

PREMESSA

L'immagine artistica come specchio in cui si rende visibile l'esperienza visionaria è il tema proposto da una serie di interventi su questo numero di «Archivio italiano per la Storia della Pietà». Il dipinto o la scultura in questo caso non sono strumenti per rappresentare una realtà, ma per testimoniare, comunicare, divulgare una visione immaginativa qualcosa che sappiamo non avere mai avuto uno stato materiale: un'immagine di un'immagine. La storia dell'arte è una storia di oggetti, in questo caso gli oggetti concretizzano dei fantasmi, permettono di osservare in un artefatto dei fenomeni che non sono tali, nel senso che non si mostrano a tutti, ma solo ad alcuni in un'intima esperienza. Già in questo senso appare la forza della rappresentazione artistica chiamata a figurare qualcosa di molto ambiguo, proprio perché non basato su esperienze condivise. Non si tratta di discutere della rappresentazione di una visione legata ad un affermato episodio del mito o della storia religiosa, ad esempio la Trasfigurazione di Cristo che i vangeli sinottici attribuiscono a Pietro, Giacomo e Giovanni; non si è neppure confortati dalla trasformazione, dalla metamorfosi di un corpo concreto, come in quel caso, o dalla pluralità degli spettatori del fatto miracoloso. Tutto avviene nella mente del visionario, o almeno da essa si genera e viene comunicato attraverso la sua, inizialmente opinabile, testimonianza, che, in un'ottica fideistica può poi essere validata dall'autorità della Chiesa. Il fenomeno visionario, eminentemente soggettivo e proprio di una singola persona, diviene pubblico attraverso la parola che ne fa memoria e, ancor più efficacemente per la similitudine dell'esperienza visiva reale e immaginativa, attraverso la sua raffigurazione. Se il fenomeno delle comunicazioni mistiche accompagna tutta la vicenda del rapporto con il divino nella pietà cristiana, la rappresentazione artistica, o meglio la volontà degli artisti e dei committenti, sembra impaziente di farsi tramite di quella conoscenza in Età Moderna. Dapprima, accanto alla parola, l'immagine consolida il suo ruolo nell'attività meditativa per poi deflagrare sul versante cattolico, in età post-tridentina, in una pro-

gressione verso la trionfante proposta del fenomeno visionario nel secolo barocco, celebrando i protagonisti, donne e uomini di cui nessun ordine religioso vuol fare a meno in una agiografica esaltazione dei propri campioni di santità. Eppure tutto ciò sembra avvenire proprio nel momento in cui, notava Claudio Leonardi nell'analizzare i modelli di santità femminile, «la mistica, salvo poche e mal sopportate eccezioni, si chiude nei conventi»¹. L'analisi della dinamica artistica non può che verificare questo fenomeno nei passaggi seguiti al dibattito cinquecentesco sulle immagini. La liceità di questo tipo di rappresentazioni e la volontà di proporle assume una particolare rilevanza con il trionfo seicentesco di un'arte capace di rendere «al vivo», con piena verosimiglianza, non solo l'oggettiva realtà, ma anche l'immagine costruita mentalmente sulla base dell'esperienza dei sensi; l'arte che ha riconquistato un'efficacissima fedeltà al naturale sembra capace anche di andare oltre, di trascendere il dato verificato in natura. È evidente quindi come alla base di queste ricerche non possa che porsi il dibattito sul ruolo affidato all'immagine sul versante della comunicazione religiosa, ribadendo la concretezza di un approccio storico.

Nel 1962, proprio su questa rivista, veniva pubblicato il testo di Paolo Prodi *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*: su questo studio, snodo determinate per una accentuata attenzione alle dinamiche della produzione di un'arte di soggetto religioso negli anni cruciali del post tridentino, si fonda anche l'esigenza di proporre oggi una serie di riflessioni sul tema immagine/visione. Pubblicato nuovamente nel 1974, il saggio è stato recentemente riproposto, insieme a nuove considerazioni, dall'autore che sottolinea come, negli ultimi cinquanta anni «la problematica sul rapporto tra arte, teologia e pietà nella Chiesa tridentina e nelle controversie religiose del XVI secolo ha fatto enormi progressi»². Studi praticati intensamente anche in anni recenti: la traduzione inglese del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Paleotti, su cui si concentrava l'analisi di Prodi, avvenuta solo nel 2012, si pone al culmine di una fioritura di pubblicazioni in ambito nord americano in particolare. Mentre gli scritti di O'Malley avevano ripercorso il delicato punto di passaggio tra XVI e XVII secolo per una «definizione del cattolicesimo in età moderna»³, numerosi studi di storici dell'arte hanno naturalmente

