esperibili nella realtà e apostrofate dal linguaggio ordinario con lo stesso lemma "infinito", era davvero *vestigium divinitatis*, traccia che solo Dio aveva potuto introdurre nella finitezza della creazione.

Con il plausibile sussidio del cusaniano Daniele Barbaro Veronese aveva potuto iscrivere nella figura di santa Barbara un tracciato che andava inteso a partire dall'idea che nell'avvicinamento alla Divinità fosse necessario trascendere ogni immagine a causa dell'instabilità delle realtà sensibili, e fissare la mente sulle realtà matematiche astratte che sono stabilissime e certissime e fin dagli antichi considerate perfette vie mistagogiche in forza della loro incorruttibilità e della loro connessione simbolica con Dio³⁷. Non a caso quando lo spettatore fosse stato raggiunto dalla spirale – che si badi

³⁷ Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia*, I, xi, cit., p. 8: «Quando autem ex imagine inquisitio [divinarum rerum] fit, necesse est nihil dubii apud imaginem esse, in cuius transsumptiva proportione,

bene non era tracciata nell'opera e dunque godeva della condizione di astrazione dalla materia prevista da Cusano – l'immagine dell'avvenente fanciulla si sarebbe fatta da parte avendo esaurito la sua funzione protreptica.

Beatitudine a occhi chiusi

Il primo riscontro utile per la spirale di Paolo viene da un diagramma sulla *visione intellettuale* (fig. 52) contenuto però in un'opera di inizio Seicento: l'*Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* di Robert Fludd (Oppenheim, De Bry, 1619). Eppure almeno in questo caso la cronologia significa davvero poco. La ragione è semplicissima e dipende sostanzialmente dall'inscalfibile stabilità del pensiero alchemico-cabalistico attraverso i secoli, conseguenza ovvia dell'immutabilità della divinità e delle vie di avvicinamento ad essa.

Anzitutto è importante rilevare che il discorso sulla storia “soprannaturale, naturale, paranaturale e contronaturale” del microcosmo viene aperto da Fludd sul concetto di numero divino, e che nel proemio si insiste sulla necessità di attingere alle verità divine per poter descrivere con altrettanta verità l'uomo: «*Quod quidem quoniam perfici, et ad culmen atque exitum felicem a priore perducere impossibile censetur*». Appurata la limitatezza intrinseca all'intelletto umano, si rende necessaria una sostanziale purificazione:

Quoniam Deum secundum eius essentiam nemo unquam mortalium describere aut proferre potuit (tam abdita et abstrusa sunt Majestatis divinae mysteria) nostrum utique erit (quibus propter mentis et ipsius verbi divini fruitionem haud quaquam deest immortalitatis

incognitum investigatur, cum via ad incerta non nisi per praesupposita, et certa esse possit. Sunt autem omnia sensibilia, in quadam continua instabilitate, propter possibilitatem materialem, in ipsis abundantem. Abstractiora autem istis, ubi de rebus consideratio habetur (non ut appendiciis materialibus, sine quibus imaginari nequeunt, penitus careat, neque penitus possibilitati fluctuanti subsint) firmissima videmus, atque nobis certissima, ut sunt ipsa mathematicalia. [...] Hac veterum via incedentes cum ipsis concurrentes dicimus, cum ad divina non nisi per symbola, accedendi nobis via pateat quod tunc mathematicis signis, propter ipsorum incorruptibilem certitudinem, convenientius uti poterimus».

consequendae facultas) nosmet inopia laborantes et ignorantiae tenebris obvolutos, virtute mentis in nobis habitantis captivos redimere, ab obscuro lumine discedere, immortalitatem adsciscere et corruptionem fugere: Quod quidem ut ingenue et perpulchre fiat, mentis nostrae acumine tenebrarum corporalium fissuras penetremus, ut a posteriori tandem unitatis metam attingamus, lucis iugum (summa pulchritudine decoratum) insurgamus, insubstantiali mentis patriam saltu levi insiliamus, scalam Jacobaeam alacriter, sed caute ascendamus, D. Pauli alis spiritualibus (virtuti spiritus sacrosancti innitentes) ad tertii coeli vitam et lumen immortale assurgamus et si numerorum supersubstantiali arcana secundum Deitatis essentiam oculis intellectualibus perspicere non possumus, iis tamen Trinitatis gloriae ideam iconem seu exemplum saltem intueamur, numerosque eiusdem divinos et formales cum materialibus (summa divinitatis sacrosanctae reverentia et adoratione praeunte) comparemus.

Dunque il diagramma s'inserisce in un'opera che nello spirito risulta in perfetta sintonia con i presupposti teorici del lavoro di Veronese, dove a essere tematizzata era di fatto la conoscenza della divinità e della Verità assoluta per mezzo del numero.

Venendo quindi al nostro diagramma – il secondo dedicato da Fludd alla *visione intellettuale* –, esso è costruito mediante la sovrapposizione di una spirale archimedeica e una spirale logaritmica, dove la prima è eletta a simbolo geometrico dell'emanazione divina e la seconda, della sublimazione intellettuale dal carcere della materia ai misteri della divinità. Il primo punto fondamentale nel tracciato matematico che ci interessa è, secondo l'autore, il cosiddetto *recessus a sensibus*: il recedere dalle sensazioni. È presupposto qui un dualismo netto dove i sensi, gregari della corporeità cieca e umbratile, non servono a nulla se non a precipitare l'uomo in una sorta di subdola prigionia. L'uomo cessa di giudicare con l'intelletto, il quale, se da un lato non può venire meno a se stesso, d'altra parte può essere sostituito dall'irrazionale misura del corpo e della materia. Come si può comprendere, ne va della possibilità di camminare nella verità. Il concetto era già perfettamente formulato da Porfirio nel *De abstinentia animalium*: «[Il filosofo] farà attenzione che i sensi e la sua *voluptas*, qualora si rafforzino, non immerga l'anima ancor più a fondo nel corpo. Certamente se le azioni dei sensi non impedissero la pura azione dell'animo, perché mai sarebbe grave stare nel corpo, quando i moti che accadono per opera del corpo non si patiscono? [...] L'intelletto rimarrà in potere di se stesso, anche se noi non siamo in potere di lui, ma chi si è allontanato dall'intelletto è già lì dove si è allontanato, [...] e tanto meno chi discende

all'esperienza delle cose sensibili e agisce mediante la facoltà irrazionale può intanto contemplare sinceramente le cose che sono secondo la mente»³⁸.

La liberazione della mente dal corpo poteva essere perseguita in molti modi. Alla prospettiva ascetica teorizzata da Marsilio Ficino, che con la sua fortissima attenzione alle condizioni fisiologiche preposte alla vita mistica proponeva di annullare i cattivi influssi del corpo agendo direttamente su esso con forme di mortificazione destinate a fletterne il potere³⁹, Veronese replicava tracciando una via positiva, ancorchè apofatica, letteralmente replicata mezzo secolo dopo da Fludd. La santa Barbara di Paolo, con gli occhi chiusi e la mano sinistra sul sesso, non dà certo l'impressione di aver lottato chissà quanto contro la propria corporeità: niente flagelli, niente cilici, e d'altra parte nessuna evidente forma di aggressione da parte del corpo (che magari si sarebbe potuta indicare sfruttando il cagnolino di Raimondi, anziché espungerlo). Alla violenza ficiniana si sostituisce un volontarismo più simile a quello testimoniato nelle pagine di Ermete Trismegisto, dove il dualismo corpo/anima si risolve con una *decisione* e non mediante la *mortificazione*.

«*His equidem sensibus impeditur anima, ne cernere seipsam et creatorem suum valeat, quo ipsa sola et simplex sine oculis respicere debet. Quare necesse est, ut relictis gradibus sensibilibus ad rationis metam, calcando viam iustitiae transcendat*», scriveva Fludd a commento del suo diagramma, presentando l'elevazione dell'anima come una progressiva spoliatura dai gradi del sensibile non contrassegnata da violenza e culminante nell'esperienza tutta mentale della visione del Creatore. «*Nam anima rationalis inter eas, quae a Deo factae sunt, omnes superat, et proinde, quando pura*

³⁸ Porfirio, *De abstinentia animalium: de abstinentia*, in Marsilio Ficino, *Opera*, II, Parigi, Guillaume Pelé, 1641, p. 874, (la traduzione è mia).

³⁹ Può sintetizzare bene la concretezza dell'ascetica ficiniana un passo tratto dal *De abstinentia animalium* di Porfirio, una delle fonti privilegiate del filosofo fiorentino: «Quando però sia stata asportata la causa del bisogno di molte cose, e siamo stati liberati dalla abbondanza di quelle cose che si intromettono nel corpo e sollevati dal loro peso, allora l'occhio dell'animo risplende fuori dal fumo e dall'onda corporea [...]. Ma se è opportuno che noi senza timore confessiamo la verità liberamente, non si dà altro fine da conseguire, se non che un giorno o l'altro siamo conficcati in Dio (se è lecito a dirsi), e siamo strappati dal corpo, e dagli allettamenti corporei: per il fatto che la salute stessa a noi non per nudo ascolto di parole e ragioni, ma per le opere è acquistata: non diversamente affermo possiamo essere uniti a Dio che per mezzo di una purissima astinenza» (Porphyrius, *De abstinentia*, cit., p. 874).

est, proximaque Deo, atque adeo etiam in quantum quidem charitati mentis cohaeret, lumine illo intellectuali perfusa et illustrata, utique non per corporeos oculos, sed per suiipsius principale, hoc est, per intelligentiam Deum cernit, in quo est perfectissima pulchritudo et beatissima visio, qua quidem visione ipsa fit beata».

Del corpo bisogna riconoscere evidentemente la strutturale cecità, ma l'attenzione di Fludd è concentrata piuttosto sulla *pars construens* che consiste nel far prendere coscienza della necessità che l'anima purificata conosca la separazione dal corpo. Non con gli occhi corporali avrebbe visto Dio chi si fosse avventurato nell'elevazione proposta da Fludd. Ugualmente la donna di Veronese nella tela di Londra ha gli occhi chiusi in una sorta di cecità ricercata e necessaria.

Andrà notato che rispetto alle visioni sin qui considerate, in questo caso non è prevista alcuna "rigenerazione" preventiva: mancano infatti evidenti riferimenti ad un'azione di rinnovamento della sfera corporea operato dall'alto come nei casi considerati all'interno dei capitoli precedenti; episodi che si muovevano tutti entro l'orizzonte del risanamento della componente corporea, vuoi per l'aprirsi di un mondo nuovo come nelle pale di San Francesco della Vigna e di Castelfranco, vuoi per il rinnovamento operato dalla giustificazione come nella *Maddalena* Grimani. Quella espressa nella *Santa Barbara* di Londra da Paolo Veronese è invece la prospettiva ermetica e genuinamente neoplatonica, che, affermando l'infinita superiorità dell'anima umana sulla materia auspicava un corpo domato, sopito e lasciato per così dire semivivo cosicché l'anima potesse penetrare gli *arcana Dei*. Quasi un ulteriore commento al dipinto di Londra, giunge, infine, a dar sintesi della particolare modalità di unione con Dio il capitolo dedicato alla "terza visione", cioè la visione intellettuale, contenuto nella seconda parte dell'*Utriusque Cosmi* di Robert Fludd, che vale la pena di leggere per esteso:

Ascendere autem ad Deum est intrare in seipsum, et non solum se ingredi, sed ineffabili quodam modo ad intima sui penetrare. Qui enim interiora transiens, et intrinsecus penetrans, seipsum transcendit, ille vere ad Deum ascendit. Ab huius igitur mundi distractionibus nostrum recolligamus, et ad interna gaudia illud revocemus. Et si in his illud retinere non possumus, saltem ab illicitis et vanis cogitationibus istud restringamus, ut aliquando illud in divinae contemplationis lumen figere valeamus. Haec enim est requies cordis nostri, cum illud

*in Dei amorem per desiderium figitur. Haec est vita animi et cordis nostri, cum Deum suum contemplatur, et ista contemplatione suaviter reficitur. Et dulce est semper ad considerandum, quod ad amandum et laudandum semper dulce fuit et suave. Nihil enim ad beatam vitam praestantius videtur, quam velut clausis carnalibus sensibus extra carnem mundumque convertere affectum quempiam intra seipsum alienatoque affectu a mortalium cupiditatibus sibi soli et Deo loqui*⁴⁰.

Nella sfera dei bisogni, allettamenti del corpo, e *voluptas* (ovviamente impiegata qui come sinonimo di bassa sensualità), porremo anche tutte le insidie alla verginità che Barbara intendeva prevenire ‘chiudendo la porta’ ai sensi (la mano sul sesso e gli occhi chiusi). Al *recessus a sensibus* segue la *transitio in interiora* e infine l’*ascensus ad Deum*. La vicenda di Barbara si prestava insomma a divenire addirittura paradigmatica dell’esperienza mistica che da Porfirio a Fludd, passando per Ficino, non cessava di affascinare: sin dall’iconografia così concentrata sull’uscita dai sensi della giovane sembra evidente l’interpretazione in senso neoplatonico. Quando poi si arrivava alla spirale logaritmica, allora si era certi di trovarsi di fronte a un simbolo matematico governato da un numero irrazionale (la *divina proportione*), unitario (perché questa proporzione non è riferibile ad alcuna specie matematica) e trinitario (perché a differenza della altre mette sempre in relazione tre termini), di cui si sarebbe potuto affermare a ragione ciò che Fludd diceva di Dio: «*Secundum eius essentiam nemo unquam mortalium describere aut propalare potuit (tam enim abdita et abstrusa sunt Majestatis divinae mysteria)*»⁴¹. In altre parole l’*ascensus ad Deum* avviene attraverso le tracce della divinità presenti nell’universo rappresentato dalle ventidue lettere dell’alfabeto ebraico. La *divina proportione*, e di conseguenza anche una curva da essa generata, era una di queste tracce.

⁴⁰ Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim, Iohann Theodor de Bry, 1619, II, tract. I, sect. I, lib. X, cap. V, p. 215.

⁴¹ Ivi, tract. II, sect. I, lib. I, cap. I, cit., p. 19. Quasi una parafrasi di Pacioli: «Sì commo Idio propriamente non se po diffinire né per parolle a noi intendere, così questa nostra proportione non se po mai per numero intendibile asegnare né per quantità alcuna rationale esprimere ma sempre fia occulta e secreta e dali mathematici chiamata irrationale»: Pacioli, *De Divina Proportione*, Milano, Silvana, 1986, c. 12v.

Fludd conclude con parole che potrebbero essere un monologo di santa Barbara dopo il suo mistico incontro con Dio: «*Haec enim est requies cordis nostri, cum illud in Dei amorem per desiderium figitur. Haec est vita animi et cordis nostri, cum Deum suum contemplatur, et ista contemplatione suaviter reficitur*»⁴². Era questa la condizione annunciata dalla soglia iconografica dell'opera di Veronese, ma soprattutto era questo il termine cui il contemplante sarebbe potuto pervenire dopo essersi lasciato alle spalle anche il tracciato matematico. A questo punto è davvero possibile comprendere la natura propria dell'immagine mistagogica, che non instaura una relazione di tipo referenziale con il proprio contenuto d'esperienza ma organizza diversi livelli o registri di figurazione per consentire l'accesso ai misteri della Divinità. Il sostanziale silenzio ultimo dell'immagine è del resto necessario nel momento in cui il gioco di cui fa parte mira a una beatitudine che non è cognizione delle cose divine ma effettiva vita divina⁴³. Di conseguenza per l'organizzazione di una perfetta mistagogia occorre comprendere che al mistagogo è concesso introdurre ai misteri ma che né a lui né ad alcuno è concesso informare sui contenuti dell'esperienza, nella quale anche il linguaggio si dissolve. Letto nell'ambito delle regole di questo particolarissimo gioco mistico l'intervento di riscrittura condotto da Veronese, a cinquant'anni di distanza dall'incisione di Marcantonio Raimondi e in un mondo sensibilmente mutato nei presupposti, rivela il suo carattere di supporto per un'esperienza mistica e iniziatica che la stampa si limitava a illustrare. Non pare sconveniente concludere che anche in questo caso, come per il *Chisciotte* di Menard, «il secondo è quasi infinitamente più ricco»⁴⁴.

Vent'anni dopo...

È pur vero che a un certo momento anche sant'Elena, contro ogni aspettativa e contro ogni plausibilità agiografica, incomincia a ricevere la croce dal cielo. Probabilmente la

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Porphyrius, *De abstinentia*, cit., p. 874.

⁴⁴ Josè Luis Borges, "Pierre Menard autore del *Chisciotte*", in *Finzioni*, Milano, Mondadori, 2001¹⁵, p. 656.

prima attestazione in assoluto si trova nella pala dipinta da Damiano Mazza per l'altare maggiore della chiesa di San Silvestro a Venezia e ora custodita alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 57)⁴⁵. Si tratta di un aggiornamento dell'iconografia di sant'Elena da riferire al potenziamento post-tridentino del culto della croce, che aveva determinato un cospicuo recupero di fonti e temi propri della liturgia ortodossa per il giorno dell'*Esaltazione della Croce*. L'oriente aveva ampiamente frequentato ed elaborato l'idea di un'assunzione al cielo anche per il patibolo di Cristo, che veniva così a perdere ogni grevità storica e materiale per diventare simbolo cosmico ed escatologico di salvezza, pensato da Dio fin dai giorni della creazione. D'altra parte almeno gli scritti di Bonaventura e la leggenda della Vera Croce diffondevano più o meno gli stessi temi in occidente da almeno due secoli. Sullo sfondo della mistica della croce si innestava poi una rilettura dell'*inventio* di sant'Elena fondata sulla chiusa del libro sesto degli *Oracula Sibyllina*: «*O lignum felix, in quo Deus ipse pependit, / nec te terra capit; sed coeli tecta videbis, / cum renovata Dei facies ignita micabit*»⁴⁶. Elena sottraeva alla terra il legno santo, ma idealmente lo riceveva dal cielo.

