



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella †,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani †,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier †, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

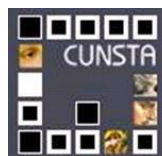
Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore / Publisher
eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Saggi

Un documento di storia religiosa tra Italia e Spagna: la disputa dell'Immacolata Concezione in un'opera inedita di Juan de Borgoña

Letizia Gaeta *

Abstract

L'inedita tavola è attribuibile per ragioni di stile a Juan de Borgoña nel momento di maggiore adesione alla cultura prospettica di Urbino. L'iconografia non è di immediata identificazione. La scritta riportata su uno dei libri aperti permette, tuttavia, di stabilire che il tema trattato è quello dell'immacolatezza della Vergine. La decifrazione della gestualità dei personaggi rappresentati riporta al contesto storico delle dispute sul concetto teologico dell'Immacolata Concezione tra domenicani e francescani alla fine del XV secolo. L'ambito di provenienza dell'opera pone al centro il ruolo del francescano Ximenez Cisneros, arcivescovo di Toledo e fondatore dell'Università di Alcalà nel 1508.

The unpublished table is attributable, for stylish reasons, to Juan de Borgoña at the time of greater adherence to the Urbino's prospective culture. The iconography is not easily identifiable. However the inscription on one of the open books allows to establish that the subject is that of the Virgin's immaculacy. The deciphering of the characters' gestures carries to the historical context of the disputes on the theological concept of the Immaculate

* Letizia Gaeta, Professore associato di Storia dell'arte moderna, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: letizia.gaeta@unisalento.it. Lecce, novembre 2017. Desidero ringraziare Rosario Terrone, Marco Tanzi, Stefano De Mieri e Nicola Cleopazzo, Manuel García Luque, Lázaro Gila Medina e Roberto Alonso Moral.

Conception between Dominicans and Franciscans at the end of the Fifteenth century. The painting's area of origin allows to give a central role to Franciscan Ximenez Cisneros, archbishop of Toledo and founder of the University of Alcalá in 1508.

1. *Le ragioni dello stile*

Nel novembre del 2017 è apparso sul mercato antiquario italiano un dipinto con una singolare tematica iconografica (fig. 1)¹. Ma prima di addentrarci nel contenuto dell'opera, è necessario capire chi ne fu l'autore.

Sui gradini di un luminoso porticato è in atto una solenne discussione. Intorno alla figura del giovane re in rosso si raccolgono vescovi e laici impegnati nella dimostrazione di qualche tesi. Ma di cosa dibattono i personaggi del consesso? Il sontuoso disporsi delle singole figure rende ogni attore di questa compassata, ma non pacifica, "conversazione" credibile agli occhi dell'osservatore che guarda il quadro da un punto di vista ribassato. Per svelare il contenuto di una così rara e preziosa iconografia è necessario partire dal modo in cui le parti del discorso figurativo sono organizzate. La possibilità di stabilire un immediato confronto di natura stilistica con alcune scene del ciclo realizzato da Juan de Borgoña (1460ca-1536) nella Sala Capitolare della cattedrale di Toledo, dipinto tra il 1509 e il 1512, invita a circoscrivere proprio intorno al pittore iberico e al ciclo toledano i primi riferimenti di stile e di cronologia della tavola in parola. L'impianto scenico presuppone una dimestichezza spaziale con le ricerche italiane del più avanzato Quattrocento. E se l'autore della sorprendente tavola è, come crediamo, Juan de Borgoña, in questa composizione l'artista applica, con la disinvoltura che gli è propria, una misurata concezione spaziale e ambientale di matrice prospettica; la stessa che a Toledo è evidente nelle scene con la Nascita della Vergine (fig. 2) e l'Incontro alla Porta d'oro, solo per fare degli esempi².

Anche i paludati uomini in abiti vescovili trovano un riscontro tipologico nelle opere certe di Juan presenti nella serie di ritratti nella stessa Sala Capitolare. Cionondimeno, le finezze pittoriche dei decori a punta di pennello sui piviali e sul dossale in oro punzonato sembrano aggiungere qualità all'esecuzione, sostenuta e mirabile in ogni suo dettaglio: dal tappeto che si srotola sui gradini, finendo in una frangia leggera come un velo d'acqua, al gioco di ombre portate sul pavimento a scacchiera. Qui la luce è quella di un giorno assolato di primavera, quando le discussioni e i dibattiti possono svolgersi anche nei chiostri dei monasteri e nei porticati delle università. Il pittore che ha realizzato l'opera

¹ Già Londra collezione privata (anni '70); Milano, collezione privata.

² Per acquisire informazioni sul percorso di Juan de Borgoña si rimanda a Gaeta 2012, ma anche e soprattutto alla monografia di Mateo Gómez 2004.

fa uso di una prospettiva che accentua il rapporto in chiave monumentale tra figure e vaso architettonico³. L'atteggiamento mentale e teorico richiama le sperimentazioni urbinati nella direzione di un sofisticato virtuosismo. Appare pertanto plausibile stabilire un primo confronto con le Arti liberali eseguite per Federico da Montefeltro e destinate allo studiolo di Urbino o forse a quello di Gubbio. È noto agli studi come questa serie di dipinti tocchi la scottante questione della presenza dello spagnolo Pedro Berruguete presso la corte del Duca italiano; presenza messa in discussione negli ultimi tempi⁴. Il problema critico di Berruguete in Italia investe in qualche misura la formazione di Juan de Borgoña, tradizionalmente ritenuto suo allievo. Ma per ora ci interessa solo stabilire l'affinità tra la tavola che si sta analizzando e l'Allegoria della Musica oggi nella National Gallery di Londra. È proprio l'Allegoria della Musica (fig. 3) l'opera più vicina a quello che è stato ritenuto, prima che riemergesse dai naufragi del tempo il quadro che stiamo analizzando, il capolavoro di Juan: La Vergine che dona la casula a Sant'Ildefonso (fig. 4) finito sul mercato antiquario americano tra gli anni '40 e '50 del Novecento e pubblicato tra il 1956 e il 1965 da C.R. Post, A. Iñiguez e R. Longhi. Oggi la straordinaria tavola è nel Museo Meadows di Dallas; essa va per ragioni di stile, e probabilmente di contenuto, strettamente connessa al dipinto in questione, raffigurante una sorta di "conversazione" che nel prosieguo verrà svelata e meglio definita in relazione al suo committente. I punti di convergenza stilistica tra la nostra "conversazione" e la tavola di Dallas sono numerosi a partire dalla sperimentazione prospettica e luministica: la fonte di luce proviene dalla medesima direzione; le figure sulla destra in entrambe le tavole proiettano «lunghe strisce di ombre appuntite» negli «intervalli di positura» per usare le parole che Longhi utilizzò per descrivere la tavola americana letta in chiave urbinata e "pacioliana"⁵. Ed è la luce con il suo nitore a conferire senso di verità e astrazione al tempo stesso sia al dipinto di Dallas sia al nostro straordinario quadro nel quale le acquisizioni peruginesche già si aprono alla naturalezza e alla monumentalità del giovane Raffaello, segno di un contatto rinnovato con l'Italia da parte di Juan de Borgoña. Nella "conversazione" inoltre la verità naturale dei volti severi e degli ornamenti distilla l'eco lontana del fiamminghismo eyckiano che si impasta alla densità pittorica dei panni rossi, verdi e gialli. La gamma coloristica è il risultato delle esperienze provenzali di Juan che le sottopone al vaglio della