¹ *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi – C. Leonardi, Genova, Marietti, 1988, p. 54.

² P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 9.

³ Ci si riferisce al noto testo di John W. O' Malley, *Trent and all that. Renaming Catholicism in the Early Modern*, Cambridge – London, Harvard University Press, 2000; trad. it., *Trento e dintorni: per una definizione del cattolicesimo in età moderna*, Roma, Bulzoni, 2005.

posto al centro il ruolo dell'immagine, indagando proprio il ruolo dei sensi nella percezione del divino. Tra gli esempi più recenti valga l'analisi condotta nello specifico degli anni della Controriforma, con gli studi raccolti nel volume collettaneo curato da M. B. Hall e T. E. Cooper *The sensuous in the Counter – Reformation Church*, per la Cambridge University Press nel 2013, volti appunto ad analizzare «the senses involved in aesthetic enjoyment». Parallelamente, ancora in special modo nelle università americane, analoghi temi vengono affrontati con stimolanti aperture sul versante ormai diffuso e quasi maggioritario della *visual culture*: è evidente che il rapporto tra immagine mentale e immagine fisica è pertinente a tematiche come quelle dell'*embodiment* e che su termini come *gaze* si debba lavorare proprio nello specifico dell'elaborazione e del ruolo dell'immagine religiosa e con particolare attenzione trattando dello sguardo del mistico e dello spettatore, o nell'analizzare la struttura del dipinto che rappresenta una visione. Gli scritti di David Morgan⁴ risultano molto utili in questo senso anche rispetto ad altre recenti esperienze che troppo programmaticamente sembrano cercare una continuità tra passato e presente nell'attenzione antropologica ai fenomeni considerati, un retorico appiattimento tra versanti diversi della cultura alta e popolare⁵, una pluralità di punti di vista ricercata polemicamente rispetto ad una affermata dominanza di una visione gerarchica cattolica⁶.

Alcuni aspetti di queste linee di ricerca hanno avuto una diffusione, al di là dello stretto campo degli studi specialistici, anche in Italia. Nel testo *Pictures & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Painting* del 2001, tradotto nel 2007⁷, James Elkins non manca di portare l'attenzione, con l'efficacia di un linguaggio accattivante, su figure ed episodi nodali per i temi che vogliamo affrontare, come il rapporto con l'immagine dei mistici, con il caso di Santa Caterina da Siena, il ruolo della pittura fiamminga quattrocentesca di meditazione, o dipinti emblematici come l'*Estasi di San Francesco* di Bellini della Frick Collection. È l'autore stesso a dichiarare il suo debito verso gli studi di David

⁴ D. Morgan, *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*, Berkeley, University of California Press, 2012; Id., *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005.

⁵ W. A. Christian Jr., *Divine presence in Spain and Wesrwen Europe 1500-1960*, Budapest – New York, Central European University Press, 2012.

⁶ In questa direzione mi pare si ponga la sintesi proposta da P. Jones, *The Recent Study of catholicism and Art in Late Cinquecento and Seicento Rome: State of the Question*, «Annali di storia moderna e contemporanea», VIII (2002), pp. 513-525.

⁷ J. Elkins, *Dipinti e lacrime. Storia di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Freedberg sul potere dell'immagine e denotando quindi anche l'attenzione a quei caratteri di approccio scientifico alle teorie dell'*embodiment* sulla base dagli studi su visione e processi cognitivi della neuroscienza, a partire da Semir Zeki con la neuro estetica, per arrivare alle fortune della scuola parmense di Rizolatti e Gallese. Confrontare quindi un discorso che vuole affrontare il ruolo dell'immagine e espressamente indagare le modalità della traduzione figurativa di una esperienza che travolge corpo e mente come quella visionaria appare necessario proprio in quella direzione antropologica ormai affermata in Europa dagli studi di Belting che proprio sul versante religioso trovano la base per disamine estese sino alla contemporaneità.