L'iconografia approntata dal Mazza svela il significato escatologico del ritrovamento della Vera Croce immaginandola calata dai cieli nelle mani di una santa che questa volta è sicuramente Elena (per il diadema e la tipica veletta) ad opera degli angeli, con la benedizione di san Silvestro e a vantaggio dell'autorità civile che ha in Costantino niente più che l'origine dell'iniziativa dell'imperatrice e il mediatore del potentissimo *signum* alla cittadinanza veneziana⁴⁷. Si trattava di tematizzare l'origine mistica della sovranità cristiana sotto il segno della croce, e per questo Costantino si è tolto il

⁴⁵ La pala è documentata in Ridolfi, *Le Maraviglie*, I, cit., c. 203, e segnalata in Andrea Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: notizie storiche e itinerario illustrato*, Bologna, Alfa, 1967, p. 69; Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Alfa, 1968, p. 253.

⁴⁶ Traduzione di Sebastien Castellion in James Calhill, *An answer to John Martiall's 'Treatise of the Cross'*, Cambridge, University Press, 1846, p. 95.

⁴⁷ La pala sorprende anche perché, come nel Veronese a San Luca, vi si trova indagato e tematizzato un rapporto tra la Città di Dio trionfante e quella peregrinante – per dirla con Agostino – fatto sempre di *sensibilia* concesse ai fedeli in grazia di una richiesta/intercessione ben visibile, fortemente gerarchica, opportunamente 'verticale'. Pare suggestivo riferire la scelta contenutistica alla particolare natura delle nove congregazioni del clero veneziano e vedervi il sintomo della piena consapevolezza di costituire l'espressione ecclesiastica dell'origine divina della sovranità veneziana: cfr. *infra* cap. VI.

diadema inverando le parole di Giovanni Crisostomo: «*Nam reges positus diadematibus curcem suscipiunt, mortis eius symbolum. In purpuris crux, in diadematibus crux, in precibus crux, in armis crux, et in mensa sacra crux, et in toto orbe crux, et super solem fulget crux*»⁴⁸. Chiaramente la discesa della croce dal cielo, richiamandosi alla profezia della sua assunzione al cielo contenuta in *Or. Syb. VI*, 33-36, risponde al bisogno di ricondurre positivamente l'autorità politica entro un disegno provvidenziale di carattere escatologico: un modo d'intendere la figura di Elena strettamente connesso al potenziamento del culto delle reliquie e delle immagini sacre, due aspetti che nella croce si trovavano perfettamente combinati.

È a questo orizzonte d'attesa chiliastico che si riferiscono i programmatori delle decorazioni di villa Da Mula a Romanziol (figg. 58-59). È con sicurezza il tema della pace escatologica che viene svolto nelle sue tappe storiche dall'annuncio dell'avvento del Messia al popolo ebraico nella figura dei pastori (*et in terra pax hominibus*), al compimento dei tempi che si sarebbe avverato quando la croce 'avesse conosciuto la casa celeste', secondo la profezia tradizionalmente attribuita alla Sibilla Ellespontica e ampiamente recepita fin dai primi secoli dell'era cristiana con alcune punte d'interesse, come in Cirillo di Gerusalemme. Questi vede nel 351 una croce in cielo di cui riferisce tempestivamente all'imperatore Costanzo poiché in essa ravvisa quel segno del Figlio dell'Uomo che sarebbe dovuto apparire poco prima del Giudizio finale, secondo Isaia.

L'ecclettico autore degli affreschi, invitato a riprendere la nuova lettura chiliastica di sant'Elena, sapeva di dover creare un'immagine che richiedeva almeno: l'esplicitazione del rapporto fra croce e *coeli tecta*; la visualizzazione della consegna di questa croce a sant'Elena; la magniloquenza della rappresentazione della croce in quanto *signum* escatologico destinato all'intera umanità attraverso la mediazione dell'imperatrice (ed evento non relegabile alla sfera psichica individuale della donna). In effetti, se

⁴⁸ Soprendentemente prossimo allo spirito del dipinto di Mazza nelle sue considerazioni sulla sovranità concessa da Dio a Costantino in forza del segno della croce è Alexandre Noel in *Historia Ecclesiastica Veteris Novique Testamenti ab orbe condito ad annum post Christum natum millesimum sexcentisimum*, X, Bingii ad Rhenum, Georg Christian Voigt, 1786, p. 512. Il tema conosce anche una deriva generalista dove al contenuto politico si sostituisce il mito della conversione universale in Tommaso Strozzi, *Quaresimale del padre Tommaso Strozzi della Compagnia di Gesù*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1706, p. 18.

opportunamente manipolata, la composizione di Londra poteva fare al caso: c'era la croce nel cielo, c'era una donna a riceverla. Questo bastava per suggerire un reimpiego formale dell'immagine veronesiana, interpolata con una grande croce nel cielo di memoria tintoretiana e semplicemente integrata con una corona deposta sul davanzale: a fronte di questi pochi ritocchi all'iconografia sarebbe bastata la rispondenza tra questo episodio e l'annuncio ai pastori (dove tra l'altro risaltava l'accento sulla *pax hominibus*) e in generale l'impostazione diacronico-escatologica che andava a giustapporre gli episodi cruciali per la costituzione della pace cristiana, polarizzata tra l'annuncio frainteso (i pastori sono ebrei, ciechi all'annuncio: negatività ribadita dalle cariatidi ferine) e il compimento della storia della salvezza nello svelamento del mistero della croce (Elena accoglie e comprende: le cariatidi questa volta sono contrassegnate dalla positività connessa alla bellezza).

È chiaro che un elemento imprescindibile per questa nuova declinazione dell'iconografia di sant'Elena è il ricorso alla tradizione, figurativa e non solo, dell'esaltazione della croce espressa attraverso la sua elevazione. Sia che ci si riferisca all'escatologico segno nei cieli, sia che la si intenda in chiave più moderatamente liturgica (e dunque entro la specifica dualità del simbolo che per un verso si manifesta nella materia e per l'altro è inserito nel sovramondo celeste), l'immagine non può fare a meno di una piena ostensione della croce possibilmente arricchita di segni magniloquenti della portata cosmica del simbolo.

Questo è già un impedimento a leggere la tela dei Vaticani, che immancabilmente viene citata a *pendant* di quella londinese, come un effettivo *Sogno di sant'Elena* (fig. 60).

L'ambiente è quello che già nell'*Erse e Aglauro* alludeva alla sfera dell'intimità femminile (fig. 61), questa volta semplicemente delineato mediante l'inserito dell'edicola a colonne con l'idolo pagano (se vogliamo possiamo immaginarci una Venere come nel dipinto di Cambridge!) e la pesante cortina istoriata, che Erse aveva già tirato da una parte in vista dell'incontro con Hermes e che qui, invece, rimane chiusa su una sfera che la ragazza è destinata a non conoscere. Come si vede, il linguaggio di Paolo è precipitato 'a terra' e si è fatto prepotentemente mimetico: abolita ogni precisazione allegorica, l'immagine s'incarica solamente di rendere visibile, se

possibile, anche l'invisibile che pure si muove intorno alla ragazza, ma conferendo anche alle realtà sovranaturali una sorprendente gravità.

A questo corrisponde l'allusività quasi laconica. Via la mano dal sesso, ché la si sarebbe potuta tacciare di 'turpitudine' adesso che si è affermata una concezione fortemente svalutativa dell'uomo, della sua capacità di rinnovarsi nella virtù, e quindi ogni allusione alla corporeità sublimata viene comunque considerata un'insidia. Prevalgono le censure di un mondo che pretendeva di sollevare lo spettatore da una "visione responsabile e adulta" attraverso l'"edificante" produzione di un artificioso universo censurato e dunque innocuo. Così l'erotismo scivola dentro l'insistita simbologia floreale dell'abito, un contrappunto di boccioli chiusi e fiori sbocciati che dice con *convenienza* della prontezza all'unione da parte della ragazza, che a questo punto si rivela essere già una sposa «adorna per il suo sposo», giacché opportunamente abbigliata di bianco e di rosso e con il prezioso cinto gemmato della verginità che è poi il suo più importante adornamento.

Il mistero dell'unione mistica, per cui Paolo aveva creato quella sorta di soglia d'iniziazione che era la tela di Londra, a distanza di vent'anni può solo ricapitolarlo in un'immagine che intanto ha perduto ogni valenza mistagogica e poi ha ripiegato sui toni della relazione ordinata: con il corretto ricorso ai luoghi comuni, perfettamente codificati e leciti nell'immaginario nuziale, del talamo e della metafora floreale; con il giusto grado di esplicitazione – come richiesto dalle imperanti poetiche della disambiguazione ostinata – nel dettaglio della corona già sul capo della ragazza a segnale-suggello dell'unione d'amore con Dio, come previsto dai passi paolini di 1 Cor 4 e 1 Tim 4, e come solennemente illustrato da Paolo nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* per le monache agostiniane di Cannaregio alla fine degli anni Settanta; e con l'allusione al Dio trinitario nell'esplicito *flash* diagonale che a parte tutto finisce comunque col toccarle la fronte e il grembo.

Poi però interviene l'*agudeza*. Allora entra in scena l'angioletto, già comico in quel suo affaticato trascinare la croce, e si accorge (e ci fa accorgere) che la savonarola su cui dorme la ragazza ha le gambe a spirale. Non si tratta di rilevare la finezza del lavoro di ebanisteria. Il prezioso dettaglio rischia di mettere a repentaglio la dormiente, che, sprofondata com'è nella più sublime delle estasi, se si sbilanciasse ancora un poco potrebbe finire gambe all'aria. L'angioletto interviene con la prontezza e la concretezza

di tanti puttini veronesiani che dagli anni Settanta entrano nelle immagini del nostro pittore a muovere l'azione, a tentare di risolvere problemi più o meno gravi, a dare testimonianza di sorprendente coscienziosità di contro agli infantilismi del mondo adulto entro cui si trovano ad agire (fig. 62): in questo caso si tratta d'incastare la testa della croce sotto il bracciolo del seggio e la spinta del corpo della donna sarà controbilanciata dal santo legno⁴⁹. Perduta la possibilità di contribuire all'apertura poetica della Verità, non rimane che stemperare in una cervantesca risata l'imbarazzo di fronte a un ruolo non più così chiaro, e a compiti di supporto ideologico che difficilmente potevano entrare nelle corde del 'creato' di Daniele Barbaro, e, prima di lui, di Marino Grimani.

Evidentemente le speranze connesse alla contemplazione della Barbara veggente di Londra si erano infrante con la scomparsa di quei numi che, se non ne avevano determinato il sorgere, almeno le avevano nutrite, riuscendo a 'gettare' nella realtà tracce sparse di un nuovo mondo possibile. Speranze soffocate nella disillusione per l'aprirsi di un tempo – quello post-conciliare – in cui il *mysterium* (se non Dio medesimo) sembrava essere migrato altrove lasciando in sua vece il pragmatismo disperato di una religione civile irrevocabilmente tesa a esorcizzare l'abisso di male nascosto nella coscienza individuale e collettiva (o sociale). In queste condizioni Paolo, chiamato a trattare a distanza di vent'anni il tema del sonno veggente, preferisce evitare i toni oracolari del passato e assesta il discorso su un registro ironico e forse autoironico. D'accordo il sonno veggente e tutta la mistica che ci va dietro, ma non dimentichiamoci delle cose concrete perché il rischio è che a furia di sognare universi possibili ci si trovi a ruzzolare ingloriosamente a terra, complice un'insidioso seggio dalle gambe a spirale. Lo capisce l'angioletto portacroce che con lodevole prontezza, dismessi i panni del sacrale dispensatore di doni celesti, si mette a fare il salvatore di giovani e incaute fanciulle impiegando la croce come fosse una leva per tenere in equilibrio seggio e veggente.

⁴⁹ Allo stesso modo il cupidino aveva sospeso e forse impedito l'unione di Marte e Venere nella tavoletta della Sabauda, e si era preoccupato di stornare da Adone un funesto destino trattenendo l'inopportuno cane da caccia che avrebbe rischiato di svegliare il giovane dal suo sonno appagato (il cane accucciato sotto di lui) nel *Venere e Adone* del Prado: cfr. Augusto Gentili, "Miti e allegorie d'amore", in *Veronese. La pittura profana*, Firenze-Milano, Giunti, 2005, pp. 5-15.

Capitolo sesto

La visione facilitata. La pala di San Luca

Quando, intorno al 1580, a Paolo viene commissionata la pala per l'altare maggiore della parrocchiale veneziana di San Luca (fig. 63), la fisionomia professionale del pittore cinquantaduenne è oramai definita. Veronese è irrevocabilmente vincolato – non si sa con quanto piacere – al suo ruolo di padre dell'immaginario autorappresentativo e inevitabilmente autocelebrativo dell'autorità civile. Ha messo il suo pennello al servizio di un'impresa – quella della decorazione di Palazzo Ducale – che impediva di esporsi in modo troppo personale o patentemente problematico, imparando bene le strategie necessarie a declinare il discorso per immagini secondo la massima integrazione con l'ideologia della committenza, anche a prescindere da una reale partecipazione di ordine personale ai temi trattati. Negli anni il lavoro di palazzo lo ha formato a una comunicazione visuale inserita nelle logiche altamente codificate della politica e della diplomazia, dove il destinatario ideale è il corpo di governo della nazione volta a volta in dialogo con la Serenissima, e quello reale è qualsiasi rappresentante dell'autorità veneziana in cerca di conferme sui presupposti ideologici del governo da lui rappresentato. Insomma, Paolo per anni si è dovuto confrontare con le rigidità dell'ufficialità, con le convenienze e le dissimulazioni della politica da cui l'immagine di Stato non può prescindere proprio come l'oratoria civile¹.

¹ Dissimulazione, sprezzatura, cortigianeria trovano nel campo della politica la sede naturale d'impiego, come è stato ben dimostrato da Rosario Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Laterza, Bari, 1987. Sul tema si vedano almeno Denise Aricò, "Anatomie della «dissimulazione»: in margine all'«Elogio della dissimulazione» di Rosario Villari", in *Intersezioni*, 8 (1988), pp. 565-576;

È proprio a partire dal riconoscimento di questa ‘deriva’ professionale in Veronese che si rende particolarmente urgente ai fini della nostra indagine sulla mistagogia in immagine una sosta sulla pala di San Luca. In primo luogo per capire se la drastica revisione delle proprie posizioni giovanili sul tema della visione e dell’accessibilità al mistero che abbiamo rilevato nella Santa Barbara dei Musei Vaticani sia un caso isolato oppure no. E poi perché il tema di san Luca, seppur imposto dalle logiche rigidissime del Proprio liturgico che impone la corrispondenza tra titolo dell’altare e immagine², almeno in linea di principio poteva essere comunque l’opportunità per prendere posizione a distanza di anni, entro coordinate biografiche e storiche sensibilmente mutate, su temi come il senso o la funzione delle immagini all’interno della vita spirituale individuale o comunitaria, e in ultimo sulla relazione tra rappresentazione e trascendenza, giacché questi erano aspetti altamente specifici della figura di san Luca, evangelista-iconografo.

Dal punto di vista strettamente storico e contestuale la commissione si correla alla realizzazione dell’altare maggiore per la chiesa di San Luca di cui un’iscrizione fissava la dedicazione all’anno 1581:

Cappellam, & Altare S. Lucae Evangelistae dicatum,
Salvatori quoque Iesu, & Sacratissimo eius corpori

Perez Zagorin, *Ways of lying: dissimulation, persecution and conformity in early modern Europe*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1990; Debora Vagnoni, “Esempi di trasformazione semantica nella «Dissimulazione onesta» di Torquato Accetto”, in *Esperienze letterarie*, XXI,2 (1992), pp. 67-88. Non mancarono comunque voci che, recuperando alla lettera il Platone del *Gorgia* e del *Protagora* oltre che naturalmente del *Sofista*, si preoccupavano di denunciare l’oratoria come menzogna in contrapposizione alla verità dell’esperienza filosofica: così, ad esempio, Pico della Mirandola nella polemica con Ermolao Barbaro sullo stile della riflessione umanistica (cfr. Michele Ciliberto, *Pensare per contrari: disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 109-114).

² Si propone qui un’analogia tra il Proprio liturgico e il rispetto del titolo dell’altare nella selezione dei soggetti da portare in pala. Non si dovrà pensare la scelta dell’immagine per l’altare come svincolata dalle stesse rigide regole che governano la selezione delle parti mobili della messa in funzione di anamnesi del mistero della salvezza contemplato nel suo divenire storico: cfr. Michel Kunzler, *La liturgia della Chiesa*, Milano, Jaca Book, 2003², pp. 511-512. Vedi *infra* capp. III e IV dove sono analizzati due casi di effrazione alla norma voluti da rappresentanti di gruppi riformatori cattolici.