³ Le competenze prospettiche nelle opere di Juan attestano uno studio diretto delle fonti figurative italiane, specificamente albertiane e pierfranceschiane. Questo aspetto rende verosimile l'ipotesi di un soggiorno ad Urbino e di una conoscenza di quelle sperimentazioni teoriche ben sintetizzate dalle tavole raffiguranti le cosiddette *Città ideali*.

⁴ A scardinare le ipotesi di Roberto Longhi sulla presenza di Pedro Berruguete a Urbino sono sostanzialmente per l'Italia Mauro Lucco (vedi tra gli ultimi interventi dello studioso Lucco 2003) e, per la Spagna, Marías, Pereda 2004. Ma per l'intero dibattito storiografico si veda il capitolo nel citato libro di Gaeta 2012, pp. 33-53, dove si affronta la presunta attività ad Urbino di Pedro Berruguete.

⁵ Longhi 1965, p. 67.

lezione di Berruguete compagno di lavoro almeno nel cantiere pittorico della cattedrale di Toledo negli anni '90 del Quattrocento. La materia cromatica, tuttavia, a differenza di Berruguete, conserva una compattezza preziosa meno intrisa di oli e brillii. Le campiture dei rossi sono pertanto più smaltate e definite da una sottile linea di contorno. Il calligrafismo elegante delle mani affusolate è un altro segno distintivo di Juan; nel caso specifico conferisce importanza al ruolo svolto dai gesti dei personaggi, sottolineando l'elegante autorevolezza dei vescovi non connotati da aureole o specifici attributi iconografici. Essi sembrano piuttosto rappresentati con l'intento di imporre senza enfasi la forza morale e spirituale degli uomini di chiesa o meglio di teologi che dialogano senza affanni con i sacri testi della tradizione. Nel farlo non hanno bisogno di gesti eclatanti o sforzi argomentativi. Dimostrano la loro tesi senza proferir parola: silente e nobile affermazione dell'autorità delle antiche scritture. Ai piedi dei gradini, si dispongono uomini in abiti laici che, in contrasto con le figure in alto, tentano di imporre a suon di rimandi ai libri aperti, indicati evidentemente come fonti, le ragioni del sostenuto argomentare.

2. *La singolarità del soggetto*

Da questa descrizione preiconografica emerge un dato inconfutabile: la conversazione verte su tematiche di estrema delicatezza che richiedono la "convocazione" di un re: una figura super partes identificabile, come si dirà, con Davide, re d'Israele, tradizionalmente ritenuto autore dei numerosi Salmi (le parole di Dio) che compongono i primi 150 capitoli della Bibbia ebraica. Indossa un abito molto simile al lucco, in voga nell'Italia del Quattrocento: la lunga veste maschile in panno spesso con imbottitura e risvolti di pelliccia. Juan de Borgoña era ricorso a tale abbigliamento anche nel Nicodemo dello Schiodamento di Gesù dalla croce nella Sala Capitolare (fig. 5). Una sorta di blanda attualizzazione dei sacri eventi rappresentati. Una veste identica la si ritrova nella figura di Pilato nel retablo di Bolea presso Huesca in Aragona del cosiddetto Maestro di Bolea. L'anonimo pittore fu un probabile "socio" di Juan. Tra l'altro, i due pittori sembrano fare uso in più di una circostanza degli stessi cartoni e modelli tipologici, segno di una contiguità operativa⁶.

Davide regge lo scettro della sapienza e un rolo mentre assiste alla disputa su tesi contrapposte. Vi assiste con autorevole distacco, senza partecipazione

⁶ Anche per il problema dell'identificazione del Maestro di Bolea si rimanda al capitolo specifico di Gaeta 2012, pp. 75-88; per maggiori informazioni bibliografiche sul retablo di Bolea, cfr. in primis Morte Garcia 2001. L'ipotesi è che i due pittori siano stati compagni di lavoro in vari cantieri: il candidato più probabile è Fernando del Rincón, stretto collaboratore di Juan anche a Toledo.