In Italia è stato uno storico, Ottavia Niccoli, a cogliere gli spunti di queste pluralità di approccio al tema dell'efficacia della comunicazione per immagini di esperienze religiose e a proporre un lavoro di sintesi tra Medioevo ed Età Moderna⁸.

Ma è forse utile tornare, per approfondire i termini di un'indagine storico-artistica, a Victor Stoichita che già nel 1995 con l'edizione inglese di un suo fortunatissimo studio, edito in Spagna l'anno successivo con l'icastico titolo di *El ojo místico*⁹ e solo nel 2002 in Italia, sperimentava per la situazione iberica un approccio innovativo puntato sul binomio visione/immagine. Tenendo conto degli studi di Freedberg e di Belting, ma rimanendo fortemente legato allo specifico di una vicenda dei modelli alti proposti dall'elaborazione artistica, analizzava la struttura del dipinto di visione. A conclusione del suo fondamentale studio proponeva ventuno tesi «sobra la representación de la experiencia visionaria». Se la ricchezza del fenomeno nella sua dinamica attraverso il XVI e XVII secolo appare difficilmente codificabile in tipologie, pure la riflessione di Stoichita è fondamentale nell'individuazione delle problematiche del rapporto tra esperienza visionaria e raffigurazione pittorica, in quella che lui definisce «la confluencia entre experiencia – límite y representación – límite».

Attraverso il richiamo all'oggetto fisico dei nostri studi è possibile tornare alla centralità dell'analisi di Prodi, accomunati, storici e storici dell'arte, nell'individuare nel manufatto artistico l'elemento di una prova storica pregnante. Lo studioso nota nel suo testo più recente come fosse arrivato a rompere «concetti storiografici consolidati» immettendo

⁸ O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Bari, Laterza, 2011.

⁹ V. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londra, Reaktion Books Ltd., 1995, ed. cit., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Per le citazioni cfr. p. 183.

«nel panorama del Cinquecento religioso italiano persone vere, cose, figure, sentimenti»¹⁰.

Non si può quindi dimenticare, al di là delle conclusioni ancora da discutere sull'effettivo peso di una precettistica sugli aspetti formali e stilistici della pratica artistica¹¹, come proprio da quella indagine sull'ambiente bolognese¹² si fosse partiti per analizzare il problema dell'immagine e del suo uso, con una attenzione alle realtà sfaccettate delle singole Diocesi, in piena coerenza con quanto espresso dalla Sessione XXV del Concilio di Trento che invitava i vescovi a seguire l'attuazione dei decreti con diligenza e cura. Una intuizione che era stata di Eugenio Battisti¹³ e che si rivela significativa ampliandola oltre alle diocesi, ai diversi ordini, alla pluralità delle committenze, da verificare, certamente, nei rapporti con il centro, con Roma, con la Curia pontificia. Su questa linea attenta alle singolarità del territorio e delle realtà devozionali si è mossa la ricerca in Italia.

Nello specifico della nostra analisi è quindi significativo prestare attenzione ai luoghi in cui si attua la visione, ai religiosi, alla loro cultura. È emersa così in questi anni con particolare forza una linea femminile, pienamente coerente con il protagonismo delle religiose nella proposta di una via breve: gli studi di Gabriella Zarri, fino ai più recenti interventi aperti a interessanti confronti europei¹⁴, offrono la possibilità di far luce sulla cultura e sul rapporto delle comunità monastiche con la

¹⁰ P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 13.

¹¹ Per restare agli anni immediatamente successivi alle considerazioni di Prodi, Bruno Toscano aveva espresso prudenti indicazioni sulla necessità di evitare i rischi di ipotizzare diretti trasferimenti tra precettistica di ambito religioso ed elaborazione formale artistica, cfr. B. Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, vol. III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 271-318, in particolare p. 288.