Concordi animo clerus, & societas Sacramenti dicarunt.
M D L X X X I. Et magnificentissime pietatis, & religio-
nis confratres propriis impensis instaurarunt, & ornarunt

Pare ragionevole ritenere la data di dedizione della cappella e dell'altare quale *terminus ante quem* per la datazione della pala³, anche perché è molto probabile che si fosse provveduto a concludere i lavori (almeno quelli relativi all'altare)⁴ entro la primavera del 1581, allorché ebbe inizio in vista della tanto discussa visita apostolica Campeggi-Valier⁵. D'altra parte, con il sostegno dell'evidenza stilistica, è ragionevole ritenere l'intervento pittorico e quello architettonico del tutto coerenti e cronologicamente contigui, al che si potrà suggerire cautamente che la commissione dell'opera sia avvenuta entro i primi mesi del 1580. Il disbrigo del lavoro entro l'anno è quanto di più normale per il nostro pittore se si considera che era stato in grado di licenziare per il presbiterio del duomo di Montagnana una tela di 555x260 cm nel giro di un anno e mezzo (3 giugno 1555-Natale 1556). Oltretutto la pala di San Luca misurava solo 340x206 cm e prevedeva soltanto due figure intere contro le otto dell'altra. Quindi, fissata al 1580, la commissione viene a coincidere con l'inizio delle discussioni tra il Borromeo e altri prelati romani intorno alla necessità di una visita apostolica gestita

³ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, p. 152, cat. 263. La pala fu restaurata nel 1773 da G. Diziani (Loredana Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, manoscritto, 1973).

⁴ Di fatto la campagna di rinnovamento dell'area presbiteriale ebbe un seguito con la commissione dei due teleri laterali raffiguranti la *Comunione degli apostoli* e *Cristo davanti a Pilato*: «Di nuovo in questa Chiesa vi è stato fabricato l'altar maggiore in assai bella forma, col suo tabernacolo di pietra viva, che vi giace sopra. La palla di esso altare fu di mano di Paolo Veronese eccellente pittore. Et li quadri da ambi i lati di suo figliuolo»: Francesco Sansovino–Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Salicato, 1604, c. 92v (di diverso avviso Giustiniano Martinioni nelle sue giunte alla *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Curti, 1663, c. 122r, che attribuisce i laterali al nipote di Paolo, Alvise Benfatto). Gli interventi di ricostruzione furono quindi estesi al resto della chiesa e trovarono compimento entro il 1617 allorché l'edificio fu consacrato.

⁵ Un dettagliato resoconto sulla difficile organizzazione della visita si trova in Silvio Tramontin, "La visita apostolica del 1581 a Venezia", in *Studi Veneziani*, 9 (1967), pp. 453-533.

direttamente dalla Santa Sede nella capitale della Serenissima⁶. D'altra parte l'intervento di aggiornamento dell'aula liturgica si iscrive del tutto coerentemente nel clima di *reformatio ecclesiae* apertosi con la pubblicazione delle costituzioni sinodali del patriarca Giovanni Trevisan nel 1578⁷. In breve si tratta di una commissione ufficiale, nata nell'ambito delle misure di controllo istituzionale e di diffusione dei contenuti religiosi messe a punto dal Concilio, per una riforma della Chiesa rigidamente diretta da preti e confraternite sotto lo stretto controllo dei vertici: in tal senso un intervento che doveva rendere evidente agli occhi dei superiori la concordia tra le parti sociali coinvolte nella vita della parrocchia: «*Concordi animo clerus, & societas Sacramenti dicarunt*», recitava l'epigrafe⁸.

L'idea che il tema di san Luca e della sua pittura sacra dovesse risultare coinvolgente per Paolo ha guidato quasi tutti i pochi interpreti della negletta pala veronesiana, con esiti alterni. Autorizzati a ignorare le incaute proiezioni che hanno portato qualcuno a ravvisare nel dipinto un san Luca che dipinge la Vergine⁹, dobbiamo invece prestare

⁶ Ivi, pp. 455-456.

⁷ Giuseppe Cappelletti, *Storia della chiesa di Venezia*, Venezia, Tipografia Armena di S. Lazzaro, 1850, pp. 377 segg.

⁸ Al proposito si confronti questo passo dell'epigrafe con l'*Istruzione all'Ambasciatore in Roma* del 19 gennaio 1581 (ASV, Senato, Deliberazioni Roma, reg. 4, cc. 161r-162r) da cui si ricava che uno dei punti da verificare era proprio la qualità dei rapporti tra clero, confraternite e popolo all'interno di ciascuna realtà ecclesiale: «Visitando le chiese, così de pretti, come de fratti, si conviene necessariamente incorrere in molte cose: le quali sono annexe et dependenti da esse chiese, ma instituite, mantenute, et governate da laici, col loro proprio danaro da essi contribuito senza obbligo alcuno et per pura devotione, et con grandissima prontezza poi che non ci è mai entrato, né pensato di farci entrar revisione alcuna di persone ecclesiastiche. [...] Di più li Piovani insieme con li Procuratori, et protettori delle chiese che sono tutti laici, aministrano diverse sorte di danari ciò è quelli che pertengono alle Fabriche, quelli che si distribuiscono fra li poveri delle contrade, et contribuiti da persone laiche prontamente; perché sono tutti maneggiati da laici. Le chiese sono tenute in contio, adornate, et ben fornite per la maggior parte da laici, quali fanno queste spese con loro grandissima sodisfattione, poi che essi proprii maneggiano il tutto né di cosa alcuna rendono conto ad altri».

⁹ Così Richard Cocks, *Paolo Veronese: piety and display in an age of religious reform*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 63. Del resto la pala aveva conosciuto per tempo un'aberrante lettura iconografica di Carlo Ridolfi: «Col santo sedente sopra il bue in positura di scriver l'Evangelo, che mira la Vergine che gli

attenzione a chi ha almeno notato l'anomalia iconografica del san Luca di Veronese¹⁰, che non è il medico rigorosamente in rosso come impone la professione; non è neppure il raffinato pittore-cortigiano (o intellettuale, se volete, giacché Luca è anche scrittore seppur d'ispirazione non comune) al cavalletto, alle prese con un'arte davvero liberale e ormai del tutto svincolata dalle 'secche' della materia, tanto da non temere di sporcare le pesanti e costose zimarre, o i preziosi giubbboni foderati di lupo cerviero caso a caso sfoggiati 'per il piacere dell'occhio', è il caso di dire. Neppure si tratta del 'profetico' evangelista avvolto in tunica e mantello senza tempo e senza qualità.

A ben vedere, però, san Luca è qui prima di tutto un pellegrino, dai piedi calzati e dalla tracolla in cuoio deputata a sorreggere una bisaccia che non si vede oppure il tipico cappello 'compostellano', attributi precisi per un riferimento non generico. L'evangelista è infatti presentato come uno dei due discepoli di Emmaus, secondo una tradizione fondata sui *Moralia in Iob* di san Gregorio Magno e sull'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, poi ripresa da Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*¹¹.

A Emmaus

Basta una rapida scorsa alle occorrenze figurative del racconto lucano tra Quattro e Cinquecento per accorgersi che la scena di Emmaus costituiva anzitutto un *tour de force* sui 'tempi' dell'immagine, sospesa nel paradosso di una simultaneità visuale che corrisponde in realtà alla rapidissima sequenza di benedizione-sparizione-concitata agnizione dei due discepoli contenuta nella fonte evangelica. È forse il giovane Jacopo Bassano nella pala del duomo di Cittadella, opera ingenua solo nel *ductus*, a tentar di catturare l'istante attraverso l'asindeto, pur scabro, tra lo ieratico Cristo *Salvator Mundi*

appare in cielo»: *Le Maraviglie dell'Arte*, I, a cura di Hans Detlev von Hadeln, Berlino, Grote'sche, 1914, p. 329.

¹⁰ Se ne accorge Michele Di Monte recensendo il libro di Cocke in "Veronese à la passade", in *Venezia Cinquecento*, XII, 24 (luglio-dicembre 2002), pp. 165-176 (171).

¹¹ Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007², p. 855, dove sono citati anche i due autori precedenti.

e l'animata discussione dei due discepoli che già dice della scomparsa di lui alla loro vista. Simultaneità visuale e sovrapposizione di piani temporali che governano anche la composizione dell'atto benedicente e del pane già spezzato nell'atemporale icona di Cristo: l'atto benedicente dovrebbe essere associato al pane ancora intero, e invece è già spezzato; il pane spezzato imporrebbe lo sguardo fisso sul Cristo (come nella tavola della *Kleine Passion* di Dürer oppure nella *Cena in Emmaus* del Pontormo agli Uffizi) e invece già i discepoli discutono tra loro di moti del cuore e di risurrezione.

Oltretutto in quegli anni la scena di Emmaus conosceva una netta distinzione fra i due discepoli di cui oramai abbiamo perduto memoria, e che del resto il Vangelo non tematizzava: un'articolazione che si rispecchiava nel frequente ricorso alla simbologia animale con l'inserimento di un cane e un gatto, o solamente un gatto, intorno alla tavola dei tre pellegrini.

Naturalmente il significato degli animali muta secondo ciò che s'intende porre in evidenza. Nelle "Ultime Cene", ad esempio, quando l'accento cade sul drammatico scontro tra potenze delle tenebre e regno della luce, torna utile l'accezione espressa in Cecco d'Ascoli nel capitolo dell'*Acerba* dedicato ai «simboli d'animali velenosi»¹², con il gatto notturno e luciferino per un attimo lasciato libero di agire da un cane solo temporaneamente a riposo (in accordo con la permissione divina che aveva posto Cristo nelle mani del demonio ma solo per il tempo della passione e morte). In altri casi il cane è ben desto e tiene il gatto sotto stretto controllo, quando l'azione eucaristica è in atto e in essa la salvezza è già compiuta, per cui è inutile tematizzare la permissione e si tratta piuttosto di discutere l'avvenuta redenzione. Per le stesse ragioni Tiziano nella *Cena in Emmaus* del Louvre immagina sotto il desco un cane impegnato a rintuzzare le insidie del gatto astuto acquattato vicino alle gambe di un Cleofa piuttosto sbalordito e sconcertato dalla teofania, esattamente come un lucifero spiazzato dall'avvenuta

¹² Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Lavis (TN), La finestra, 2002, III, xii, dove il gatto viene inserito in una teoria di bestie che simboleggiano altrettante forme di avvelenamento dell'integrità morale, tra le quali compaiono il «basilisco del fascino maligno», l'«aspide della disperazione», il «drago della crudeltà» e la «vipera della cattiva confessione». Un'ottima guida per orientarsi tra i molti significati del gatto attraverso opportuni approfondimenti sulle fonti è il paragrafo che Felice Moretti dedica all'astuto animale in *Dal ludus alle laude: giochi di uomini, santi e animali dall'alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 62-71.

resurrezione. Il banchetto di Emmaus in effetti è adeguato a riprendere il tema del conflitto tra i due animali giacché su quella tavola avviene, per così dire, la rivincita definitiva del cane dormiente nel cenacolo.

Ma per la strutturale dualità dei simboli anche il gatto conosce le sue rivincite. Non sempre luciferino, può anche essere letto come sinonimo di vista acuta e sovrumana¹³. Ugualmente il cane, dall'intelligenza sviluppata ma non in grado di andare oltre i limiti imposti anche all'uomo carnale, conosce una lettura negativa fondata sulle Sacre Scritture che ne fa immagine del diavolo, dei Giudei o dei Gentili: in generale simboleggia tutti coloro che «hanno occhi e non vedono»¹⁴. Così nell'*Emmaus* dipinto da Moretto (datazione critica 1525) per l'Ospedale Maggiore di San Luca a Brescia, l'evangelista, sguardo acuto come quello del gatto, squarcia le tenebre dei sensi con l'occhio illuminato (indica l'organo della vista con il medio) davanti a un Cleofa accipigliato ed evidentemente incapace di vedere. Mentre Veronese nell'*Emmaus* di Parigi (fig. 64) cala la cecità di un Cleofa, addirittura senz'occhi, entro uno schema rigidamente bipartito tra non vedenti (l'oste e i servi) a sinistra e veggenti a destra, san Luca in testa. E c'è ragione di credere che il gatto stia qui per la veggenza e che le bimbe contribuiscano con le loro carezze a tenere quieto il cane dell'errore diabolico: e non si tratta qui che di una stilizzazione dettata al pittore dalla necessità di far rientrare l'opera entro i limiti di un genere solidamente attestato nella cultura del patriziato veneziano. Ma in anni di agguerrita sperimentazione concettuale e di maggiore indipendenza dai vincoli del mercato, Paolo aveva consegnato alle carte una sua intensa meditazione sulla vicenda dei discepoli di Emmaus (fig. 65). Il disegno, ora in collezione Devonshire a

¹³ Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum libri XX*, XII, ii, 38, PL LXXXII, col 440: «Musio appellatus, quod muribus in festus sit. Hunc vulgus “catum” a “captura” vocant. Alii dicunt quod catat id est videt.. Nam tanto acute cernit ut fulgore luminis nocti tenebras superet. Unde et a graeco venit “catus” id est ingeniosus, απο του καιεσθαι».

¹⁴ Così in Rabanus Maurus, *De Universo Libri XXII*, VIII, i, PL CXI, col. 224: «Canis autem diversas significationes habet. Nam aut diabolus, aut judaeum, sive gentilem populum significat. [...] Canes intelliguntur muti sacerdotes vel improbi, ut Isaia: “Canes muti non valentes latrare (*Isa. LVI*)”. Canes Judaei. In Psalmo. “Quoniam circumdederunt me canes multi (*Ps XXI*)”. Canes populus gentium [...] Canes, haeretici, ut in Deuteronomio: “Non inferes pretium canis in domum Dei tui (*Deut. XXIII*)”. Et in Apostolo: “Videte canes, videte malos operarios, videte concisionem (*Phil. III*)”».

Chatsworth, correttamente fissato da Rearick al 1549 circa¹⁵, nasceva infatti nel clima di serrato confronto del pittore con i temi del rinnovamento dei sensi di matrice gioachimita e cabalistica, dell'occhio interiore caro agli Spirituali e del terzo occhio neoplatonico: forme diverse di articolare una declinazione mai così sistematica dell'esperienza religiosa in termini di visibilità del Divino. È infatti il cane dell'intelletto ottuso quello che ben desto tenta di fissare lo sguardo sul Cristo benedicente il pane, giusto a sottolineare la condizione in cui versa l'allarmato Cleofa costretto a schermarsi gli occhi tendendo il braccio destro, quasi a difendersi dall'eccedenza di visibilità rappresentata non già dal Cristo ma dal pane benedetto. Dall'altra parte Luca, gambe incrociate e mano al petto in segno di assoluta dedizione, fissa lo sguardo completamente rapito dal mistico cibo. Il tema è chiaramente la denuncia della cecità dei sensi, ribadita dalla presenza delle erme satiresche giusto sopra la testa di Cleofa e, ancora prima, dall'indiscreta investigazione sul misterioso compagno messa in atto dal cattivo discepolo, mentre Luca già pone sicuro i suoi occhi negli occhi dell'anonimo pellegrino e asseconda reconditi moti del cuore invitandolo a sostare con loro alla locanda data l'ora ormai tarda.

Il disegno testimonia oltretutto una stretta connessione della teofania di Emmaus con l'ambigua complessità della materia eucaristica al punto da far slittare sul pane lo sguardo che il racconto evangelico voleva fosse puntato sulla persona di Cristo. Lo scarto fa tornare alla mente una suggestione agostiniana consegnata in questi anni alla trattatistica in materia liturgica ed eucaristica da Pedro Antonio Beuter: «*Sed et Augustinus fractionem illam panis sub qua discipuli Dominum in Emaus cognoverunt, consecrationem intelligit sacramenti, et eius distributionem: quo facto oculi eorum aperti fuerunt, et exinde Apostoli usu quotidiano celebrarunt post ascensionem domini, omnesque Christiani morem sequuti sunt*»¹⁶.

Probabilmente in ragione dello stesso significato archetipico, era stato richiesto a Jacopo Bassano di raffigurare l'episodio di Emmaus in pala d'altare, come mai prima d'allora, non senza un preciso intento apologetico analogo a quello attestato in Beuter.

¹⁵ William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, Electa, 2001, pp. 127-128, fig. 60.

¹⁶ Pedro Antonio Beuter, *De recta sacrificii oblatione et caeremoniis ad missam*, Excudebat Lugduni, Gaspar Trechsel, 1542, c. 28v.

Quel che sorprende è però come, a ridosso di Ratisbona, la difesa della messa e dell'eucaristia (almeno in ambienti prossimi al movimento degli Spirituali) si attestasse essenzialmente su due punti imprescindibili: a. il radicamento dell'azione sacramentale negli atti consegnati dal Cristo risorto alla comunità cristiana (contro le accuse di arbitrarietà del canone romano); b. la natura mistica del pane eucaristico irrevocabilmente sottratto ad ogni dicibilità razionale (contro il riduzionismo memorialistico di stampo luterano; ma anche contro le acribie categoriali della scolastica romana).