emotiva, con un senso di astrazione temporale che rievoca le atmosfere piefranceschiane della Flagellazione⁷. I laici hanno preso posto su sedie identificabili con la *sèlla curùlis* riservata in origine ai magistrati che con questo oggetto simbolico stabilivano, ovunque si trovassero, la sede del loro tribunale. Anche tale particolare sostiene l'ipotesi della trattazione di un argomento importante che richiede un'ambientazione adeguata. L'abbigliamento dei laici, compresi i copricapi, è vicino al Boezio dello studiolo di Urbino (fig. 6), parte della serie di *Uomini illustri* voluta dal Duca. Specie la figura in basso a destra è colta nell'atto di dimostrare, attraverso la gestualità delle mani, la propria posizione. I gesti hanno un'incidenza espressiva non secondaria e, come nel nostro caso, la composizione è organizzata intorno alla relazione gestuale dei personaggi. Il gesto più scoperto è quello di "indicare" e appartiene al vescovo imberbe sulla sinistra, che amabilmente tenta di persuadere l'uomo con berretto rosso e libro aperto: lo sguardo e il gesto della mano in controluce lasciano supporre che il personaggio non intende capitolare. Nel codice comunicativo scelto dal pittore, un singolare ruolo spetta alle mani del giovane uomo sulla destra che dando le spalle al trono, improvvisato per la circostanza, è raffigurato nell'atto di contare con le dita. Il gesto dell'enumerazione ha una vasta casistica nella pittura coeva. L'occhio dello spettatore dell'epoca era addestrato a decifrarne il significato in rapporto al resto della scena⁸. La semiotica corporea è un aspetto da non trascurare nel linguaggio artistico. Va almeno stabilita una familiarità con opere contemporanee. Di fatto il gesto ricorre con frequenza nel soggetto che vede protagonista Gesù tra i dottori: nel Gesù tra i dottori di Dürer, oppure nello stesso soggetto inserito nel retablo di Bolea. Gli esempi sono in buon numero ma non si tratta di un'opzione convenzionalmente generalizzata: è probabile che la destinazione d'uso incidesse sulla scelta del *signa membrorum*. In questo frangente si tratta di un potente modo per dimostrare, contando, le

⁷ Si richiama la *Flagellazione* di Piero poiché il pittore del nostro quadro dimostra di conoscere la costruzione prospettica anche in funzione di un contenuto allusivo, fatto di rimandi ai protagonisti dei dipinti. In merito si veda l'esemplare saggio di Ginzburg 1981. Lo scettro della sapienza del re Davide nel quadro in oggetto, e la stessa impostazione, sono simili al *Ritratto di Salomone* di Giusto di Gand nello studiolo di Urbino. Tuttavia il re presente nel nostro quadro è Davide per ragioni che emergeranno chiaramente più avanti.

⁸ Non mi risulta siano stati scritti saggi specifici sulla gestualità che si sta circoscrivendo, ma delle belle aperture metodologiche si ricavano da Chastel 2010. Lo studioso fa una serie di esempi che non toccano i casi che elenchiamo, ma nel trattare della seconda versione del *San Matteo e l'angelo* per San Luigi dei Francesi di Caravaggio evidenzia proprio la necessità dei committenti di attenersi ad un codice gestuale preciso e riconoscibile. Un'altra lettura interessante è Dall'Regoli 2000. In fase di bozze ho il tempo di aggiungere alla bibliografia già più sopra indicata uno studio particolarmente importante per l'argomentazione a favore della gestualità significativa che chi scrive sta affrontando nel presente testo. Le riflessioni di Macioce 2018, pp. 25-28 riguardo al "computo digitale" o manuale corroborano la tesi che si sta esponendo in merito alla gestualità. La studiosa infatti sottolinea, riprendendo alcuni esempi iconografici, come la "Disputa di Gesù tra i dottori", che tali codici espressivi si collegano alla *Disputatio* scolastica, la quale dà più valore alle forme argomentative rispetto a quelle declamatorie.

prove addotte a favore di una determinata tesi. Un confronto eloquente lo si propone ancora una volta con due uomini illustri: Boezio e Duns Scoto dello studiolo di Urbino (fig. 7) i quali compiono un gesto pressoché identico al personaggio del dipinto di Juan de Borgoña.

Il vescovo accanto a Davide indica le pagine del suo libro. È qui che troviamo la prima risposta alla definizione del soggetto raffigurato: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*, il noto versetto del Cantico dei Cantici, attribuito a Salomone, ci informa che il tema mariano al centro della dotta disquisizione è quello dell'Immacolata Concezione. Ed è probabile che il dipinto eseguito dall'artista sia un preciso documento anche di storia religiosa, suggeritogli dal suo committente. Il quadro ci riporta, infatti, alle accese controversie sull'immacolatezza della Vergine che avevano infiammato per secoli gli animi e la mente di teologi, monaci e uomini di chiesa e che a fine Quattrocento assumono un nuovo e programmatico intento. Il dibattito coinvolse scuole teologiche e famiglie religiose. Della storia di queste controversie sono ampia e avvincente testimonianze singolari raccolte, come il volume del gesuita Tommaso Strozzi, *Controversia della concezione della beata Vergine*, pubblicato nel 1700 e dedicato al re di Spagna⁹. Il testo, pur essendo cronologicamente distante dal periodo del quadro che si sta esaminando, costituisce un serbatoio prezioso e attendibile di informazioni e documenti dei secoli precedenti.

Serve però procedere per gradi. La *Tota pulchra* del Cantico dei Cantici era la bellezza mistica, identificata nella tradizione della chiesa con la sposa stessa di Dio; si riteneva che tali indicazioni veterotestamentarie del tema, ossia Maria esente dal peccato originale, fossero già ravvisabili proprio nel *Cantico dei Cantici* e nei *Proverbi*¹⁰. La Teologia scolastica medievale pur accogliendo implicitamente la purezza di Maria aveva affrontato solo in parte la questione sul piano teologico, lasciando aperto un problema, come si vedrà più avanti nel testo, che si offrì a letture contrastanti¹¹.

La presenza di Davide nel dipinto è intrisa di significati che proviamo a decodificare nel contesto dell'opera. Il versetto del *Cantico dei Cantici* è scritto sulla prima pagina del libro; sull'altra sembra di scorgere almeno le parole ante secula che potrebbero richiamare il passo della Bibbia: *Ab initio, et ante secula creata Sum* (Siracide, 24, 14). Vale a dire ciò che, riferendosi alla Sapienza, era prima di ogni tempo. I rimandi al Vecchio Testamento e al Cantico spiegano

⁹ Si veda anche Dessì 1991. La bibliografia sull'iconografia dell'Immacolata è cresciuta negli ultimi vent'anni, di essa si darà conto nel corso della trattazione. Il volume di Tommaso Strozzi del 1700 è davvero un racconto documentato e puntuale di situazioni storiche intorno alla questione.

¹⁰ Il problema teologico è oltremodo complesso, si rimanda sin da ora alle pagine illuminanti di Francia 2004, in particolare al capitolo V, in cui si passa in rassegna il repertorio di immagini del primo Rinascimento pervenutoci, facendolo dialogare con testi sacri e fonti (vedi particolarmente le pp. 103-144).