¹² La ricerca sull'ambiente bolognese ha costituito uno straordinario esempio con una continuità di studi (si veda da ultimo anche come utile sintesi M. Pigozzi, *Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento. La pittura devozionale a Bologna da Bartolomeo Passerotti ai Carracci a Francesco Cavazzoni*, in *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013, Atti del Convegno, Bologna 2013*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 7-51), esteso, negli anni, alle diverse realtà locali.

¹³ Voce *Riforma e Controriforma* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. XI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, pp. 366-390.

¹⁴ Si fa cenno qui soltanto a un testo fondante per quegli studi *I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e Barocco*, *Atti del Convegno internazionale, Bologna 2000*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005 e al recente *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, secc. XV-XVII-Memoria y comunidades femeninas: España e Italia, siglos XV-XVII*, a cura di G. Zarri – N. Baranda Leturio, Firenze, Firenze University Press-UNED, 2012.

coeva società e permettono di individuare figure di particolare spessore. Coniugati con la ricerca storico artistica questi studi concorrono nel fare emergere una serie di problematiche legate all'uso e al significato delle immagini: come queste si rapportassero strettamente alla sensibilità delle religiose, quale fosse l'importanza dell'uso della rappresentazione artistica nel percorso meditativo e, in alcuni casi, il ruolo di artista delle monache¹⁵, a diretto contatto con il problema della traducibilità della loro esperienza attraverso il medium visivo. Centrale si conferma il ruolo della scrittura, diari, autobiografie, dialoghi, generata dalla volontà di memoria nella comunità e ad un tempo dall'esigenza di controllo da parte della gerarchia religiosa, in particolare nella fase tridentina. Il caso di Caterina Vigri, monaca e artista alla metà del quattrocento nel convento bolognese delle Clarisse osservanti, diviene esemplare per la metodologia applicata nell'analizzare, attraverso il suo breviario, «in quale modo le strutture mentali e visive della preghiera possano trasferirsi nelle operazioni proprie dell'attività artistica»¹⁶. La scrittura al femminile, le forme del linguaggio e il lessico sviluppato dalle mistiche nel rievocare la propria esperienza personale erano già stati messi in luce dall'acutissima sensibilità di Giovanni Pozzi¹⁷: il suo lavoro sottolineò i caratteri di una straordinaria sperimentazione, da parte delle religiose, di un tentativo di tradurre la visione attraverso le parole in un medium atto a comunicare quell'esperienza, base per ogni successiva modalità di trasposizione artistica.

Il contesto in cui si genera l'immagine che può e vuole documentare ed esaltare il soggetto visionario era stato quindi definito dagli studi nei limiti delineati dalle esigenze della chiesa post tridentina, nell'ambito delle diverse realtà locali, nello specifico delle comunità religiose in cui si sviluppa una attitudine meditativa, insieme alla valorizzazione critica di un linguaggio mistico che emergeva in tutta la sua forza evocativa.

Il lavoro sul territorio poteva così provare l'inoppugnabile ricchezza delle iconografie legate al fenomeno visionario nella sua variegata estensione, dal post-tridentino al trionfo barocco, e quindi documentare una capillare penetrazione trasversale anche ai diversi strati sociali, ai diversi

¹⁵ *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, a cura di V. Fortunati, Bologna, Editrice Compositori, 2002.

¹⁶ V. Fortunati, *Pregare con le immagini. Le miniature di Caterina Vigri nel suo Breviario*, in *Pregare con le immagini. Il Breviario di Caterina Vigri*, a cura di V. Fortunati – C. Leonardi, Firenze – Bologna, Edizioni del Galluzzo – Editrice Compositori, 2004, p. 46.

¹⁷ *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi – C. Leonardi, Genova, Marietti, 1988.

contesti, alle diverse modalità degli artisti, con qualità di esecuzione e capacità inventive ben diverse tra loro.