La caduta dell'angelo

A distanza di anni, con la complicità di un'occasione offertagli dal doppio vincolo del titolo dell'altare e delle istanze devozionali (nonché autorappresentative) della confraternita committente, Paolo ebbe modo di ritornare sulla figura di Luca, e di ritornarci in relazione al tema eucaristico, quello che ormai si declinava in termini di culto del Santissimo Sacramento. Il pellegrino di Emmaus, titolare della parrocchiale, si prestava anzitutto a convocare in pala il tema del *cibus viatorum* tradizionalmente presente nel repertorio innologico specifico per il culto del *Corpus Domini*¹⁷. «*Ecce panis angelorum / factus cibus viatorum / vere panis filiorum*», recitava la sequenza *Lauda Sion* prevista dalla liturgia del *Corpus Domini*¹⁸. Di questo tenevano conto i cicli eucaristici più avvertiti convocando sul filo della tipologia un'infinità di peregrinazioni

¹⁷ La sequenza *Lauda Sion* fa parte dei molti interventi di Tommaso d'Aquino a favore del rafforzamento del culto del *Corpus Domini*: Inos Biffi, *Alla scuola di Tommaso d'Aquino, lumen Ecclesiae: la costruzione della teologia medievale*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 240-250 (245). Per una informazione generale sulle caratteristiche liturgiche e devozionali del culto del *Corpus Domini*: Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

¹⁸ Johannes Baptist Alzog, *Universalgeschichte der christlichen Kirche. Lehrbuch für akademische Vorlesungen*, Mainz, Kupferberg, 1860, p. 720; Austin Phelps, Edwards A. Park, Daniel L. Furber, *Hymns and choirs, or, The matter and the manner of the service of song in the House of the Lord*, Andover, Draper, 1860, p. 47.

vetero- e neotestamentarie immancabilmente supportate dall'alto con la miracolosa dispensazione di cibo¹⁹. Naturalmente il pellegrinaggio per eccellenza era quello del popolo d'Israele nel deserto, al quale si poteva giustapporre e in parte sovrapporre quello di Elia zelante e disperato insieme, nonché – lo abbiamo visto – la sosta rigenerante dei pellegrini di Emmaus. In effetti è sempre quando il cammino s'interrompe che irrompe la Divinità con il suo cibo, a rendere possibile il misterioso itinerario esistenziale senza origine e termine conosciuti, capitato in sorte a ciascun pellegrino. Ugualmente il cammino di Luca si è interrotto e la sosta avviene in groppa al bue, secondo un criterio di rappresentazione che gioca a declinare in chiave di realismo narrativo l'allegorico animale ereditato dall'evangelista attraverso *Ezechiele* (1,4-12) e *Giovanni* (*Ap* 4,6-8). Sempre dal cielo viene il pane: per gli Ebrei era la manna, per Elia un pane azzimo che, come nella pala di San Luca, un angelo provvedeva a recapitare.

La discesa dell'angelo veronesiano (fig. 66) è disturbata da un bizzarro panno scuro – una sorta di scapolare monastico infilato dalla testa – che nella planata s'increspa davanti mentre il lembo posteriore rimane aderente alla schiena. Solo la rarità di documenti visivi che testimonino l'uso dell'indumento e una sostanziale indifferenza verso i libri d'istruzione sul cerimoniale liturgico (che almeno in parte possono supplire alla lacuna iconografica) hanno impedito di riconoscervi un chiaro riferimento alla cosiddetta mappa serica del suddiacono. Questo particolare paramento liturgico (fig. 67), era 'parte attiva' della celebrazione della messa – giusta il cerimoniale di Leone X e il *Caeremoniale Episcoporum* – a partire dall'offertorio fino all'elevazione²⁰. Con essa il suddiacono copriva l'hostia e il calice portandole all'altare dove avveniva lo svelamento delle offerte:

Subdiaconus, postquam Episcopus lavit et tersit manus, accedit ad abacum, ubi velum illud sericum, quo calix, patena et alia super ipsa mensa cooperiebantur, circum circa humeros

¹⁹ Rimane emblematico il caso del ciclo eucaristico in San Giovanni Evangelista a Brescia: cfr. Barbara Maria Savy, *Manducatio per visum: temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella, Bertinello, 2006. Il tema era alluso dall'iscrizione «viatorum spes» sul ciborio di Girolamo da Carpi per l'altare maggiore di Santa Maria in Aracoeli a Roma (1553): Alberto Serafini, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tip. dell'Unione Editrice, 1915, pp. 387-390.

²⁰ *Glossarium artis, 4: Paramente, parements, paraments*, München, Saur, 2002, p. 97 (s.v. "Schultervelum").

*accipit, adjuvantibus acolytis, ita ut longius pendeat a parte dextera; deinde capit manu dextera calicem cum patena, super qua duae sint hostiae mundaе, palla coopertaе, ac dictam partem longiorem veli super ea extendit; sinistramque supra ipsum velum et calicem leviter apponit, ne aliquid decidat, et sic ad altare procedit [...] ubi subdiaconus calicem cum patena ponit in cornu Epistolae, remoto velo*²¹.

Il singolare inserto iconografico trova chiarimento attraverso la figura dell'evangelista leggente. I due libri raffigurati nella pala – quello che Luca tiene aperto davanti a sé e quello riposto di taglio sull'alto davanzale della finestra alle sue spalle (ovviamente uno conterrà gli *Atti degli Apostoli*, l'altro il *Vangelo di Luca*) – hanno caratteri tali da disattivare l'altrimenti immediata analogia con il tipo dell'evangelista (tra)scrivente il suo vangelo. Manca infatti il benché minimo accenno all'atto della scrittura (ovviamente ispirata), normalmente segnalato dall'immane calamo ed eventualmente dai consueti gesti di chi lavora con la parola, come nel Tintoretto di Santa Maria del Giglio dove Marco e Matteo sono impegnati nel confronto con le fonti e nella loro trascrizione/parafrasi. Piuttosto, guardando la pala si assiste ad un'interruzione della lettura da parte di Luca (fig. 71), e si ha la netta impressione che sussista una relazione causale tra la lettura (appena compiuta) del libro che l'evangelista tiene ben saldo nella mano sinistra e la discesa dal cielo di quell'angelo, e di quel calice soprattutto. Lo dichiara il gesto calmo dell'uomo, così pronto a tendere la mano e per nulla impacciato a fronte dell'eccezionale presenza angelica.

Veronese recepisce il tema degli effetti della lettura e costringe a chiamare in causa, almeno a titolo di confronto, la lettura di san Girolamo nella pala dipinta da Jacopo Bassano per l'altar maggiore della chiesa di San Paolo a Treviso. Là l'intera immagine deriva dall'atto della lettura/mediazione del santo essendone l'immagine interiore. Girolamo non accenna a sollevare gli occhi dal voluminoso in-folio: da questo semplice atto dipende l'esistenza stessa dell'intera pala d'altare²². In Veronese, al contrario,

²¹ *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis viii. Pont. Max. Novissime reformatum omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis cathedralibus et collegiatis perutile ac necessarium, Romae, ex typographia linguarum externarum, 1600, II, VIII, pp. 201-202.*

²² Luca Bortolotti, "La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la Crocifissione di Treviso", in *Venezia Cinquecento*, 7 (1997), pp. 39-77.

l'effetto della lettura si manifesta nella sua sospensione: Luca allontana lo sguardo dalle pagine del suo in-quarto e accade la planata dell'angelo. Intanto la presenza del ministro *ad baculum*²³ genuflesso ribadisce l'inserimento dell'evento visualizzato da Veronese nel tempo della liturgia, contribuendo a precisarne la collocazione e il senso. È ancora il *Caeremoniale* a informarci che lo zago deputato a sorreggere il pastorale si genufletteva all'inizio della messa in chiusura dell'atto penitenziale (*indulgentiam, et remissionem*)²⁴, in corrispondenza del versetto «*Et incarnatus est*» del *Credo*²⁵, e per tutti i riti compresi

²³ La presenza del *baculum* costringe a qualche ulteriore considerazione. Normalmente infatti gli arcipreti non hanno facoltà di fregiarsi del bastone pastorale. In effetti nelle note dei visitatori apostolici Lorenzo Campeggi e Agostino Valier troviamo notizia soltanto di stendardi e piviali o ricche stole portate in processione dai membri delle Congregazioni: Giuseppe Cadorin, *Cenni storici delle nove congregazioni del clero veneto*, Venezia, Alvisopoli, 1843, p. 35. Il *baculum* della Pala di San Luca tuttavia non può essere riferito, come verrebbe di fare, all'ordinario avente responsabilità pastorale sulla città di Venezia: il patriarca. Certo, al patriarca le congregazioni del clero si erano affidate a più riprese per degli arbitrati in materia organizzativa. Circa l'anno 1560, ad esempio, il patriarca Giovanni Trevisan era stato eletto dal collegio ad arbitro e arbitratore affinché componesse un codice di leggi per l'organizzazione della vita delle congregazioni: la *Sentenza Arbitraria*, che vide la luce a stampa per la prima volta nel 1581. Il patriarca inoltre aveva il diritto di visitare le congregazioni e il collegio e, a norma del Concilio tridentino, poteva correggerne le irregolarità concernenti l'ordine sacro e il culto divino, nonché controllare l'adempimento degli ordini testamentari (cfr. *Rescritto della Sacra Congregazione*, 30 aprile 1596), ma in nessun modo, salvo espressa richiesta di arbitrato, aveva il diritto di dettare norme alle congregazioni: Pierluigi Sartorelli, "Le nove congregazioni del clero di Venezia", in *Palestra del Clero*, 6-7-8 (1982), p. 35. La sostanziale autonomia di governo delle Congregazioni rispetto all'Ordinario veneziano le poneva di fatto entro la categoria delle prelature *nullius*, e dunque a ragione il Collegio delle Congregazioni poteva fregiarsi del pastorale e così ciascuno degli arcipreti: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XCV, pp. 155-156, (s.v. "Vescovato" al paragrafo VIII intitolato *Diocesi delle abbazie e de' monasteri nullius. De' prelati inferiori e nullius e loro giurisdizioni...*).

²⁴ *Caeremoniale*, cit., II, viii, pp. 189-190: «Cum Episcopus dixerit *Indulgentiam, et remissionem, etc.*, subdiaconus capit manipulum, qui fuerat inclusus in libro Evangeliorum, et illum applicat sinistro Episcopi brachio cum osculis manus, et manipuli et stricte religat. Canonici parati, stantes in suis locis faciunt simul confessionem bini; similiter alii, si qui erunt parati, alias genuflexi, prout etiam laici omnes tunc genuflectunt».

²⁵ Ivi, p. 199: «Pariter et diaconus et subdiaconus apud altare, et Canonici illud inter se dicunt, et ad versiculum *Et incarnatus est, etc.* Episcopus genuflectit, et pariter omnes de choro genuflectunt».

tra il *Sanctus* e *l'Agnus Dei*²⁶. Ma è solo in quest'ultimo caso che la genuflessione si correla con la presenza del calice e della patena. Dunque questo secondo inserto descrittivo mira a individuare inequivocabilmente il momento della recita del Canone. Tanto basta per comprendere anzitutto che tra i due libri Luca tiene aperto davanti a sé il Vangelo (del resto è pur sempre appoggiato tra le corna dell'essere bovino del tetramorfo), e non c'è bisogno che il pittore segnali al suo pubblico su quale passo si sia attardato l'evangelista-pellegrino, ché interviene l'inserto eucaristico a farci intendere che si tratta di *Luca 22,15-16*, «Et accepto pane gratias egit, et fregit, et dedit eis, dicens: Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem. Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens: hic est calix novum testamentum in sanguine meo, qui pro vobis fundetur». La ragione è ovvia e oltretutto esplicitata dall'assistente con il pastorale, che manifesta il senso liturgico complessivo della lettura compiuta da Luca, giacché le parole evangeliche sono anche le mistiche parole consegnate da Gesù ai suoi fedeli per compiere il miracolo della transustanziazione.

È dunque la consacrazione il nucleo tematico svolto da Paolo. La discesa dell'angelo compie la consacrazione “riempiendo” le specie sull'altare con il Cristo sacramentato.

Ben lontani dalla dottrina “zorziana” dei signa, qui ostia e calice, che già erano presenti in cielo, vengono traslati a terra al modo in cui un diversi altri oggetti, in questi anni con una certa insistenza, vengono calati da innumerevoli angeli su innumerevoli altari. Una soluzione che avrebbe irritato non poco i teologi riformati allora impegnati a demolire ogni forma di esperienza mistica della materia: «Che la sostanza delle cose sia mutata per la virtù di alcune parole, non se ne fa alcuna menzione in tutta la Scrittura. E questi villani maghi e incantatori qui ce lo vorrebbero far credere!»²⁷, scriveva il Mainardo, «E aggiungono pure che Gesù Cristo realmente e in effetto in corpo e anima,

²⁶ Ivi, p. 206: «Interim, quatuor, sex aut ad summum octo ministri cottis induti, afferant totidem funalia cereae albae accensa, et factis debitis reverentiis, collocant se genuflexi hinc inde a lateribus subdiaconi, tenentis patenam, vel si magis commodum, ad latera altaris».

Immediatamente di seguito: «Tunc vero omnes, tam in choro quam extra genuflectunt, praeter assistentem, et diaconum, ac subdiaconum, qui non nisi cum celebrante genuflectunt».

²⁷ Agostino Mainardo, *Anatomie de la Messe et du Messel*, Paris, Iean Martin, 1562, p. 151: all'argomento del sortilegio associa comunque l'accusa d'incertezza nella definizione delle parole in virtù delle quali sia operato il miracolo della transustanziazione.

grande e grosso com'era sull'albero della croce, e come è eternamente in Cielo, è tutto intero in questo piccolo pezzetto di pasta e tutto in questo calice dove è il vino»²⁸.

La logica seguita da Paolo è evidentemente quella del materialismo mistico post-tridentino. Materia mistica, ad esempio, è la croce di Cristo calata dai cieli nella pala di Damiano Mazza per la parrocchiale veneziana di San Silvestro (c. 1576) e poi conservata in infinite teche-reliquiario in nome del *reliquiarum honor* che il Concilio si impegnava a rafforzare contro ogni imputazione di idolatria (materia mistica sono le tante immagini acheropite elevate agli altari; materia mistica le reliquie della passione che gli angeli calano di Cieli Eterni fin dentro gli armadi-reliquiario)²⁹.

Non è tutto. In forza delle allusioni liturgiche, l'angelo non può che ricordare almeno en passant la preghiera che il sacerdote innalza al cielo dopo la consacrazione: avvenuta la transustanziazione, egli invoca l'angelo di Dio affinché porti la vittima sacrificata sull'altare terreno fino al cospetto di Dio come oblazione perfetta. Si tratta di un moto ascendente dove il sacramento esplicita la sua natura ubiquitaria, giacché è presente nel contempo in terra e in cielo. Il tutto si inquadra entro la logica di un Dio da placare e di un'azione liturgica che serve ad acquisire meriti di fronte a lui: una prospettiva ampiamente osteggiata dagli spirituali e dai riformatori di ogni specie in quanto latamente pelagiana. Ma l'angelo di Veronese non sta salendo, scende dal cielo con le specie eucaristiche. La logica è in questo caso, se si considera il calice e la patena fisicamente presenti sull'altare come il termine ultimo del movimento iconografico, ubiquitaria/discendente. Il calice celeste, che pur continua a sussistere presso Dio, scende sull'altare terreno secondo un immaginario ampiamente testimoniato dalle mistiche di ogni tempo (un'immagine del resto abbastanza ovvia, quella dell'angelo discendente con calice perché relazionabile all'iconografia delle crocifissioni eucaristiche). Questo recupero dell'immaginario mistico è espressamente correlato all'eucaristia: la mistica era un patrimonio che Paolo aveva da tempo acquisito nel trattamento del tema eucaristico. In più sorprende qui l'esplicitazione visuale di contenuti mistici, non visibili ad un occhio che non sia stato rigenerato: una concessione

²⁸ Ivi, p. 153: segue ancora l'accusa di sortilegio e incantamento.

²⁹ Il riferimento è al decreto *De invocatione et veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* in *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*, Augustae Vindelicorum, sumptibus filiorum Matthaei Rieger, 1781, p. 578.

del pittore alle preoccupazioni post-tridentine di divulgazione del mistero per la soddisfazione immediata delle masse per una sorta di demagogia del pane celeste sottratto all'intrinseco elitarismo del disvelamento mistico. Adesso il velo è tolto e tutti lo possono percepire come possono percepire l'angelo: delle due l'una, o i sensi di tutti sono stati rigenerati (e allora saremmo in un orizzonte chiaramente gioachimita), o piuttosto si tratta di reintegrare i sensi corporali nell'esperienza religiosa in nome di un razionalismo poco disposto ad accogliere la sostanziale esautorazione provocata da una vera esperienza mistica.