¹¹ Rimandiamo da subito ad un testo basilare per l'argomento: Lépicier 1956; qui si recupera immediatamente la posizione di Duns Scoto di cui si avrà modo di trattare per l'opera in esame.

la funzione svolta da Davide tra i personaggi del quadro. Egli è lì a ribadire l'inizio della progenie davidica da cui i Vangeli, almeno quelli apocriefi, fanno discendere Gesù Cristo e la stessa Vergine Maria¹². Ma il re ricopre il doppio ruolo di giudice e di garante delle antiche scritture, che evidentemente andavano richiamate in relazione al concetto teologico che si voleva affermare nell'ambito della contesa in atto: Maria era stata concepita senza peccato.

Se Juan de Borgoña dipinse quest'opera intorno al 1510, quali erano i modelli iconografici a cui guardare per rimanere nel solco della tradizione figurativa? A questa data non esisteva ancora una iconografia pienamente stabilizzata dell'Immacolata Concezione¹³. Siamo pertanto dinanzi all'elaborazione di un paradigma interpretativo di stretta osservanza "umanistica"¹⁴: la singolarità del soggetto giustifica l'ipotesi che esso sia maturato in un contesto colto. Ma anche di ciò si dirà più avanti. L'assenza dell'immagine di Maria costituisce al momento un indizio da non trascurare per tentare di capire se l'opera nacque come dipinto autonomo, e dunque allusivamente intellettuale, oppure se costituiva la parte di un polittico di ampie dimensioni che più opportunamente definiremo retablo, secondo l'uso iberico.

Prima di proseguire nello scandaglio delle presenze all'interno del quadro, ossia capire chi sono gli altri protagonisti della scena, risulterà utile mettere in evidenza che prima che si definisse una vera e propria iconografia dell'Immacolata Concezione, soprattutto dopo il Concilio di Trento, gli esempi pervenuti sono incentrati sulla rappresentazione della Vergine e della sua bellezza, intesa come purezza¹⁵. Probabilmente tra le prime apparizioni dobbiamo considerare l'immagine dipinta da Pinturicchio dove Maria, vestita di bianco, è collocata entro una mandorla luminosa discendente dall'Eterno Padre. Nel suo ventre compare Gesù Bambino benedicente. Questa rappresentazione si trova sulla parte interna della copertina di un libro (Stoccolma, Nationalmuseum)

¹² La questione teologica è comprensibilmente molto più complessa di come nella nostra trattazione si tende a semplificare, tuttavia ai fini della decifrazione del soggetto, si dovrà ricorrere a necessarie schematizzazioni concettuali. Per intanto si rimanda al testo imprescindibile di Mâle 1932, pp. 45-108. Ma oggi gli studi sull'Immacolata devono partire dalle ricerche di Francia 2004.

¹³ Per gli esempi iconografici collocabili in una fase cronologicamente prossima al dipinto di Juan si rimanda ai casi citati in Morello *et al.* 2005, pp. 35 e 154. Le opere studiate da Morello riguardano il tema della Disputa affrontato da Frediani di cui si dirà più avanti. Altro esempio di *Disputa con la Vergine e i Santi Agostino, Bernardo di Chiaravalle, Girolamo, Tommaso d'Aquino, Francesco e Anselmo* è il dipinto di Piero di Cosimo, anteriore al 1516, della chiesa di San Francesco a Fiesole. Anticipiamo che in questi rari esempi pervenuti, ritroviamo l'immagine della Vergine.

¹⁴ Fondamentale, come anticipato, è la lettura di un volume ricco di documentazione fotografica e di rimandi bibliografici a fonti e documentazione sul tema dell'Immacolata: Francia 2004. A questo testo va abbinato il catalogo Morello *et al.* 2005. Nella trattazione del presente studio sull'opera di Juan, si è fatto ricorso, inoltre, agli studi sui problemi iconografici e filologici affrontati nel volume collettaneo: Anselmi 2008.

¹⁵ Maria è la *Tota pulchra*, poiché è la "Tutta pura" come si precisa anche nel titolo della presentazione al catalogo della bella mostra "Una Donna Vestita di Sole" (Morello *et al.* 2005).

e proviene dall'ambiente francescano¹⁶. L'elaborazione teologica della concezione della Vergine come madre del Verbo già presente nella mente di Dio è espressione del pensiero scotistico. È al francescano Duns Scoto (1266-1308) che si fa risalire l'accordo tra diverse posizioni teologiche che rimontavano alla scolastica medievale. Al centro della delicata questione c'erano anche gli scritti di Sant'Agostino: nel *De natura et gratia*¹⁷, il padre della Chiesa fu tra i primi a dichiararsi a favore della natura perfetta di Maria, priva di peccato, ma non riuscì ad esplicitare l'assenza totale di peccato sin dal momento della sua concezione poiché ciò contrastava con l'altro aspetto teologico imprescindibile: la redenzione operata da Cristo dell'umanità tutta. Infatti, il vescovo di Ippona, teologo per eccellenza del peccato originale, ritenne che Maria pur essendo stata concepita come tutti nel peccato, nell'istante successivo sarebbe rinata nella grazia; faceva però appello alla pietà popolare, che imponeva di riconoscere Maria senza peccato. Duns Scoto, invece, giunse a concludere che in Maria si sarebbe realizzata una redenzione preventiva: Cristo l'avrebbe preservata fin dal suo concepimento¹⁸.

Siamo solo in apparenza lontani dal nostro dipinto, come si vedrà.

Un'impennata di furenti discussioni in merito si registra intorno alla figura del domenicano Giovanni di Montesono che nelle sue lezioni presso la Sorbona di Parigi nel 1387 affermò la tesi contro l'immacolatezza della Vergine. Ebbe inizio una dura disputa con il francescano Andrea di Novocastro, autore di un trattato sull'Immacolata Concezione, che richiese l'intervento di trenta teologi dell'università parigina. A carattere generale, e a titolo esemplificativo, possiamo ritenere che è soprattutto a partire da questa disputa che si definiranno le due scuole di pensiero dei domenicani e dei francescani in merito al tema immacolistico. La linea francescana fu una forza propulsiva durante la seconda metà del Quattrocento quando si organizzavano nelle università le dispute in cui intervenivano i fautori delle due posizioni al cospetto del popolo che assisteva sempre sostenendo il privilegio mariano. La disputa più famosa è quella di Roma indetta nel 1477 dal papa francescano Sisto IV tra il domenicano Vincenzo Bandello e il ministro generale dei francescani Francesco Sanson che

¹⁶ La collocazione della tavoletta pinturicchiesca in ambito francescano si deve a Francia 2004, p. 102.