Proprio l'approfondimento dello studio della realtà religiosa del mondo cattolico, della sua molteplice realtà pur nella dominanza di un potere centrale, spingeva a mettere in luce il ruolo dei singoli artisti connettendo non solo alle esigenze espresse dalla committenza, ma anche alla loro personalità complessa, alla loro stessa esperienza religiosa l'elaborazione di modelli figurativi capaci di esprimere mirabilmente le tematiche devozionali proposte. Se è all'inizio degli anni novanta che si sviluppò il dibattito tra le dialettiche ipotesi di Calvesi e di Bologna su Caravaggio e sulla sua religiosità, arricchito poi da innovativi contributi¹⁸, è molto significativo il percorso, iniziato negli anni settanta e che Lavin conclude negli stessi anni novanta con la pubblicazione *Bernini e il Salvatore. La buona morte nella Roma del Seicento*. È lo storico dell'arte americano a evidenziare come fossero state rivelatorie per la lettura dell'opera berniniana le conoscenze acquisite circa la sua religiosità proprio in relazione a tematiche mistiche, come quella del Sangue di Cristo e a propensioni caritative. Analogamente aveva operato Marc Fumaroli nell'indagare la figura di Guido Reni, sottolineandone la devozione francescana, la «sensibilità e immaginazione religiosa», in adesione a quella femminile di tante sante visionarie che «lungi da essere una debolezza, è una forza spirituale, un potere visionario, una grazia, che egli ha ricevuto in dono e che si manifesta, come la conoscenza e il dono della visione concessi ai santi mistici, in un linguaggio non dialettico che per lui è la pittura»¹⁹. Evidentemente è fondamentale per le ricerche che qui si vogliono proporre la linea indicata dallo studioso francese nel preambolo al suo *Golgota bolognese*: indagare la tradizione dell'arte del meditare partendo da un'immagine nel suo sviluppo in Età Moderna, considerando il soggetto pittorico come strumento di retorica eloquente, «campo d'indagine unitario allo storico della letteratura e allo storico dell'arte, che dovrebbero trovarvi un'occasione privilegiata di *cross-fertilisation*»²⁰. L'indagine sulla forza dell'immagine e sulle sue potenzialità persuasive, in questo caso condotte ancora sulla situazione bolognese, veniva ampiamente articolata sul versante romano, dove le diverse corde tese nel passaggio tra i due secoli si apprestavano a risuonare, attraverso il dibattito primo seicentesco e poi nell'arco del

¹⁸ Insieme ai due poli degli studi di Calvesi e di Bologna, si vuol qui ricordare il testo di B. Treffers, *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2000, per il carattere innovativo delle sue tesi.

¹⁹ M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1995, p. 326.

²⁰ *Ibidem*, pp. 259-264.

secolo barocco, nella capacità degli artisti di «sviluppare un sistema (...) adatto a raccontare non solo i lineamenti della storia da raffigurare, ma anche le emozioni con cui questa storia era stata vissuta da parte dei partecipanti»²¹. Si sottolineava quindi la possibilità dell'arte di raffigurare anche il sentire estatico così come un sentimento «indistinto, complesso, instabile»²², messo anche in rapporto con le doti flexanima dell'espressione musicale perfezionata nei primi decenni del XVII secolo.

Proprio Marc Fumaroli poteva introdurre la mostra *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, allestita presso il Braccio di Carlo Magno in Vaticano, tra l'ottobre 2003 e il gennaio del 2004, sottolineando l'originalità dell'iniziativa e ricollegandola agli studi di «Michael Baxandall, di Irving e Marilyn Lavin, di Sixten Ringbom, di Giovanni Pozzi, di Hans Belting, i quali tutti hanno contribuito a mettere in risalto i paradossi di un'arte visiva cattolica al servizio della «vista ulteriore», quella che svela all'occhio interiore, rapito e distolto dal mondo, le cose divine invisibili all'occhio esteriore»²³. Nel febbraio del 2004 la mostra veniva ospitata a Genova negli spazi di Palazzo Franzoni, offrendo la possibilità di aggiungere nel catalogo un ulteriore punto di vista sulla scorta della tradizione degli studi elaborati presso l'Ateneo genovese e dando l'occasione di un confronto anche sulla base delle esperienze, non localistiche, ma maturate proprio sul concreto di quella lettura della situazione della Chiesa cattolica nelle varie diocesi, auspicata da Battisti e da Prodi: esperienze condotte sulla base della ricostruzione storica dei nessi chiesa e società in epoca post tridentina nel contesto genovese, degli esiti sul territorio di una rinnovata politica delle immagini, dell'emergere di figure di artisti o della presenza di opere di provenienza esterna particolarmente significative nel proporre il rapporto arte – meditazione religiosa: è il caso di Luca Cambiaso, nell'espressione devota, di Barocci con il celebratissimo dipinto per Matteo Senarega di cui Bellori segnalerà la centralità nell'efficace rappresentazione degli affetti, o dell'esito trionfale di una fania del sacro, con la precocissima