Ritorno all'ordine

La lettura interrotta di Luca si inseriva oltretutto in un più ampio discorso per immagini sul libro sacro e sui suoi effetti. Jacopo Bassano, suo figlio Francesco e naturalmente Paolo, almeno a partire dagli anni Sessanta, iniziano una sorta di catalogo sistematico delle modalità di uso del libro sacro, illustrandone le potenzialità positive non senza intenti palesemente catechetici. Pur convenzionale, la pala di Jacopo e Francesco Bassano per l'altare di Sant'Antonio abate a Civezzano (1575) sospende il libro sacro (e dunque la Parola) tra l'analisi rigorosa del filologo Girolamo, la recitazione liturgica di Vigilio e l'ardente introiezione/assimilazione del meditabondo Antonio (fig. 69). Dal libro aperto ma dimenticato del mistico (e magari valdesiano) Giovanni Battista nel deserto al libro regolarmente utilizzato dai santi sugli altari, con l'intenzione di generare un immaginario potente che fosse in grado di condizionare il rapporto dei fedeli con il libro religioso con sentimenti di soggezione analoghi a quelli previsti dalla pala d'altare. In questo modo, laddove la censura non fosse potuta arrivare, si confidava che potesse intervenire almeno l'autocensura determinata dall'affacciarsi delle immagini dei santi alla coscienza del lettore, il quale se non altro avrebbe applicato

al suo atto criteri di prudenza e serietà consoni a un consapevole ingresso nella sfera del sacro³⁰.

Ma è soprattutto la rappresentazione in pala d'altare di elementi propri dell'azione liturgica a segnalare il sostanziale allineamento dell'immagine veronesiana alle disposizioni post-conciliari. L'esplicitazione visiva della 'componente invisibile' della liturgia col tempo si era venuta definendo come un nuovo nucleo poetabile nella pittura d'altare di Paolo Veronese. In una ideale sequenza che prende le mosse intorno al 1560 con le portelle d'organo per San Geminiano e la *Consacrazione di san Nicola* per San Benedetto Po, inseriremo nel catalogo due tavolette del Kunst Museum di Zurigo, probabili modelli delle portelle d'organo per San Giacomo di Murano, e poi la cosiddetta pala Malipiero, la pala di San Zulian, la pala per Sant'Antonio di Torcello, per finire con la nostra pala di San Luca: opere tutte 'in cerca di contesti' ben ricostruiti, che siano credibili e fruibili nel ragionar di funzioni interne alla sede liturgica, nonché alle eventuali logiche rappresentative e autorappresentative dei committenti caso a caso coinvolti; ma opere studiabili sin d'ora in quanto documenti di un modo profondamente nuovo di sentire la liturgia e anche l'immagine ad essa solidale.

Il discorso potrebbe partire idealmente dal consesso di religiosi della pala Malipiero (fig. 68), per ravvisarvi una descrizione del momento liturgico della lettura del Vangelo. Questo è il solo passaggio del rito che preveda un rapporto attivo con il testo da parte del diacono. Il *Caeremoniale Episcoporum* descrive con una certa precisione alcuni passaggi fondamentali dell'immagine di Paolo:

Diaconus, cum tempus est, junctis manibus ante pectus, incipit Evangelium, et cum dicit Dominus vobiscum, Episcopus, depositis gremiali et mitra, surgit, et cum diaconus dicit Initium, vel Sequentia sancti Evangelii, etc., signat librum, ubi est textus Evangelii, deinde seipsum in fronte, ore et pectore; Episcopus autem, accepto baculo pastorali, eodem modo signat se in

³⁰ Da questa lettura viene negata l'idea che con il santo ci si possa identificare. Del resto il santo 'tridentino' è anzitutto intercessore ed eroe della vita religiosa. La positività dell'effetto mimetico che alcuni padri tridentini attribuiscono alla diffusione dell'immagine dei santi non è fondata sul 'rispecchiamento del fedele' quanto piuttosto sulla proposta al fedele di un *exemplum* 'finale' cui tendere: cfr. Giulio Sodano, "Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina", in *I tempi del Concilio: religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di Cesare Mozzarelli e Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 189-205.

*fronte, ore, et pectore; idem faciunt omnes alii: tum ipse Episcopus retinet baculum inter ambas eius manus iunctas, stans versus diaconum cantantem*³¹.

La pala dunque raccoglie l'immagine del vescovo in piedi con mitra e pastorale rivolto verso il lettore in dalmatica, solo sovvertendo la sintassi spaziale che lo spettatore aveva ben nota per averla regolarmente ravvisata nell'aula di culto, dove l'uno stava all'ambone e l'altro *ad sedem*. Nei modi consueti alla trattatistica sul sacrificio della messa, il dipinto provvede a esplicitare il contenuto mistico della fase liturgica richiamando, con l'inserito del tributo martiriale, anche il passo di Giovanni normalmente eletto a chiarire il potenziale connesso alla *lectio evangelica*: «*Sacerdos osculatur textum, et dicit: Per Evangelica dicta deleantur nostra delicta, vel si fuerit sancti Ioannis, dicit: Per sancti Evangelii verbum, possideamus coeleste regnum [...] Itaque petitur auxilium divinae gratiae, ut altius insideant pectori, haerentque tenacius fructum suum factura*»³².

Il dono delle due palme (destinate a tutti e a ciascuno, come già la corona delle virtù nek soffitto veronesiano per la Sala della Bussola in Palazzo Ducale) è infatti il sigillo del possesso del Regno³³, che questa volta non è stato vinto a prezzo di sangue ma con il martirio di chi si è visto rimettere i peccati da Cristo e, crocifisso in lui, è entrato in una nuova vita, perenne testimonianza di fede. È il secondo martirio, annunciato da Paolo in Ebrei 9,39 e descritto nell'accorato opuscolo pseudoepigrafico di Cipriano, *Liber de duplici martyrio*³⁴, giunge il premio per Girolamo e Paolo.

Il tema liturgico della *lectio* ritorna a definire la relazione tra un cardinale (probabilmente Girolamo) e un papa (finora pensato come Gregorio Magno) nelle due tavolette di Zurigo; e già era stato tentato sulle portelle d'organo di San Geminiano dove,

³¹ *Caeremoniale*, cit., II, viii, p.197.

³² Beuter, *De recta sacrifici oblatione*, cit., c. 66r.

³³ Simbolo del giusto sin dalla tradizione dei Salmi («*Iustus ut palma florebit*»: Ps 91,13). È qui *palma victoriae* secondo san Paolo all'interno della sua allegoria del guadagno del Regno come gara (*athleta Christi*): Adam Bandura, *Athleta Christi: nella patristica latina dei primi quattro secoli*, Roma, Tip. Poliglotta della Pontificia Università Gregoriana, 1994.

³⁴ Ps-Cyprianus, *Liber de Duplici Martyrio*, PL IV, col. 900. Attribuzione a Erasmo in Silvana Seidel Menchi, *Un'opera misconosciuta di Erasmo? Il trattato pseudo-cipriano 'De duplici martyrio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1978.

a dispetto delle prescrizioni cerimoniali, è il santo titolare, vescovo, a intervenire direttamente nella *lectio* (questa volta non nella messa ma nell'ufficio, come dichiarato dalla mitra semplice che ha in capo³⁵), lasciato il pastorale nelle mani di un assistente alle sue spalle, sorprendendo lo zago che porta il libro verso di lui e intanto getta uno sguardo interrogativo al sacerdote che, le mani giunte, era già pronto per la lettura. In quest'ultimo, per inciso, non ravviseremo certo san Severo come si è scritto, ma il pievano, opportunamente senza mitra ma altrettanto opportunamente dotato di pastorale secondo l'uso delle nove congregazioni³⁶.

Quale che sia il senso di quest'ultimo sovvertimento a noi preme aver isolato il tema liturgico per ritrovarlo compiutamente svolto nella pala realizzata per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio abate a Torcello (fig. 70). Puntualmente il presidente della celebrazione porta la mitra e regge il pastorale (giacché questa volta non interviene a sproposito), solo rimane assiso in cattedra³⁷. Segue con attenzione la *lectio*. Così pure il vescovo Cornelio, deposta la mitra ai piedi del seggio in segno di deferenza al titolare. Intanto il papa Cipriano si fa avanti a svolgere la funzione di lettore dopo aver lasciato la propria insegna all'assistente e dopo essersi levato la tiara, naturalmente.

Veronese sceglieva di ricorrere all'immagine potente della liturgia celeste contenuta in *Apocalisse* 8, ma non per darne una restituzione letterale e completa. Piuttosto ne teneva conto per interpretare la liturgia celebrata sugli altari di questo mondo in senso anagogico, come un'azione nella quale sono simultaneamente coinvolte chiesa terrena e chiesa celeste. Il rituale stesso interveniva in più punti a ribadirlo, ora indicando l'altare materiale con le parole del salmo nell'*Introibo ad altare Dei* (*Ps* 43,4), ora pregando un angelo di Dio affinché portasse l'offerta della messa in cielo, ma soprattutto nell'affidarsi alle preghiere e ai meriti dei santi per garantire l'efficacia dell'azione liturgica. Da queste suggestioni Veronese trae l'immagine di santi tutti più o meno inseriti nelle gerarchie ecclesiastiche che celebrano la loro divina liturgia in sintonia con

³⁵ *Caeremoniale*, cit., I, XVII, p. 87.

³⁶ Cfr. *supra*, n.23.

³⁷ Ma forse è un calco sul cerimoniale pontificio: «Pontifex quando in capella Papali assistit ad missam, semper est mitratus, et pluviali indutus». Cfr. Gaetano Moroni, *Le cappelle pontificie cardinalizie e prelatizie: opera storico-liturgica*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1841, p. 68.

la chiesa terrena. Santi dell'Apocalisse quelli di Veronese, ma che non hanno davanti a sé un altare dipinto e muovono attorno all'altare fisico su cui poggia il dossale³⁸.

In definitiva l'esplicitazione anagogica andava nella stessa direzione che abbiamo tratteggiato per la discesa dell'angelo: esplicitazione visuale di contenuti mistici non visibili. I temi del catechismo che prendono corpo sotto gli occhi dei fedeli per non permettere che si insinuì il dubbio a fronte del silenzio sensibile presente nel pane eucaristico.

Icona en abyme

Pur nel sostanziale slittamento del discorso verso la tematica liturgica, qualcosa più che un generico riferimento alla pittura praticata da san Luca fu previsto da Veronese: non però come 'omaggio' al collega e patrono. A differenza del solito, infatti, qui il 'ritratto' della Vergine col Bambino è già finito (fig. 72). Tavolozza e pennelli giacciono ormai privi di funzione nell'angolo in basso a sinistra della pala, vicino all'icona. Indubbiamente è assente la consueta sublimazione agiografica dell'esercizio della pittura, ricercata dalla quasi totalità dei pittori che si siano confrontati con la rappresentazione dell'evangelista ζωγράφος (traducibile alla lettera come 'ritrattista')

³⁸ L'approfondimento anagogico dell'immagine d'altare si trova svolta con largo anticipo nel polittico di Ghent di Jan e Hubert Van Eyck: chi avesse celebrato presso quell'immagine avrebbe avuto ben visualizzato davanti a sé l'altare dell'Apocalisse. Non solo. Tra angeli musicanti abbigliati con sfarzosi pluviali come tanti ministri episcopali per la liturgia, il Padreterno in abito pontificale compare in cattedra come in una solenne liturgia. Cfr. *Caeremoniale*, cit., I, xi, pp. 53-54: «Cum ergo Episcopus Vespera solemniter cantabit, ultra presbyterum assistentem, duosque antiquiores diaconos assistentes, qui caeteris digniores sint, de quorum officio supra dictum est, ubi commode fieri poterit, septem saltem alios ministros habere eum convenit, aspectu, habitu et tonsura decentes, ac cottis mundis indutos. Primus erit, qui de libro; secundus, qui de candela servient; tertius, de baculo pastoralis; quartus, de mitra (qui quatuor, si adsit consuetudo, induantur etiam pluvialibus); quintus, de thuribulo et navicula; sextus et septimus, de candelabris et cereis».

anziché ‘pittore’)³⁹. C’è poi il capitello corinzio a terra, su cui poggia la tavola dipinta: un inserto che nell’estrema concentrazione contenutistica della pala è difficile liquidare come l’ennesima sapida arguzia del pittore-architetto, inventata per evitare l’inserimento nella composizione del consueto sgradevole cavalletto da pittore della domenica. Piuttosto, è chiaro che l’inserto, ancorché defilato e di esigua consistenza visiva, rinvia direttamente alle più estese rovine che fanno regolarmente da cornice alla sacra famiglia e al Bambino nella greppia nelle rappresentazioni della nascita di Cristo. Del resto, non ci si appoggiano forse una Madonna col Bambino in fasce, proprio come a Betlemme?⁴⁰

Haverebbono idolatrato i Giudei tenendo l’imagini, perché non si poteva avere imagini di Dio allhora. Cui similem fecistis Deum, aut quam figura imaginem ponetis ei? (Is 40) Il nostro culto è veramente pio, poiché essendosi Idio fatto huomo, teniamo l’image dell’incarnatione, del nascimento, della morte, della sepoltura, della resurrezione, dell’ascensione, perché ci eccitino e scaldino queste figure a contemplare i benefici grandi che ci fece incarnandosi, nascendo, morendo, resuscitando, ascendendo. È cosa nuova fosse che l’affetto segua l’intelletto? Non è dogma concesso da ogni Filosofia? Non si prova ogni dì per isperienza? Deh perché dunque vi pare strano, che si tengano le imagini sensibili, imagini vere non false, di Dio che veramente si fece huomo, che veramente morì, che veramente resuscitò, et ascese?⁴¹.

³⁹ La tradizione dell’evangelista pittore (ζωγραφοῦς) si apre con il *Menologium Basilianum* (IX sec.) ed è ampiamente recepita in Occidente soprattutto in ambito figurativo con la tipica formula dell’artefice al lavoro (in casa propria o addirittura a bottega), alle prese con un ritratto della Vergine col Bambino miracolosamente comparsi a posare per lui. Una breve annotazione sulla relazione tra icona e ritratto tardo-antico è in Hans Belting, *Il culto delle immagini*, Roma, Carocci, 2004¹, pp. 82-84.

⁴⁰ Sulle rovine che accompagnano la sacra famiglia nei suoi primi passi vedi *supra* cap. I, pp. 19-22.

⁴¹ Cornelio Musso, *Prediche sopra il Simbolo degli Apostoli, le due dilectioni di Dio e del prossimo, il sacro Decalogo et la Passione di nostro signor Giesù Christo descritta da S. Giovanni Evangelista del r.mo mon.r Cornelio Musso vescovo di Bitonto, predicate in Roma la quaresima l’anno MDXLII nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso sotto il pontificato di Paolo Terzo*, Venezia, Giunti, 1590, pp. 394-395 (*Predica Vigesimaesta sopra il sacro Decalogo*). Leggo in Cornelio Musso un’evidente consapevolezza della connessione stretta tra dogma dell’Incarnazione e immagine sacra che manca completamente in Paleotti, dove l’introduzione delle sacre immagini è mera conseguenza dell’attività pastorale della Chiesa e della liberalità di Dio che concede al popolo cristiano l’impiego di tutti i mezzi utili al coinvolgimento dei fedeli: Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna, Benacci, 1582, rist. anast., Bologna, Forni, 1990, cc. 61r-v: «Sopravvenne dipoi il tempo della gratia, nel quale havendo il

È quello il momento in cui Dio si sottrae all'invisibilità assumendo un volto. Di conseguenza si è reso anche rappresentabile, esigendo ora le immagini dopo la risoluta negazione veterotestamentaria.

In sintesi, con Veronese, potremmo dire che il crollo dei templi della paganism è l'atto di nascita delle immagini sacre cristiane. Con "immagini cristiane" non s'intende qui genericamente di immagini o di pittura a soggetto religioso, ma di un appunto specifico sulle rappresentazioni destinate al culto, giacché di queste soprattutto si era dibattuto *tra* protestanti e cattolici a partire dal *Wider die himmlischen Propheten von Bildern und Sakramenten* scritto da Lutero tra il 1524 e il 1525; e di immagine e culto si era occupato il Concilio di Trento formulando una dottrina fondata sull'attribuzione di natura simbolica alle immagini. Con la puntualizzazione vagamente scotista sui prototypa, infatti, il rischio d'idolatria era stato del tutto scongiurato: l'onore tributato all'immagine sacra, infatti, non si ferma alla materia, ma attraverso essa si rivolge e raggiunge la divinità⁴². Perché ciò accada occorre postulare che la natura dell'immagine sia simbolica, ossia che la materia sia misteriosamente inserita nell'ordine delle realtà supreme. Se infatti l'immagine avesse natura segnica, ossia istituisse una relazione di tipo meramente referenziale con la divinità che rappresenta, allora sì per ogni atto di venerazione avremmo un peccato d'idolatria.

L'immagine sacra – ma potremmo parlare tranquillamente di icona – trae dunque la sua natura simbolica dal mistero dell'incarnazione di Cristo. L'acquisizione di un corpo da parte della seconda persona della Trinità è un evento di natura simbolica, che compenetra materia e divinità. È l'abbassamento di Dio nell'umanità, la kenosis: un evento che si offre ai sensi corporali degli uomini, messi finalmente in grado di

grande Iddio aperte in abbondanza le viscere della misericordia sua verso di noi, mandandoci l'unigenito suo figliuolo per redentione nostra: volse più copiosamente usare tutte le maniere, con che la mente nostra si rendesse capace, et la volontà si affettionasse, et la memoria si stabilisse a pieno nel servizio suo santo. [...] Veduto nondimeno che molti seriano tra fedeli non così capaci delle cose sacre, né atti ad intendere quello che fosse scritto; molti a chi le parole non fariano sufficiente impressione nella mente, et molti che per la lubricità de' pensieri humani facilmente lo manderiano in oblivione; che rimedio trovò lo Spirito Santo a tanta varietà, imbecillità, et bisogno della humana natura? Niuno veramente più facile, più ispedito, et più proportionato universalmente a tutti, che l'uso delle sacre imagini, non più sotto velo, né in figura, ma chiare e spiegate».