¹⁷ Agostino, *De natura et gratia*, 36, 42 (PL 44, 267).

¹⁸ Un'ulteriore lettura sulle questioni teologiche è quella di Gambero 2004. Inoltre riportiamo l'efficace concettualizzazione di Francia 2004, p. 29, studioso che assieme a Morello ha dato un contributo sostanziale alla conoscenza del tema dell'Immacolata nella produzione artistica. Egli scrive: «Proprio il pensiero agostiniano è senza dubbio una delle cause del ritardo nell'affermazione del concepimento immacolato di Maria. In polemica con Pelagio e i suoi seguaci, Agostino aveva non solo affermato l'esistenza del peccato originale, ma ne aveva elaborato una profonda e articolata riflessione, che, nelle sue linee essenziali, fu assunta ufficialmente dalla Chiesa nei Concili di Cartagine (anno 418) e di Orange (anno 529). Agostino assume una posizione piuttosto ambigua circa l'Immacolata Concezione».

riportò la vittoria. Sisto IV con due Bolle *Cum Praeexcelsa* del 1477 e *Grave Nimes* del 1482 proibì a macolisti e immacolisti di accusarsi vicendevolmente di eresia. In quanto convinto scotista, lo stesso Sisto IV, francescano, adottò per Roma la festa dell'Immacolata¹⁹. Ed è con la decorazione della Cappella Sistina ma soprattutto con gli affreschi in San Pietro in Montorio eseguiti entro il 1510 che si va delineando un'iconografia alludente alle tesi sull'interpretazione dell'Immacolata²⁰, mentre continuavano a tuonare gli attacchi di Vincenzo Bandello che considerava empio ed eretico chi sosteneva il privilegio mariano²¹.

È questo il clima teologico che pervade il dipinto che stiamo esaminando. Dietro ciò che abbiamo definito una conversazione non pacifica c'è l'atmosfera delle dispute dentro le sedi universitarie in seno alle cattedre di Teologia. Che al centro del dibattito ci sia il controverso tema dell'Immacolata è confermato dall'iscrizione sul libro, riportata nelle pagine precedenti, che il vescovo alla sinistra di Davide espone con pacata determinazione. Il vescovo può plausibilmente essere identificato con Sant'Agostino, come parrebbe confermare anche il richiamo all'esempio di Piero di Cosimo: la tavola, della chiesa di san Francesco a Fiesole, anteriore al 1516. L'opera si inserisce, infatti, nel filone della disputa sull'Immacolata²². Juan de Borgoña aveva realizzato questo soggetto in più circostanze: il confronto con la tavola oggi nel Museo di Capodimonte ci permette di verificarne sia la somiglianza fisiognomica, sia la conduzione stilistica. Il vescovo nel museo napoletano (fig. 8) è rappresentato con un aspetto solo più giovanile, spiegabile con tutta probabilità con la sua funzione intellettuale all'interno di un ciclo di *Uomini illustri* che un tempo decorava la biblioteca di Toledo. Un progetto umanistico voluto dal suo committente il cardinale Cisneros, vescovo di Toledo, confessore della regina Isabella di Castiglia e fondatore dell'università di Alcalà de Henares²³. Ma soprattutto convinto francescano.

Il giovane vescovo in piedi alla sinistra del quadro potrebbe essere identificato con Bonaventura da Bagnoregio (1217-1274). La sua fisionomia sembra

¹⁹ Per non ampliare oltremisura il discorso sul francescanesimo in rapporto all'Immacolata non affrontiamo un aspetto che potrà tornare utile al prosieguo della ricerca sul nostro dipinto, ossia la figura di Amedeo de Silva y Menes, riformatore francescano a favore dell'Immacolata, confessore del papa e fratello di Beatriz che a Toledo aveva fondato l'ordine delle concezioniste nel 1482, poi confermato nel 1511 da papa Giulio II.

²⁰ Come scrive Zuccari 2005, p. 67: «In San Pietro in Montorio, dunque, i Francescani riformati del beato Amadeo manifestarono senza remore ciò che venne sommessamente adombrato nel santuario "roveresco" di Santa Maria del Popolo. Tra le opere eseguite dal Pinturicchio e aiuti nella chiesa di Sisto IV, sembravano avere attinenza con l'Immacolata Concezione i dipinti della cappella Basso della Rovere dedicati a san Girolamo [...] e l'*Incoronazione della Vergine* attornata da Sibille e dai Padri della Chiesa nella volta del coro (1509ca.)».

²¹ *Ibidem*.

²² L'opera di Piero di Cosimo è già stata richiamata nella nota 13 di questo scritto. Cfr. G. de Simone, in Morello *et al.* 2005, pp. 154-157 propone un'ampia analisi dei personaggi del dipinto.

²³ Sul Sant'Agostino oggi nel Museo di Capodimonte vedi Gaeta 2012, pp. 133-134. Sul ciclo dipinto da Juan per la biblioteca toledana vedi principalmente Mateo Gómez 2003.

confrontabile con una serie di dipinti che lo raffigurano; l'aspetto giovanile ricorre infatti nella pittura umbra del primo Cinquecento: nell'*Incoronazione della Vergine* di Pinturicchio, ora alla Vaticana, in dipinti dello Spagna, in quelli di Tiberio d'Assisi²⁴. Incoraggia a credere che si tratti proprio del vescovo francescano, teologo alla Sorbona, canonizzato da Sisto IV nel 1482, la profondità della sua devozione mariana nella spiritualità francescana, espressa anche attraverso scritti a sostegno dell'immacolatezza della Vergine. La sua presenza nel contesto di una lezione teologica nell'immagine dipinta si spiega finanche attraverso il gesto di indicare la Scrittura come fondamento di vera sapienza cristiana: la Scrittura descrive ordinatamente tutte le cose, aveva sostenuto Bonaventura in molti suoi studi²⁵.