²¹ Mi riferisco, tra i diversi studi, al volume che raccoglie gli Atti del convegno internazionale organizzato dall'Istituto Olandese a Roma e dalla biblioteca Hertziana nel gennaio del 1996; cfr. *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Roma, De Luca, 1998, in particolare all'intervento introduttivo di Bert Treffers, pp. 11-14.

²² L. Ficacci, *L'espressione dell'affetto indefinito*, *ibidem*, p. 94.

²³ M. Fumaroli, *Visioni ed estasi. Figure del rapimento*, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, ottobre 2003 – gennaio 2004, Genova, palazzo Franzoni, febbraio-maggio 2004), a cura di G. Morello, Milano, SKIRA, 2004, p. 26.

esperienza di Pietro Paolo Rubens per i Gesuiti. Negli studi era emersa l'importanza e l'attivismo nella committenza degli ordini nel rapporto con artisti impegnati a trovare soluzioni comunicative, il forte impegno in un nodo internazionale come Genova a sperimentare modalità efficaci da parte dei nuovi protagonisti, teatini, carmelitani, gesuiti e l'articolata presenza degli istituti religiosi femminili con l'attenzione alla visione narrata e all'immagine sulla base delle straordinarie esperienze di figure come Caterina Fieschi Adorno, Tommasina Fieschi, Battistina Vernazza, Vittoria De Fornari Strata. La tradizione di una contiguità di studi con gli storici della letteratura aveva portato a considerare strettamente connessi i risultati artistici e le esperienze letterarie e di oratoria sacra.

Dalle occasioni di discussione e confronto nate in quelle circostanze di studio e nei colloqui con Gabriella Zarri è sembrato opportuno cercare di articolare, sulle premesse qui esposte, una serie di interventi di colleghi italiani e stranieri relativi allo specifico rapporto visione mistica – arti figurative, nei limiti di una cronologia tra l'epoca tridentina e l'età barocca. Si vogliono sondare, nei diversi contributi, alcuni dei temi emersi nel fervido cinquantennio succeduto alla pubblicazione di Paolo Prodi su questa rivista: si è cercato quindi di verificare e motivare la dinamica di una intensificata presenza di iconografie legate al tentativo di dare visibilità a quelle esperienze spirituali, ma soprattutto, privilegiando la prospettiva storico artistica, di entrare nello specifico di quelle immagini. Si è analizzata la loro genesi, partendo dalle testimonianze dei mistici e dei religiosi – con l'intervento di colleghi storici della letteratura – quindi verificando nel concreto della figurazione le intermedialità e nella struttura dei dipinti l'efficacia di soluzioni compositive e montaggi. La potenzialità, in questo senso, di altri media offre oggi significativi elementi di confronto. Entra immediatamente in gioco la struttura dell'immagine, il ricercato rapporto tra spazio virtuale e spazio reale dello spettatore chiamato a partecipare emotivamente alla scena, tanto più nel caso della dirompente esperienza mistica evocatrice di spazi altri della mente e dello spirito.

Tutti termini che comporterebbero anche un confronto con alcuni degli aspetti più attuali del dibattito sulla *visual culture*, confronto che non si vuole eludere, ma non si può qui, per competenze e per scelta, che accennare. Partendo dalle metodologie storico artistiche ci si pone come compartecipi osservatori che tentano di capire, attraverso sguardi, stando alle spalle di artisti che dipingono immagini, religiosi che meditano e parlano, trattatisti che scrivono, committenti e fedeli che pregano e ammirano.