⁴² *Concilium Tridentinum*, cit., pp. 578-579.

incontrare, vedere, toccare Dio⁴³. Atanasio parla del Corpo di Cristo come dello strumento di manifestazione della divinità all'uomo:

«Essendo il Potente e il demiurgo dell'universo, nella Vergine si costruisce per se stesso un corpo come un tempio, lo fa proprio come uno strumento (*òrganon*) per farsi conoscere e abitare in esso»⁴⁴.

È nell'ambito dell'ellenismo teologico e pastorale caratterizzante il governo di Giovanni Trevisan che può prendere vita l'*agudeza* finale inserita da Paolo anche in questa pala⁴⁵. Naturalmente viene dal bue, attributo di rito per l'evangelista sulla scorta di Ireneo, il quale per primo nell'*Adversus haereseos*, per ragioni strettamente apologetiche, parlando del "Vangelo tetramorfo" imposta la corrispondenza tra i quattro esseri (uomo, leone, vitello, aquila) attestati in *Ezechiele* e poi ripresi in *Apocalisse* e sancisce l'associazione di Luca con l'essere 'bovino'.

L'animale conosce in riferimento all'evangelista un'interpretazione variabile che va dall'accezione sacrificale⁴⁶ a quella sacerdotale⁴⁷, volta a volta elette a sintetizzare il

⁴³ Marie-Josè Mondzain, *Immagine, icona, economia*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 59-64.

⁴⁴ Atanasio, *Sull'incarnazione del Verbo*, 8, 3, trad. di Charles Kannengiesser, Parigi, Cerf, 1973, p. 293, (il corsivo è mio).

⁴⁵ Manca al presente un lavoro sistematico sui precisi orientamenti dottrinali perseguiti da Giovanni Trevisan nella sua azione di riforma della diocesi veneziana, ma indizi chiari dell'impostazione essenzialmente *dionisiana* della sua ecclesiologia e della sua antropologia ci vengono dall'introduzione alle Costituzioni Sinodali: si veda il testo in Cappelletti, *Storia della chiesa*, cit., pp. 377-380. Il campione della controriforma tridentina in terra veneta dimostrava di porsi in relazione diretta con alcune proposte di ellenizzazione teologica e spirituale già compiutamente esistenti all'interno dell'Accademia della Fama, nel cui piano editoriale, ad esempio, le edizioni dei padri greci (Basilio, Giovanni Damasceno, Atanasio, etc.) prendevano il posto normalmente riservato agli autori di riferimento dell'Occidente cattolico (Tommaso d'Aquino, Girolamo, Agostino, etc.): si veda al proposito la *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili, et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana, parte nove et non più stampate, parte con fedelissime tradottioni, giudiciose correzioni, et utilissime annotationi riformate*, Venezia, Accademia Venetiana, 1558, cc. 3r-4r.

⁴⁶ Ireneo, *Contra haereses*, III, xi, 8, PG VII, col. 836, dove l'uomo è simbolo dell'incarnazione di Cristo; il leone, della sua potenza e della sua vittoria; il vitello, del suo supremo sacrificio; e infine l'aquila, dell'effusione dello Spirito Santo. A proposito del vitello di Luca, segue Ireneo anche Gregorio Magno, nel qual si ravvisa anche una leggera variazione/esplicitazione nello scioglimento della figura del leone (resurrezione) e dell'aquila (ascensione). L'interpretazione sacrificale dell'animale dipendeva ovviamente

contenuto specifico del vangelo di Luca rispetto agli altri canonici. Ma questi svolgimenti di ordine catechetico il più delle volte vengono del tutto ignorati nello svolgimento iconografico del tema e i pittori preferiscono lasciare allo spettatore (ove lo desidera) la possibilità di spingersi così in là nella lettura della coppia evangelista-animale, preferendo insistere su una mera restituzione visuale della corrispondenza tra il tetramorfo profetico/apocalittico e i quattro vangeli.

Il gioco di Veronese in questo caso consiste invece nel ricondurre l'animale alla tradizione saldamente ancorata a Is 1,1-3:

Visione che Isaia, figlio di Amoz, ebbe su Giuda e su Gerusalemme nei giorni di Ozia, di Iotam, di Acaz e di Ezechia, re di Giuda.

Udite, cieli; ascolta, terra

Perché il Signore dice:

- Ho allevato e fatto crescere figli,
ma essi si sono ribellati contro di me.

Il bue conosce il proprietario

E l'asino la greppia del suo padrone,
ma Israele non conosce

e il mio popolo non comprende.

Il bue, che sul piano catechetico rimanda al sacrificio, è coinvolto nella teofania e – proprio come presso la mangiatoia – riconosce il Verbo incarnato nel sacramento eucaristico. Non a caso il Cristo bambino presenta le fasce intorno al ventre: dettaglio quasi idiomatico nella pittura di Paolo, che si presenta immancabilmente come allusione, mediata da Aelredo di Rievaulx, al Cristo eucaristico.

Con una prontezza insolita l'animale che riconosce il Padrone volge il capo in direzione dell'icona, del resto rivolta espressamente a lui e non a chi sta davanti all'altare.

dalla prescrizione veterotestamentaria rinvenibile in quell'ampio *rituale dei sacrifici ebraici* che è il libro del Levitico, dove erano contemplati anche «maschi di buoi» senza difetti tra le possibili vittime per l'olocausto (Lv 22, 19).

⁴⁷ Jacopo da Varagine, *Legenda*, cit., pp. 853-854.

Nella pala di San Luca l'animale si mette ad adorare il Bambino attraverso l'icona, così come era solito fare nel presepio. Detto nei termini cari ai Padri greci: il bue partecipando dell'economia dell'incarnazione per via simbolica riconosce l'enigma del Cristo⁴⁸. È chiaro che non possiamo né dobbiamo assegnare a tale riconoscimento alcun carattere 'logico', alcuna mediazione verbale, dato che l'animale non è capace di parola né di monologo interiore. D'altra parte riconoscere l'enigma non significa scioglierlo, scomponendolo nei suoi eventuali aspetti razionali; significa piuttosto farne esperienza. Pare piuttosto di poter riconoscere qui una consapevole meditazione condotta da Paolo sul tema dell'economia dell'incarnazione, la quale di per se stessa precede la parola e in qualche modo la disattiva, segnalando che l'esperienza del mistero è essenzialmente relazionale e mai attingibile per via logico-intellettuale. Ma questa è anche la via dell'icona.

Evidente la riflessione (giocosa) di Paolo sull'insistente catechesi in materia di immagini prodotta dal Concilio. Il rinvio ai prototipi per la nuova Chiesa tridentina è funzionale alla relazione diretta con la divinità. È come se per transitività l'icona scomparisse entro l'esperienza di Dio fatta dal fedele. Divertente che questo potenziale valga anche per l'animale del presepio che davanti all'icona si trova a perpetuare il suo riconoscimento del Padrone: indubbio monito non già a vedere diversamente, ché l'icona è sotto gli occhi di tutti, ma ad agire diversamente in forza della fede.

Oltretutto, a rigore, la stessa transitività connota anche l'immagine di san Luca e l'angelo, giacché è evidente che la visualizzazione dell'invisibile fa essere l'immagine nient'altro che un rinvio alla realtà effettiva dell'angelo e del calice celeste, nonché dell'intercessione del santo, e così via. Con sorprendente il drammatico barocchismo Paolo crea un gioco di mise en abyme letteralmente sospeso su un abisso (poiché potenzialmente infinito nella sua transitività), che più che ancorare a una realtà misteriosa sembra dissolvere il discorso in un gioco infinito di rimandi dove l'immagine vive esclusivamente di se stessa.

⁴⁸ Sul concetto di enigma si veda Mondzain, *Immagine*, cit. pp. 57-59.

Dal corpo dell'uomo al corpo di Dio

Le molteplici forme di esplicitazione figurativa fin qui analizzate convergono su un obiettivo del tutto evidente: la facilitazione della visione. Prospettiva evidentemente didascalica, sicuramente catechetica, per nulla mistagogica. E a rigore ci accorgiamo che la troppa evidenza ha sottratto all'immagine tutti i caratteri di apertura sperimentati in precedenza da Paolo e diretti a preparare all'unione mistica.

Ora non c'è più nulla da preparare. Una prolessi mistificante rende già presente quello che propriamente si dovrebbe conseguire nel silenzio della parola e dell'immagine.

La mossa che ha determinato la soppressione della mistagogia è sotto gli occhi di tutti: consiste nella cessazione della riflessione sul ruolo e sulla natura della corporeità dell'uomo dentro l'esperienza mistica. In luogo di questo si intensificano gli interventi, verbali, figurativi e liturgici, sul corpo di Cristo. Ormai il corpo dell'uomo e i suoi sensi sono materia scientifica: è il corpo di Cristo, l'economia dell'incarnazione con tutte le sue conseguenze liturgiche e sacramentali il nuovo articolo. A pensarci bene, proprio la realtà di Cristo era il nucleo ineffabile dell'esperienza delle mistiche, quell'abisso inesprimibile dove la parola e l'immagine svanivano nel silenzio; ora invece è divenuto l'argomento più discusso e rappresentato. L'unione mistica non c'entra, o forse viene spacciata come presupposto concesso da Dio a ogni battezzato.

Appare chiaro che l'esplosione del misticismo tridentino (che ha notevoli conseguenze anche nel settore delle arti figurative con una vera e propria inflazione di spozalizi mistici) non si spiega altrimenti che con una sostanziale disattivazione della mistagogia: è un fenomeno di divulgazione e controllo, privo di qualsiasi rilevanza mistica. Prova ne sia il fatto che anche le mistiche e i mistici del post-concilio continuano a essere in seria difficoltà di fronte alle insistenze di confessori e religiosi ostinati nel pretendere un'esplicitazione chiara e distinta dei contenuti delle estasi.

Nasce così l'esplicitazione visuale delle implicazioni anagogiche contenute nella liturgia e particolarmente sottolineate dal Concilio di Trento. Completamente bandita la questione dell'unione mistica, il dibattito conciliare si era assestato ben presto sul problema della salvezza, rispecchiando in questo le ansie della parte avversa. Rifiutato l'elitarismo della mistica irenica, anche a causa delle non poche difficoltà di ordine

dottrinale, si era percorsa la via soteriologica. La chiesa si presentava come dispensatrice di salvezza (gli strumenti sono i sacramenti, l'intercessione dei santi, etc.) e proponeva un rapporto con Dio fatto per via d'interpellazione e non più mediante la mistica unione. L'esito della vita cristiana in tal senso non sarà più un occhio veggente (che del resto era comunque sentito come esito vero e compiuto di una redenzione avvenuta) quanto piuttosto solo e soltanto la liberazione dal peccato, non prescindendo dal solo strumento a disposizione, la preghiera, e dell'aiuto apparecchiato da Dio a favore di chiunque intenda percorrerne la via: la mediazione dei santi. Pervasivo perché istituzionalizzato il nuovo cristianesimo tridentino. E Veronese si trovò a dover pensare una nuova tipologia d'immagine per la rinnovata sensibilità.

Elenco delle illustrazioni

1. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, Venezia, San Francesco della Vigna, dettaglio: Maria, Gesù e le fasce.
2. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, Venezia, San Francesco della Vigna.
3. Parmigianino, *Pala di Santa Margherita*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
4. Paolo Veronese, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, New Haven, Yale University Art Gallery.
5. Marcantonio Raimondi, *Sacra famiglia in Egitto*, incisione.
6. Jacopo Bassano, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
7. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: la sacra famiglia sull'altare.
8. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: santa Caterina d'Alessandra.
9. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Brigida*, dettaglio: il cinghiale all'assalto del gregge, Trescore, Oratorio Suardi.
10. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
11. Nicolas Béatrizet, *Cristo e la samaritana* (da Michelangelo), incisione.
12. Guglielmus Leporeus, *Ars memorativa*, Parisiis, in *calchographia Iodoci Badii Ascensii*, 1520: la localizzazione del *sensus communis*.
13. Paolo Veronese, *Pala Giustinian*, dettaglio: Giuseppe porta l'indice alla fronte.
14. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, London, National Gallery.
15. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: Cristo e la Maddalena.
16. Giovanni Bellini, *Cristo eucaristico*, London, National Gallery.

17. *Imitazione di Cristo*, Firenze, Antonio Miscòmini, 1493: frontespizio con il *Cristo eucaristico*.
18. Parmigianino, *Santa Maria Maddalena*, incisione Vienna, Albertina, It. 3. 1, fol. 9.
19. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: la santa convertita.
20. Pontormo, *Noli me tangere*, Firenze, Museo di Casa Buonarroti, dettaglio.
21. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: sullo sfondo la citazione da Michelangelo/Pontormo.
22. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: Cristo.
23. Michelangelo Buonarroti, *Schiavo*, Paris, Louvre.
24. Michelangelo Buonarroti, *Rachele*, Roma, San Pietro in Vincoli.
25. Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, dettaglio: i ritratti di Marino Grimani e Giovanni Battista Ponchini.
26. Giulio Clovio, *Ritratto di Marino Grimani*, dal frontespizio dei *Commentarii in epistolam Pauli ad Romanos*, London, Sir John Soane's Museum, ms. 143.
27. Medaglia di Marino Grimani, recto: il profilo del cardinale.
28. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, dettaglio: autoritratto del pittore.
29. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, Castelfranco Veneto, Duomo.
30. La pala di Giovanni Battista Ponchini tra i santi Liberale e Giorgio: ricostruzione dell'assetto conseguente all'intervento di Giovan Francesco Verdura.
31. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, dettaglio: la narrazione in due tempi.
32. Agnolo Bronzino, *Discesa di Cristo agli Inferi*, Firenze, Museo di Santa Croce.
33. Rappresentazione del "rebis" dall'*Aurora Consurgens*, Zurigo, Zentralbibliothek, Cod. Rhenovacensis 1725.
34. *Medaglia di Marcantonio Passeri*: verso: PHILOSOPHIA COMITE REGREDIMUR e l'androgino.
35. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, dettaglio.
36. Andrea Palladio, *Villa Corner*, Piombino Dese (PD).
37. Giovanni Battista Ponchini, *Il battesimo di Eva*, dettaglio: la villa dei Corner.
38. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, Montagnana, Duomo.
39. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Venezia, Museo Correr.

40. Beato Angelico, *Trasfigurazione*, Firenze, Museo di San Marco.
41. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: la “caduta dei giganti”.
42. Perin del Vaga, *La caduta dei giganti*, Genova, Palazzo Doria.
43. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: i tre apostoli.
44. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: il libro e le chiavi.
45. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: la pietra dell’inciampo.
46. Paolo Veronese, *Pala di Sant’Antonio abate*, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum.
47. Albrecht Dürer, *Il “predicatore di falsità”*, Sebastian Brant, *Narrenschiff*, Basel, Johann Bergmann, 1494, c. 142r.
48. Paolo Veronese, *Trasfigurazione*, dettaglio: lo sguardo capovolto di san Pietro.
49. Paolo Veronese, *Santa Barbara*, London, National Gallery.
50. Marcantonio Raimondi, *Santa Barbara*, incisione.
51. Paolo Veronese, *Santa Barbara*: la spirale logaritmica.
52. Robert Fludd, *l’Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim, De Bry, 1619: il diagramma della visione intellettuale.
53. Gerard Dorn, *Monarchia Triadis in Unitate, Soli Deo Sacra*, Basilea, 1577: il diagramma dell’*instauratione ternarii*.
54. Marcantonio Raimondi, *Santa Barbara*, dettaglio: la mano e il cagnolino.
55. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Barbara*, Trescore, Oratorio Suardi, dettaglio.
56. Tiziano, *Venere di Urbino*, Firenze, Uffizi.
57. Damiano Mazza, *Pala di San Silvestro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
58. Bottega di Paolo Veronese, *Annuncio ai pastori*; già Romanzio, Villa Da Mula (affresco distrutto).
59. Bottega di Paolo Veronese, *Sant’Elena riceve la Croce dagli angeli*, già Romanzio, Villa Da Mula (affresco distrutto).
60. Paolo Veronese, *Santa Barbara*, Città del Vaticano, Musei Vaticani.
61. Paolo Veronese, *Mercurio, Erse e Aglauro*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
62. Paolo Veronese, *Venere, Marte e Amore col cavallo*, Torino, Galleria Sabauda.
63. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, Venezia, Chiesa di San Luca.
64. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, Paris, Musée du Louvre.
65. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, disegno, Chatsworth, Duke of Devonshire.

66. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: la calata dell'angelo.
67. Il suddiacono con il *velum sericum*: dettaglio da una vetrata della Cattedrale di Le Mans.
68. Paolo Veronese, *Pala Malipiero*, Venezia, San Giacomo all'Orio.
69. Jacopo Bassano, *Pala di Sant'Antonio abate*, Civezzano, Santa Maria Assunta.
70. Paolo Veronese, *Pala di Sant'Antonio abate*, Milano, Pinacoteca di Brera.
71. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: la lettura interrotta.
72. Paolo Veronese, *Pala di San Luca*, dettaglio: l'animale e l'icona.