3. *Ipotesi sulla committenza*

L'opera è dunque, con buona probabilità, un manifesto programmatico di una tenace linea francescana sulla tesi immacolistica di Maria, elaborato da parte di un pittore a stretto contatto con chi aveva fornito a Toledo e dintorni un sostanziale contributo in merito al problema teologico²⁶. E se stilisticamente il dipinto non è isolato nel contesto castigliano, come si è accennato in precedenza, e come si puntualizzerà più avanti, sul piano tematico, sulla base della conoscenza di opere pervenuteci, siamo in presenza di una novità iconografica in ambito iberico motivabile con le scelte di un committente intenzionato a far tradurre in immagini artistiche il contenuto della storica controversia su Maria, restituendoci un segmento di arte e storia senza divagazioni simboliche e senza fini scopertamente didascalici. A Toledo la figura chiave è l'arcivescovo Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). A lui si deve nel 1496 la riforma dell'ordine francescano nello spirito della stretta osservanza. Consigliere dei re cattolici, Cisneros va considerato l'altro volto della monarchia spagnola. Seppe gestire con equilibrio la passione per il sapere umanistico, coniugandolo alla sincera religiosità francescana di cui aveva abbracciato con umiltà lo spirito e l'impostazione teologica. Lo scotismo era parte integrante del suo sentire di uomo di chiesa. Era entrato nell'ordine francescano nel 1484, cambiando il

²⁴ Cfr. Gualdi Sabatini 1976. Sono persuasa che si tratti di San Bonaventura per le ragioni esposte, ma non escluderei del tutto la figura di Sant'Anselmo.

²⁵ Non apparirà specioso insistere sull'interpretazione della Scrittura poiché, stando a quanto ribadito in alcuni studi incentrati specificamente sulle diverse posizioni, le aspre e storiche contrapposizioni tra francescani e domenicani fanno registrare proprio la volontà di questi ultimi di ritenere "la pia sentenza" a favore dell'Immacolata contraria alla Scrittura; vedi Strozzi 1700, p. 598.

²⁶ Ci si riferisce al ruolo attivo di Cisneros che si fece promotore della devozione per l'Immacolata. Si veda la nota 31 più avanti nel testo

suo nome da Gonzalo in Francesco e nel 1494 era stato eletto provinciale dei francescani di Castiglia²⁷. Ma quel che conta rimarcare nella congiuntura che ci riguarda è l'intesa con l'arte di Juan de Borgoña al quale aveva affidato la responsabilità del ciclo pittorico nella Sala Capitolare di Toledo dove si dispiega, su ampi riquadri prospetticamente impostati, la storia della Vergine. La Sala Capitolare è la testimonianza della centralità che l'arte figurativa italiana assume nelle intenzioni del suo committente, tra l'altro profondo conoscitore della pittura umanistica per aver trascorso a Roma un considerevole periodo tra il 1460 e il 1466. Non possiamo disgiungere l'aspetto contenutistico del nostro dipinto dalle risultanze stilistiche: il messaggio dell'opera è di carattere intellettuale e non può essere letto come semplice adesione alla tesi immacolista di un francescano d'eccezione. Mancano, tuttavia, ancora molti tasselli da far combaciare. Per intanto, abbiamo collegato l'opera al suo possibile mecenate.

Che Cisneros fosse un immacolista attivo è ipotesi ragionevole e si spiega senza forzature con la sua appartenenza all'ordine del poverello di Assisi.

Non mi risulta che siano state condotte specifiche ricerche su possibili connessioni tra programmi iconografici e devozione francescana legate all'operato dell'arcivescovo di Toledo, sebbene non si sia mancato di notare che la decorazione della Sala Capitolare con la celebrazione dell'*Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino alla Porta d'oro* sia un implicito richiamo alla purezza della Vergine sin dal suo concepimento. Di fatto sia in Italia sia in Spagna l'Incontro alla Porta d'oro è unanimemente accolto come prefigurazione della tematica che stiamo trattando²⁸. Se ci soffermiamo su un altro particolare della scena con *La nascita della Vergine* (fig. 2), sempre nella Sala Capitolare, credo si possa dare maggiore concretezza all'ipotesi circa il desiderio di Cisneros di fissare un connubio tra la purezza di Maria, sin dal suo concepimento, e le posizioni dei francescani. La nutrice/ancella che sta per accogliere tra le braccia la neonata Maria veste abiti francescani: un soggolo alla maniera delle clarisse, o

²⁷ Il primo scritto sulla figura di Cisneros è di Gómez de Castro 1569, ma utile nella presente circostanza è la lettura di Navarro y Rodrigo 1869. Un testo più recente su Cisneros è quello di Pérez 2014. Bisogna considerare che in occasione del quinto centenario della morte del grande cardinale, avvenuta l'8 novembre del 1517, si sono moltiplicati i saggi e gli interventi celebrativi sulla sua figura.

²⁸ Il tema dell'incontro alla Porta d'oro è trattato con notevole grado di approfondimento dagli studiosi già più volte citati, per la Spagna invece il testo che affronta il definirsi dell'iconografia dell'Immacolata Concezione prima della seconda metà del Cinquecento è quello di Stratton 1988, divenuto un classico negli studi iberici sull'Immacolata. In merito a ciò risulterà utile rileggere le sue riflessioni a p. 58: «la aceptación de la Virgen tota pulchra como modo correcto de representar la Inmaculada Concepción no fue inmediata. De hecho, la imagen no siempre se comprendió como una referencia a la doctrina. Los símbolos de las letanías dispuestos en un paisaje con la Virgen gloriosa pintada en la parte superior de la página 83r del Breviario de Grimani sobre 1510, no ilustran texto alguno. El texto del Oficio de la Inmaculada Concepción estaba iluminado por una representación de Anna gravida. La Virgen tota pulchra así tardó bastante en desplazar los modos tardomedievales de representar la doctrina. Aunque satisfacía a los teólogos, era demasiado abstracta para el pueblo».