Bibliografia

Fonti manoscritte

Archivio Storico Diocesano di Padova [ACVP]

Curia Vescovile di Padova:

Visitationum, reg. IV segnato «*Visitationum sub eccellissimo Ruvere*»
Diversorum II, reg 2

Archivio Storico della Curia Diocesana di Treviso [ACDT]

Curia Vescovile di Treviso:

Visite Pastorali, reg. 14

Archivio di Stato di Venezia [ASV]

Savi all'Eresia (Santo Ufficio):

b. 10

Notarile Atti:

not. Vettore Maffei, b. 8104

Notarile Testamenti:

not. Antonio Marsilio, b. 1206, n. 26

not. Cesare Ziliol, b. 1261, n. 927

Soprintendenti alle decime del clero:

b. 26, n. 462

Avogaria di Comun:

Miscellanea civile, b. 314, n. 24

Capi del Consiglio dei dieci:

Lettere degli ambasciatori, Roma, b. 24

Senato:
Deliberazioni, Roma, reg. 4

San Francesco della Vigna:
Atti, b. 4, registro segnato «Registro comprite - vendite»
Atti, b. 1, fascicolo 2 segnato «Punti Varii»

Londra, British Library

Ms. Add. 14088, Gabriele Biondo, *Ricordo*.

Milano, Biblioteca Ambrosiana

Ms. 170 sup., Luca Pacioli, *De divina proportione*, (rist. anast., Milano, Silvana, 1982).

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

Ms Chigiano LVII, 266.

Treviso, Biblioteca Comunale

Ms. II 1.3, Bartolomeo Burchelati, *Gl'intertenimenti christiani della città di Trevigi*.

Venezia, Biblioteca di San Francesco della Vigna

Ms. AF V 6, Francesco Zorzi, “Vitta di una santa monacha del monastero del Santo Sepolcro di Venetia nominata la beata Chiara”, in *Origine del Monastero delle monache del Santo Sepolcro presso alla Pietà di Venetia*.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

Ms. It. I 33, Daniele Barbaro, *Lettere teologiche a suor Cornelia Barbaro (1549-1550)*.

Venezia, Biblioteca del Museo Correr [BMC]

Ms. P.D. 2686/2, fascicolo segnato «255».

Fonti antiche a stampa

Aelianus, *De animalium natura*, Lugduni, apud Ioann. Tornaesium, 1611.

Arnaldus de Villanova, “Liber perfecti magisterii qui lumen luminum nuncupatur... vocatur Flos forum”, in *Theatrum chemicum*, Argentorati, sumptibus heredum Eberhardi Zetzneri, 1659.

Barbaro, Daniele, *Dieci libri d'architettura*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556.

Barbaro, Daniele, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia*, Venetia, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, 1569.

Bertani, Giovanni Battista, *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, in Mantova, per Venturino Ruffinelli, 1558.

Beuter, Pedro Antonio, *De recta sacrificii oblatione et caeremoniis ad missam*, Ecudebat Lugduni, Gaspar Trechsel, 1542.

Bonus Ferrariensis, Petrus, “Pretiosa margarita novella”, in *Pretiosa margarita novella de Tesauo ac pretiosissimo philosophorum lapide*, a cura di Titus Ianus Lacinius, Venetiis, apud Aldi filios, 1546.

Bruno, Giordano, *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos*, Pragae, ex typographia Georgii Dacziceni, 1588.

Calcagnini, Celio, *Opera aliquot ad illustriss. et excellentiss. principem D. Herculem secundum duces Ferrariae quartum*, Basileae, Per Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1544.

Caterina da Bologna, *Divinum B. Catharinae Bononiensis opusculum in latinum a Io. Ant. Flaminio forocorneliensi, ex vernaculo sermone conversum, cum eiusdem sanctae virginis vita ab eodem Flaminio contexta*, Bononiae, per Hieronymum de Benedictis, 1522.

Consilium de emendanda ecclesia, Romae, apud Antonium Bladum, 1538.

Corner, Flaminio, *Ecclesiae Venetae*, Venetiis, typis Jo. Baptistae Pasquali, 1749.

Cortesi, Paolo, *De cardinalatu*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510.

Croiset, Jean, *Esercizi di pietà per tutti i giorni dell'anno*, Venezia, nella stamperia Baglioni, 1797.

Cusanus, Nicolaus, *Opera*, Basileae, ex officina henricpetrina, 1565.

- De le lettere di tredici huomini illustri*, a cura di Dionigi Atanagi, Roma, Dorico, 1554.
- De'Natali, Pietro, *Catalogus Sanctorum*, Lugduni, per Jacobum Saccon, 1519.
- Dorn, Gerard, "Monarchia triadis in unitate, soli Deo sacra", in Paracelso, *Aurora Thesaurusque Philosophorum Paracelsi*, Basilea, G. Dorneus, 1577, pp. 65-127.
- Euclides, *Elementa*, Lutetiae Parisiorum, apud Reginaldum Calderium, 1551.
- Euclides, *Elementorum libri XV*, Coloniae, apud Maternum Colinum, 1580.
- Fludd, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* di, Oppenheim, De Bry, 1617.
- Grimani, Marino, *Commentarii in Epistolam Pauli ad Romanos et ad Galatas*, Venetiis, apud Aldi filios, 1542.
- Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Lione, Pivard, 1500.
- Lefèvre d'Étaples, Jacques, *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio*, Parigi, Henrici Stephani, 1517.
- Leone Ebreo, *Dialoghi di amore*, Venezia, Aldo Manuzio figli, 1552.
- Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*, Venezia, Manuzio, 1561.
- Mainardo, Agostino, *Anatomie de la Messe et du Messel*, Paris, Jean Martin, 1562.
- Musso, Cornelio, *Prediche sopra il Simbolo degli Apostoli, le due dilettioni di Dio e del prossimo, il sacro Decalogo et la Passione di nostro signor Giesù Christo descritta da S. Giovanni Evangelista del r.mo mon.r Cornelio Musso vescovo di Bitonto, predicate in Roma la quaresima l'anno MDXLII nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso sotto il pontificato di Paolo Terzo*, Venezia, Giunti, 1590.
- Nicolò di Lira, *Textus Biblie, V: super libros Matthei, Marci, Lucae, Johannis*, Basileae, Froben & Petri, 1507.
- Noel, Alexandre, *Historia Ecclesiastica Veteris Novique Testamenti ab orbe condito ad annum post Christum natum millesimum sexcentessimum*, X, Bingii ad Rhenum, Georg Christian Voigt, 1786.
- Novo libro di lettere scritte da i più rari auttori et professori della lingua volgare italiana*, Venezia, Gherardo, 1544.
- Panigarola, Francesco, *Prediche quadragesimali*, in Venetia, appresso gli eredi di Marchio Sessa, 1600.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, Benacci, 1582, rist. anast., Bologna, Forni, 1990.

Porfirio, “De abstinentia animalium: de abstinentia”, in Marsilio Ficino, *Opera*, II, Parigi, Guillaume Pelé, 1641.

Postel, Guillaume, *Prime nove del l'altro mondo*, s.l., Appresso del autore, 1555.

Raynaudus, Theophilus, *Symbola Antoniana*, Romae, ex typogr. Io. Petri Boni, 1648.

Regiomontanus, Iohannes, *De quadratura circuli secundum Nicolaum Cusensem, dialocus Ioannis de Montereio*, Norimbergae, in aedibus Jo. Petrei, 1533.

Ripa, Cesare, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

Sacrosanctum Concilium Tridentinum, Augustae Vindellicorum, sumptibus filiorum Matthaei Rieger, 1781.

Salviati, Giuseppe, *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogni altra sorte*, in Vinetia, per Francesco Marcolini, 1552.

Sansovino, Francesco – Martinioni, Giustiniano, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Curti, 1663.

Sansovino, Francesco – Stringa, Giovanni, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Salicato, 1604.

Sansovino, Francesco, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Curti, 1663.

Sarpi, Paolo, *Historia particolare delle cose passate tra il sommo pontefice Paolo I e la Serenissima Repubblica di Venetia*, II, Mirandola, s.n., 1687.

Schwenkfeld, Caspar, *Vom Fleische Christi und dass der Mensch Jesus Christus vom ersten Augenblicke seiner Empfangniss an der wahre naturliche Sohn Gottes sei*, s.l., s.n., 1540.

Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili, et in varie lingue ha da mandare in luce l'Academia Venetiana, parte nove et non più stampate, parte con fedelissime tradottioni, giudiciose corretioni, et utilissime annotationi riformate, Venezia, Academia Venetiana, 1558.

Storni, Camillo, *Index genealogicus RR. DD. Archipresbyterorum et DD. Canonorum insignis collegiatae S. Mariae Montaneanae, Montagnanae, ex typographia Michaelis Conzatti*, 1798.

Strozzi, Tommaso, *Quaresimale del padre Tommaso Strozzi della Compagnia di Gesù*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1706.

Trismegistus, Hermes, *Pimander*, Parisiis, in officina Henrici Stephani, 1505.

Vasari, Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568.

Zorzi, Francesco, *De Harmonia Mundi*, Parigi, apud Andream Berthelin, 1545.

Mersenne, Marin, *Observationes et emendationes ad Francisci Georgii veneti Problemata*, Lutetiae Parisiorum, sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1623.

Testi a stampa moderni

Acidini Luchinat, Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999.

Ackerman, James S., *La Villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992.

Aelredo di Rievaulx, *Sermones de Tempore et de Sanctis*, PL 195.

Agosti, Barbara, “Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)”, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra di Firenze, 24 maggio–12 settembre 2005, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 71-93.

Alberigo, Giuseppe, “Barbaro, Daniele”, *DBI*, 6, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, pp. 89-95.

Alzog, Johannes Baptist, *Universalgeschichte der christlichen Kirche. Lehrbuch für akademische Vorlesungen*, Mainz, Kupferberg, 1860.

Anderson, Janye, “A precedent for the tridentine decree on religious imagery: an early restoration of Giambattista Ponchini’s Castelfranco altarpiece”, in *Arte Veneta*, 28 (1974), pp. 239-241.

Aricò, Denise, “Anatomie della «dissimulazione»: in margine all’«Elogio della dissimulazione» di Rosario Villari”, in *Intersezioni*, 8 (1988), pp. 565-576.

Atanasio, *Sull’incarnazione del Verbo*, trad. di Charles Kannengiesser, Parigi, Cerf, 1973.

Aubert, Alberto, "Note su Giovan Francesco Verdura, vescovo 'Regnicolo' e l'inquisizione romana (1552-1560)", in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 39 (1985), pp. 109-117.

Aubert, Alberto, *Eterodossia e controriforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari, Cacucci, 2003.

Bandura, Adam, *Athleta Christi: nella patristica latina dei primi quattro secoli*, Roma, Tip. Poliglotta della Pontificia Università Gregoriana, 1994.

Barnard, Toby Christopher; Clark, Jane. *Lord Burlington: architecture, art and life*, Londra, Hanblendon Press, 1995.

Bartsch, Adam, *Le peintre-graveur*, XIV, Vienna, Degen, 1813.

Basola, Mošeh, *A Sion e a Gerusalemme. Viaggio in Terra Santa (1521-1523)*, Firenze, Giuntina, 2003.

Bellinati, Claudio, *Il Quattrocento a Montagnana e la costruzione del nuovo Duomo, 1431-1502: contributo alla storia spirituale e culturale nel quinto centenario della dedicazione, 8 settembre 2002*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

Belting, Hans, *Il culto delle immagini*, Roma, Carocci, 2004¹.

Bembo, Pietro, *Lettere, IV: 1537-1546*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.

Benini Clementi, Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2000.

Benzoni, Maria Matilde, *La cultura italiana e il Messico: storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza, 1519-1821*, Milano, UNICOPLI, 2004.

Bibliotheca graeca manuscripta cardinalis Dominici Grimani (1461-1523), a cura di Aubrey Diller, Henri D. Saffrey, Leendert G. Westernik, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003.

Biffi, Inos, *Alla scuola di Tommaso d'Aquino, lumen Ecclesiae: la costruzione della teologia medievale*, Milano, Jaca Book, 2007.

Bonicatti, Maurizio; Cieri Via, Claudia, "Lucas Cranach alle soglie dell'umanesimo italiano", in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1974), pp. 267-289.

Borges, Josè Luis, *Finzioni*, Milano, Mondadori, 2001¹⁵.

- Borsook, Eve, "Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and other related Papers – II: The Documents", in *Burlington Magazine*, 112 (1970) 812/813, pp. 737-745, 800-804.
- Bortolotti, Luca, "La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la Crocifissione di Treviso", in *Venezia Cinquecento*, 7 (1997), pp. 39-77.
- Brundin, Abigail, *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Brunelli, Giampiero, "Grimani, Marino", in DBI, 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 640-646.
- Busi, Giulio, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Aragno, 2007.
- Cadorin, Giuseppe, *Cenni storici delle nove congregazioni del clero veneto*, Venezia, Alvisopoli, 1843.
- Calfhill, James, *An answer to John Martiall's 'Treatise of the Cross'*, Cambridge, University Press, 1846.
- Calvillo, Elena, "Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Marino Grimani", in *The Art bulletin*, 82 (2000), pp. 280-297.
- Campi, Emidio, *Vittoria Colonna e Michelangelo: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994.
- Cantimori, Delio, *Eretici italiani del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2009.
- Cappelletti, Giuseppe, *Storia della chiesa di Venezia*, Venezia, Tipografia Armena di S. Lazzaro, 1850.
- Carabell, Paula, "Breaking the frame: transgression and transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti", in *Analecta Husserliana*, 61 (2000) pp. 19-34.
- Cassiodorus, *Historia Tripartita*, PL 69.
- Castellani, Carlo, *Catalogo ragionato delle più rare o più importanti opere geografiche a stampa*, Roma, Tipografia Romana, 1876.
- Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Lavis (TN), La finestra, 2002.
- Ceoldo, Pietro, *Memorie della chiesa e abbazia di Santo Stefano di Carrara*, Venezia, Antonio Zatta, 1802.
- De Certau, Michel, *Fabula mistica: la spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Ciliberto, Michele, *Pensare per contrari: disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

Cocke, Richard, *Paolo Veronese: piety and display in an age of religious reform*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Colonna, Vittoria, *Rime*, a cura di Alan Bulloch, Bari-Roma, Laterza, 1982.

Colonna, Vittoria, *Carteggio*, a cura di Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller, Torino, Loescher, 1889.

Colonna, Vittoria, *Rime e Lettere*, Firenze, Barbero, 1860.

D'Amico, John F.; Weil-Garris, Kathleen, "The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: a Chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*", in *Memoirs of the American Academy in Rome*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980, pp. 45-123.

D'Ancona, Alessandro, *Attila flagellum dei: poemetto in ottava rima riprodotto sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, 1864.

D'Ancona, Alessandro, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872.

D'Elia, Una Roman, "Drawing Christ's blood: Michelangelo, Vittoria Colonna and the aesthetics of reform", in *Renaissance Quarterly*, 59 (2006), 1, pp. 90-129.

Dal Pozzolo, Enrico Maria, "Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell'amante", in *Venezia Cinquecento*, 21 (2001), pp. 83-102.

Danzi, Massimo, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra, Droz, 2005.

Della Volpe, Galvano, *Eckart o Della filosofia mistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952.

Delumeau, Jean, *La Riforma: origini e affermazione*, Milano, Mursia, 1988.

De Bernart, Luciana, *Numerus quodammodo infinitus: per un approccio storico-matematico nella filosofia di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

De Maio, Romeo, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

Di Monte, Michele, *Drammaturgia Veronesiana. Visione, esegesi e verità nella pittura religiosa di Paolo Caliari*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2004 (relatore: Augusto Gentili).

- Di Monte, Michele, “Veronese à la passade”, in *Venezia Cinquecento*, 24 (luglio-dicembre 2002), pp. 165-176.
- Di Monte, Michele, “Veronese a Cana. *De ludo revelandi cum figuris*”, in *Venezia Cinquecento*, 33 (gennaio-giugno 2007), pp. 141-188.
- Dijk, Teun A. van, *Testo e contesto: semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- Dionisotti, Carlo, “Resoconto di una ricerca interrotta”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 37 (1968), pp. 259-269.
- Dreifuss, Gustav, *Maschio e femmina li credò: l'amore e i suoi simboli nelle scritture ebraiche*, postfazione e traduzione di Milka Ventura, Firenze, Giuntina, 1996.
- Drijvers, Hendrik Jan Willem, *Helena Augusta: the mother of Constantine the Great and the legend of her finding of the true cross*, Leiden, Brill, 1992.
- Du Rosey, Carl Rolas, *Die numismatischen Sammlungen an Medaillen un Münzen nebst numismatischer Bibliothek*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1863.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.
- Ekserdjian, David, “Girolamo Mazzola Bedoli”, in *Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, Parma, Step, 2005, pp. 95-103.
- Emiliani, Andrea, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: notizie storiche e itinerario illustrato*, Bologna, Alfa, 1967.
- Emison, Patricia A., *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill, 2004.
- Eubel, Konrad, *Hierarchia catholica Medii aevi*, Padova, Il Messaggero di S. Antonio, 1960.
- Evola, Julius, *La tradizione ermetica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1996.
- Fabricius, Johannes, *L'alchimia: l'arte regia nel simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997.
- Federici, Domenico Maria, *Memorie trevigiane*, Venezia, Andreola, 1803.
- Federici Vescovini, Graziella, “Cusano e lo Studio scientifico di Padova agli inizi del secolo XV”, in *Filosofia e scienze. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di Giuseppe Gambillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

Federici Vescovini, Graziella, *Astrologia e scienza: la crisi dell'aristotelismo sul cadere del Trecento e Biagio Pelacani da Parma*, Firenze, Nuevedizioni E. Vallecchi, 1979.