“confezioniste”, e, soprattutto, la vita è cinta dal cordone a tre nodi dell’ordine francescano. I tre nodi stavano a significare la povertà, la castità, l’obbedienza. Il dettaglio è un indizio dirimente per supporre che i due uomini che assistono alla scena nella *Nascita della Vergine* molto probabilmente, alla luce di quanto si sta tentando di ricostruire, stanno parlando proprio dell’immacolatezza di Maria sin dal suo concepimento. Bisognerà infatti riconoscere che se la presenza di Gioacchino risulta comprensibile, l’altra figura maschile non si spiega all’interno di un ambiente intimo e tutto al femminile se non in funzione di una rivelazione: la gestualità dell’uomo in rosso sembra confermarlo²⁹. Tra l’altro la tipologia di questa figura è vicina a quella degli uomini seduti nella tavola che abbiamo intitolato *Disputa sull’Immacolata Concezione*. Punto di stile e convergenza di contenuti permettono di rendere più saldo il rapporto tra Juan, gli affreschi di Toledo e Cisneros. Non sono stati fin qui rintracciati testi dell’arcivescovo di Toledo sulla Vergine Immacolata³⁰ ma qualche altro spunto può risultare utile ad arricchire il contesto. Cisneros fondò a Toledo nel 1507 la Confraternita dedicata all’Immacolata, dichiarando in prima persona di averla voluta per la sua speciale devozione verso la pura concezione della madre di Dio³¹. La cappella era stata costruita nel chiostro della cattedrale e gli statuti furono pubblicati nell’Università di Alcalà nel 1510. Non ci sono dubbi che Cisneros fosse al riguardo un militante. Che la nostra opera svolga questo tema è ormai scontato. Ma come viene affrontato e per quale contesto può essere stata realizzata? Tenderei ad escludere la cappella toledana: la confraternita avrà custodito un soggetto immacolistico, ma forse di più facile comprensione per i devoti. Un quadro che ispirasse pia e incondizionata devozione; semplice e diretto. Nel dipinto in esame l’alto tasso intellettuale, di respiro umanistico, lascia credere che fosse in corso un’autentica lezione teologica destinata ad un ambiente in grado di decifrarne la complessità. Il porticato accoglie dottori in teologia in una dimensione metastorica; la scena, pur richiamando fatti e situazioni contemporanei al pittore e al committente, conferisce alle singole presenze effigiate valore di garanzia dell’appartenenza alla Storia. Agostino e

²⁹ Come si ricava da Gaeta 2012, *La Nascita della Vergine* di Toledo dimostra nella sua impostazione prospettica e scenica di aver familiarizzato con il Piero della Francesca di Urbino: il pensiero va ancora una volta a *La Flagellazione*.

³⁰ Per l’aiuto in tal senso, colgo l’occasione per ringraziare gli studiosi: Manuel García Luque, Lázaro Gila Medina e Roberto Alonso Moral per la consulenza offertami.

³¹ La confraternita dell’Immacolata è ampiamente discussa da Strozzi nel 1700 in relazione alla figura di Cisneros e i re cattolici. Gli statuti furono approvati direttamente dall’arcivescovo di Toledo. Un saggio spagnolo sulle finalità caritatevoli della confraternita è quello di Barriguín Fernández 2009: «por quanto por la especial devoción que siempre hemos tenido e tenemos a la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios, y es razón que tengán todos los fieles cristianos, mayormente los prelados que son o fueren desta nuestra S. Iglesia de Toledo [...] tenemos por bien de ser Patrón y Cofrade de la Concepción de la Madre de Dios de dicha ciudad de Toledo, que nos hemos fundado». Vedi de Castro 1955, p. 37, Stratton 1988, ma prima ancora de Ojeda 1616, p. 23 che riporta la dichiarazione di Cisneros. Gli studi iberici confermano l’attendibilità dell’appassionante testo di Strozzi del 1700 che dimostra di conoscere le fonti spagnole.

Bonaventura, al cospetto di re David, affrontano da filologi e uomini di chiesa le antiche scritture. Risalgono alla fonte per cercare le risposte, ne discutono con uomini laici come se fossero in un'aula universitaria³².

Non abbiamo ancora svelato l'identità del vescovo sulla destra. Prima di avanzare un'ipotesi, è indispensabile conoscere i precedenti iconografici della rappresentazione in pittura di dispute e controversie³³. La necessità di tenerci a stretto contatto con la cronologia presunta del nostro dipinto, induce a considerare solo pochi esempi. La tavola oggi nel Museo di Villa Guinigi a Lucca di Vincenzo Frediani (fig. 9), databile tra il 1503 e il 1505, rappresenta Cristo e la Vergine come Esther e Assuero, tra angeli e in basso i santi Agostino e Anselmo, testimoni della patristica, e David e Salomone, testimoni biblici. Tutto è reso intellegibile: sui cartigli ogni figura ha la sua scritta. Il rapporto tra parola e immagine è espresso didascalicamente: ciò che non risulta chiaro con la figurazione è integrato con la parola scritta³⁴. Ci sono modelli iconografici nei quali si inseriscono anche santi legati alla specifica devozione della chiesa in cui sono collocati oppure santi di cui si travisavano volutamente le posizioni in relazione al problema immacolistico. È il caso del domenicano San Tommaso presente nella tavola di Piero di Cosimo a Fiesole nella chiesa di san Francesco collocabile verso il 1516. In Spagna non ci sono giunti, per il periodo che si sta trattando, quadri in cui si affronti la questione immacolistica nella versione della disputa³⁵. Un altro esempio italiano da indicare per addentrarci nel clima di certe posizioni religiose è il bel dipinto di Girolamo Genga raffigurante proprio la *Disputa dell'Immacolata Concezione* (fig. 10) del 1513, oggi a Brera ma proveniente da una chiesa agostiniana³⁶. Il pittore, rispettando le direttive dei committenti, esegue una pala che sintetizza le discussioni sull'Immacolata inserendo i protagonisti che ritiene imprescindibili: Sisto IV, Duns Scoto, Sant'Agostino e San Girolamo. Questi ultimi nel discutere appassionatamente fanno uso di quella gestualità che abbiamo definito dimostrativa. Non manca

³² Va altresì puntualizzato che nella tavola in oggetto compaiono anche spettatori del popolo. Ciò è in perfetta sintonia con quanto avveniva nelle dispute del tempo: la presenza del popolo attestava la "pietà" proveniente dagli strati sociali più bassi che aveva il compito di dare sostegno incondizionato al disputante a favore di Maria Vergine. Si rimanda ad una bella e antica lettura: Croiset 1755.