Firpo, Massimo, *Vittore Soranzo vescovo ed eretico: riforma della Chiesa e inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Laterza, 2006.

Firpo, Massimo, “‘Amorbato delle cose lutherane’ o ‘fidei catholicae propugnator’? Giovanni Morone tra Inquisizione e concilio”, in *L'uomo del Concilio*, catalogo della mostra di Trento, 4 aprile – 26 luglio 2009, Trento, Temi, pp. 19-47.

Flaminio, Marcantonio, *Apologia del beneficio di Christo e altri scritti inediti*, a cura di Dario Marcatto, Firenze, Olschki, 1996.

Flaminio, Marco Antonio, *Alcune lettere parte tradotte nuovamente dal latino di Marcantonio Flaminio*, Torino, Biancardi e C., 1852.

Fontana, Renzo, “Un nuovo paragrafo per la storia dell'arte e dell'eresia a Venezia nel Cinquecento: Giovan Battista Ponchino denunciato ‘cercha la resia et cercha la sodomia’”, in *Venezia arti*, 17/18 (2003/2004), pp. 31-40.

Forcellino, Maria, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta, Roma, Viella, 2009.

Foscari, Antonio; Tafuri, Manfredo, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino, Einaudi, 1983.

Franco, Cristina, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Frasson, Paolo, “Corner, Alvise”, in *DBI*, 29, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983., pp. 146-149.

Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Gentili, Antonio; Regazzoni, Mauro, *La spiritualità della Riforma cattolica*, Bologna, EDB, 1993.

Gentili, Augusto, “Biografie di donne nel ritratto veneziano del Cinquecento”, in *Biografie difficili*, a cura di D.M. Ciani Forza, Venezia, Università Ca'Foscari, 2003, pp. 59-78.

Gentili, Augusto, “San Marco nelle immagini del Cinquecento: problemi di iconologia contestuale”, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di Antonio Niero, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 303-312.

Gentili, Augusto, "Miti e allegorie d'amore", in *Veronese. La pittura profana*, Firenze-Milano, Giunti, 2005, pp. 5-15.

Gentili, Augusto, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione di Marco Lattanzi e Flavia Polignano, Roma, Bulzoni, 1985.

Gentili, Augusto, "Il viaggio e il destino. La religione di Jacopo Bassano", in *Venezia Cinquecento*, 34 (luglio-dicembre 2007), pp. 107-122.

Gentili, Augusto, *Da Tiziano a Tiziano*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Gentili, Augusto; Di Monte, Michele, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia, Chorus-Marsilio, 2005.

Giacomelli, Antonio, *Acta Ecclesiae Montaneanensis*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936.

Giamblico, *Il numero e il divino*, a cura di Francesco Romano, Milano, Rusconi, 1995.

Gioacchino da Fiore, *Sull'Apocalisse*, a cura di Andrea Tagliapietra, Milano, Feltrinelli, 1994.

Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso*, Milano, Paoline, 2007.

Girardi, Maria Teresa, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita & Pensiero, 1995.

Glossarium artis, 4: Paramente, parements, paraments, München, Saur, 2002.

Graf, Arturo, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1916.

Grimani, Marino, *Lettere del cardinale Marino Grimani a Giangiorgio Trissino*, Schio, Leonida Marin, 1880.

Guardini, Romano, *Liturgische Bildung. Versuche*, Burg Rothenfels am Main, Deutsches Quickbornhaus, 1923.

Guthmüller, Bodo, "Iconografia e iconologia della Sala dei Giganti di Giulio Romano", in *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

Guthmüller, Bodo, "Ovidübersetzung und Mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala die Giganti Giulio Romanos", in *Mitteilungen des Kubsthistorischen Instituts in Florenz*, 21 (1977), pp. 35-68.

Hani, Jean, *La divina liturgia*, Roma, Arkeios, 1999.

Hieronymus, *Commentaria in evangelium Matthaei*, in PL, XXVI.

Hind, Arthur M., *Marcantonio and Italian engravers and etchers of the Sixteenth Century*, London, Heinemann, 1912.

Hirst, Michael, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004.

Hochmann, Michel, *Peintres et commanditaires a Venise (1540-1628)*, Roma, École Française de Rome, 1992.

Hochmann, Michel, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra, Librairie Droz, 2004.

Huber, Hans Dieter, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München, Fink, 2005.

Humfrey, Peter; Holt, Stephen, “More on Veronese and his patrons at San Francesco della Vigna”, in *Venezia Cinquecento*, 10 (luglio-dicembre 1995), pp. 187-214.

I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567), I: *I processi sotto Paolo IV e Pio V (1557-1561)*, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Dario Marcatto, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1998.

I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo, 1550-1558, II, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Sergio Pagano, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004.

Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone, edizione critica a cura di Massimo Firpo e Dario Marcatto, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1981.

Ireneo, *Contra haereses*, PG VII.

Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum libri XX*, PL LXXXII.

Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007².

Kunzler, Michael, *La liturgia della Chiesa*, Milano, Jaca Book, 1996.

L'uomo del Concilio. Il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo, catalogo della mostra di Trento, 4 aprile–26 luglio 2009, Trento, Temi, 2009.

La pittura nel Veneto: il Cinquecento, I, Milano, Electa, 1996.

Leathers Kuntz, Marion, *Guillaume Postel, prophet of the restitution of all things: his life and thought*, L'Aia, Martinus Hijhoff, 1981.

Lee, Harold, "The School of Joachim of Fiore and the Fourteenth-Century *Breviloquium*", in *Profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti del III Congresso internazionale di Studi Gioachimiti, S. Giovanni in Fiore, 17-21 settembre 1989, Genova, Marietti, 1991, pp. 213-224.

Les Noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration, a cura di Jean Habert e Nathalie Volle, catalogo della mostra di Parigi, 16 novembre 1992 – 29 marzo 1993, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Lettere di Daniel Barbaro date in luce per la prima volta per l'ingresso di mons. rev.mo Sebastiano Soldati alla sede vescovile di Treviso, a cura di Pietro Bettio, Padova, Tipografia del Seminario, 1829.

Lewis, Douglas, "Girolamo II Corner's completion of Piombino(with an unrecognised building of 1593 by Vincenzo Scamozzi)", in *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, 17 (1975), pp. 401-405.

Lewis, Douglas, "La datazione della villa Corner a Piombino Dese", in *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, 15 (1972), pp. 381-393.

Liberali, Giuseppe, *Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso, 1527-1577, VIII: La diocesi delle visite pastorali*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1976-77.

Liberali, Giuseppe, *Il papalismo dei Pisani dal Banco*, Treviso, Biblioteca del Seminario Vescovile, 1971.

Mancini, Vincenzo, "Del 'Palazzo' di Ca' Pisani a Creola e di un suo interessato frequentatore", in *Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 153 (1994-95), pp. 214-215.

Mantovanelli Stefani, Marina, *Arte e committenza nel Cinquecento in area veneta. Fonti archivistiche e letterarie*, Padova, Alceo, 1990.

Marcion und seine kirchengeschichtliche Wirkung, a cura di Gerhard May, Katharina Greschat e Martin Meiser, Berlino, W. de Gruyter, 2002.

Marranzini, Alfredo, "Il problema della giustificazione nell'evoluzione del pensiero di Seripando", in *Geronimo Seripando e la chiesa del suo tempo nel V centenario della nascita*, a cura di Antonio Cestaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 227-269.

Mayer, Thomas F., *Reginald Pole: prince and prophet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

McVaugh, Michael Rogers, *Arnaldi de Villanova opera medica omnia*, Barcellona, Universitat de Barcelona, 1985.

Minucci, Andrea, “Descrizione di un viaggio fatto nel 1549 da Venezia a Parigi”, in *Miscellanea di storia italiana*, I, Torino, Stamperia Reale, 1862, pp. 47-103.

Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del Giudaismo dal III al XVIII secolo, a cura di Giulio Busi, Torino, Einaudi, 1995.

Mondzain, Marie-Josè, *Immagine, icona, economia*, Milano, Jaca Book, 2006.

Moreschini, Claudio, *Polemica antimarcionita e speculazione teologica in Tertulliano*, in *Marcion und seine kirchengeschichtliche Wirkung*, a cura di Gerhard May, Katharina Greschat e Martin Meiser, Berlino, W. de Gruyter, 2002, pp. 11-27.

Moretti, Felice, *Dal ludus alle laude: giochi di uomini, santi e animali dall'alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari, Edipuglia, 2007.

Morisi, Anna, *L'Apocalypsis nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amedeo*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1970.

Moroncini, Ambra, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del Beneficio di Cristo”, in *Italian studies*, 64 (2009), 1, pp. 38-55.

Moroni, Gaetano, *Le capelle pontificie cardinalizie e prelatizie: opera storico-liturgica*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1841.

Muzzioli, Francesco, *Le strategie del testo: introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.

Oberhuber, Konrad, “L'appartamento dei Giganti”, in *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pp. 364-74.

Opuscoli e lettere di riformatori italiani del Cinquecento, I, a cura di Giuseppe Paladino, Bari, Laterza, 1913.

Katharina Greschat, “‘Dann sind gottwilkommen, Marcion und Marciönin’. Marcion in den reformatorischen Auseinandersetzungen um das Abendmahl”, in *Marcion und seine kirchengeschichtliche Wirkung*, a cura di Gerhard May, Katharina Greschat e Martin Meiser, Berlino, W. de Gruyter, 2002, pp. 235-251.

Osmond, Percy H., *Paolo Veronese: his career and work*, Londra, Sheldon Press, 1927.

Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.

Pacioli, Luca, *De Divina Proportione*, Milano, Silvana, 1986.

Pagano, Sergio M.; Ranieri, Concetta, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano, Archivio Vaticano, 1989.

- Palamàs, Gregorio, “Omelia sulla Trasfigurazione”, in *L'uomo mistero di luce increata*, Milano, San Paolo, 2005.
- Palamàs, Gregorio, *Capita physica theologica*, PG 150.
- Panofsky, Erwin, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Paschini, Pio, “Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani”, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 79-87.
- Paschini, Pio, *Il cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1961.
- Pastor, Ludwig von, *Storia dei papi*, V: *Paolo 3. (1534-1549)*, Roma, Desclee, 1959.
- Pastore, Stefania, *Il vangelo e la spada: l'Inquisizione di Castiglia e i suoi critici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- Pastorello, Ester, *Inventario dell'epistolario Manuziano (1483-1597)*, Firenze, Olschki, 1931.
- Phelps, Austin; Park, Edwards A.; Furber, Daniel L., *Hymns and choirs, or, The matter and the manner of the service of song in the House of the Lord*, Andover, Draper, 1860.
- Pignatti, Terisio; Pedrocco, Filippo, *Veronese*, Milano, Electa, 1995.
- Premoli, Orazio, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, Desclée &C., 1913.
- Prosperi, Adriano, *L'Inquisizione romana: letture e ricerche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- Prosperi, Adriano, *Tra Evangelismo e controriforma: G.M. Giberti 1495-1543*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.
- Ps. Cyprianus, *Liber de Duplici Martyrio*, PL IV.
- Puppi, Lionello; Battilotti, Donata, “Prime approssimazioni su Giambattista Ponchini”, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 19 (1983), pp. 77-83.
- Rabanus Maurus, *De Universo Libri XXII*, PL CXI.
- Ramusio, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, VI, Torino, Einaudi, 1988.
- Rearick, William Roger, “Battista Franco and the Grimani Chapel”, in *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, 2 (1958-1959), pp. 105-139.
- Rearick, William Roger, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, Electa, 2001.

- Ricci, Corrado; Zucchini, Guido, *Guida di Bologna*, Bologna, Alfa, 1968.
- Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'Arte*, I, a cura di Detlev von Hadeln, Berlino, Grote'sche, 1914.
- Rotondò, Antonio, "Brocardo, Giacomo", in DBI, 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 385–389.
- Rubens, Alfred, *A history of Jewish costume*, London, Owen, 1973.
- Rubin, Miri, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Rufinus Aquileiensis, *Historia Ecclesiastica*, PL 21.
- Saecularia Petri et Pauli: conferenze per il centenario del martirio degli apostoli Pietro e Paolo tenute nel Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 1969.
- Sant' Ambrogio, *Expositiones in Lucam*, PL XV.
- Sartorelli, Pierluigi, "Le nove congregazioni del clero di Venezia", in *Palestra del Clero*, 6-7-8 (1982).
- Savy, Barbara Maria, *Manducatio per visum: temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella, Bertonecello, 2006.
- Scamozzi, Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale*, Bologna, Forni, 1982.
- Scapolo, Barbara, *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Cosenza, Pellegrini, 2007.
- Scarpati, Claudio, *Invenzione e scrittura: saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- Schutte, Anne Jacobson, *Pier Paolo Vergerio: the making of an italian Reformer*, Génève, Droz, 1977.
- Scrittrici mistiche italiane*, a cura di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova, Marietti, 1996.
- Seidel Menchi, Silvana, *Un'opera misconosciuta di Erasmo? Il trattato pseudo-cipriano 'De duplici martyrio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1978.
- Serafini, Alberto, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tip. dell'Unione Editrice, 1915.

Setton, Kenneth M., *The Papacy and the Levant (1204-1571), IV: The sixteenth century from Julius 3. to Pius 5.*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1984.

Symeon Metaphrastes, *Operum pars tertia complectens Vitas Sanctorum*, PG 116.

Socrate de Constantinople, *Histoire Ecclesiastique*, Paris, Cerf, 2004.

Sodano, Giulio, “Il nuovo modello di santità nell’epoca post-tridentina”, in *I tempi del Concilio: religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, a cura di Cesare Mozzarelli e Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 189-205.

Sorge, Valeria, *Quaestiones de anima. Alle origini del libertinismo*, Napoli, Morano, 1995.

Sorge, Valeria, *Aspetti della dottrina della sensazione nell’averroismo bolognese: Taddeo da Parma*, in *Filosofia e scienze. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di Giuseppe Gembillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 439-451.

Spring, Marika; Penny, Nicholas; White, Raymond; Wyld, Martin, “Colour change in *The Conversion of the Magdalen* attributed to Pedro Campaña”, in *National Gallery technical bulletin*, 22 (2001), pp. 54-63.

Stella, Aldo, *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel XVI secolo: nuove ricerche storiche*, Padova, Liviana, 1969.

Stumpo, Enrico, “Corner, Giorgio”, in *DBI*, 29, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, pp. 216-218.

Tafuri, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1987.

Tenneroni, Annibale, *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali: con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle laudi spirituali*, Firenze, Olschki, 1909.

Terribile, Claudia, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia, Marsilio, 2009.

Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, Bettoni, 1833.

Tramontin, Silvio, “La visita apostolica del 1581 a Venezia”, in *Studi Veneziani*, 9 (1967), pp. 453-533.

Tre trattati tedeschi di alchimia del XVII secolo, a cura di Paolo Lucarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 2005.

Urbani de Gheltof, Giuseppe Marino, *Venezia dall’alto. I camini*, Venezia, Ongania, 1892.

Vagnoni, Debora, “Esempi di trasformazione semantica nella «Dissimulazione onesta» di Torquato Accetto”, in *Esperienze letterarie*, XXI,2 (1992), pp. 67-88.

Valdés, Juan de, *Lo evangelio di San Matteo*, Roma, Bulzoni, 1985.

Valentino, Basilio, *Azoth, ovvero L'occulta opera aurea dei filosofi*, a cura di Manuel Insolera, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988.

Vangeli apocrifi, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi, 1990.

Vasari, Giorgio, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di Karl e Herman-Walther Frey, II, Monaco, Müller, 1940.

Vasoli, Cesare, “Giovanni Francesco Pico e i presupposti della sua critica ad Aristotele”, in *Renaissance readings of the Corpus Aristotelicum: proceedings of the conference held in Copenhagen, 23-25 April 1998*, a cura di Marianne Pade, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2001.

Vasoli, Cesare, “Lo scisma e l'eresia nel *De cardinalatu* di Paolo Cortesi”, in *Esculape et Dionysos: mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Gènevè, Droz, 2008, pp. 965-980.

Vasoli, Cesare, “Un ‘precedente’ della ‘Vergine Veneziana’: Francesco Giorgio veneto e la clarissa Chiara Bugni”, in *Postello, Venezia e il suo mondo*, a cura di Marion Leathers Kuntz, Firenze, Olschki, 1988, pp. 203-225.

Vasoli, Cesare, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1988.

Vedova, Giuseppe, *Biografia degli scrittori padovani*, I, Padova, Minerva, 1832.

Ventrone, Paola, “La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro”, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 255-280.

Villari, Rosario, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Laterza, Bari, 1987.

Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1999⁴.

Wittkover, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

Wolters, Wolfgang, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Arsenale, 1987.

Yates, Frances, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 2006⁹.

Zagorin, Perez, *Ways of lying: dissimulation, persecution and conformity in early modern Europe*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1990.