³³ Escludiamo *La Disputa del Sacramento* di Raffaello.

³⁴ Per l'iconografia dell'opera di Frediani si rimanda a Francia 2005, pp. 33-35.

³⁵ Il tema della disputa, ma non riguardante l'Immacolata, viene affrontato da Pedro Berrugete nel retablo di San Tommaso oggi al Prado. Qui l'ambientazione è molto "medievale" e poco umanistica: lo spazio traballa, la prospettiva lineare sembra dimenticata. L'unica affinità con il nostro quadro è la gestualità dimostrativa di alcuni personaggi (fig. 12). Per la definizione dell'iconografia dell'Immacolata in Spagna si rimanda alle ricerche di Stratton 1988: vedi nota 28 del presente scritto.

³⁶ Genga affronta, su richiesta dei committenti, tale iconografia. Una singolare versione è in un pannello ubicato nello Staatliche Museum di Berlino, cui è stato dato il titolo *Disputa sul peccato originale*, raffinatamente intellettuale e sociologicamente interpretabile in relazione al contesto storico che abbiamo riportato. Per l'opera vedi Francia 2004, p. 183.

ovviamente la Vergine con Gesù Bambino e non manca l'Eterno Padre per le ragioni esposte più sopra. I committenti dunque proponevano varianti iconografiche con l'inserimento di santi funzionali ad uno specifico messaggio da trasmettere ai contemporanei e a futura memoria.

4. *Cisneros e Ildefonso: il cappellano della Vergine*

Di Cisneros è nota la sintonia spirituale con il patrono di Toledo Sant'Ildefonso (607-667) il quale nella storia della chiesa è considerato tra i massimi sostenitori della verginità di Maria. Sopra la verginità di Santa Maria contro tre infedeli (*De virginitate S. Mariae contra tres infideles*) è uno dei suoi interventi più famosi tanto da essere poi definito il "cappellano della Vergine"³⁷. Uno scritto che vede il dottore della chiesa dissertare, disputare, con tre eretici³⁸. Va anche aggiunto che un'antica tradizione attribuisce a Sant'Ildefonso la fondazione della festività della "concezione"³⁹.

È pleonastico insistere sul legame tra Cisneros e Sant'Ildefonso e nella circostanza che ci interessa appare quasi una logica conseguenza il suo inserimento nel quadro oggetto di questa trattazione. Cisneros non si sarà fatto sfuggire l'occasione di coniugare la tradizione della chiesa toledana con le coeve posizioni sulla Vergine Maria. Il vescovo in piedi a destra reca tra le mani un libro aperto. La sua fisionomia intensamente naturalistica è vicina ad altre immagini del Santo. La sua effigie non è, inoltre, lontana da quella che Juan de Borgoña inserisce nel trittico con *L'ultima cena*, dipinto dal nostro pittore per la cattedrale di Toledo, oggi nel Museo cattedratico, poco prima del 1510. E poiché si sta tentando di chiudere il cerchio intorno alla cronologia, si ribadirà anche la forte assonanza tipologica e formale tra gli apostoli del trittico toledano (fig. 11) e gli uomini/eretici posti in primo piano in basso nella nostra *Disputa sull'Immacolata Concezione*.

³⁷ Lope de Vega scrisse infatti una commedia su di lui con questo titolo.

³⁸ Cfr. Gambero 2000 pp. 19-25; sulla dottrina mariana di Ildefonso vedi Cascante Davila 1958; Ballesteros Mateos 1985.

³⁹ Lo riporta Moretti 2005, p. 79. Scrive anche Strozzi 1700, p. 99 che Ildefonso per aver difeso l'innocenza perpetua di Maria, sarebbe stato compensato dalla Vergine stessa, donandogli dal cielo la nota "casula".

5. Ipotesi sulla provenienza della tavola

La grande assente di questo potente quadro resta la protagonista della storica controversia: la Vergine Immacolata. Un'assenza che se da un lato rende l'ambientazione quasi una lezione teologica, dall'altra pone l'interrogativo sulla sua originaria collocazione che ritengo possa essere con ogni probabilità, sulla base di quanto si sta per esporre, individuata presso l'università di Alcalá fondata proprio da Cisneros e inaugurata il 26 luglio del 1508. L'intento era di dare l'avvio alla Nueva Teología, nella quale confluivano Scolastica ed Umanesimo, teologia speculativa e teologia biblica. Alcalá divenne un centro teologico tra i più vivaci d'Europa, improntato alle moderne questioni trattate dagli umanisti anche e soprattutto erasmiani. Non è neppure il caso di indugiare oltremisura sulla direzione data alla didattica: l'investigazione critica delle fonti si armonizzava con una metodologia improntata al rigore storico-filologico e allo studio scientifico della Sacra Scrittura; giungendo alla pubblicazione della prima Bibbia poliglotta, fortemente voluta da Cisneros che nel frattempo aveva ricevuto, nel 1507, da Giulio II il cappello cardinalizio⁴⁰.

Se un'opera d'arte riesce ad evocare una certa "*weltanschauung*", la tavola oggi rimessa in circolo potrebbe restituirci un frammento dell'ambiente di Alcalá dove erano collocate opere d'arte che sul piano formale presentano affinità con il nostro quadro. La chiesa del Collegio universitario, intitolata a Sant'Ildefonso, fu oggetto delle cure del cardinale in ogni sua espressione artistica. Recenti ricerche hanno fatto emergere numerosi inventari databili a partire dal 1538. In essi si fa riferimento a 14 retablos per l'altare maggiore, le cappelle laterali, la sagrestia, l'oratorio del rettorato. Non si specificano quasi mai i soggetti nei documenti d'archivio poiché le direttive in materia iconografica erano di esclusiva pertinenza di Cisneros che dettava i temi da rappresentare. I documenti infatti rimandano ad una sorta di memoriale custodito dal cardinale⁴¹. A quel contesto apparteneva la tavola oggi nel museo di Dallas⁴² che ha le stesse misure del nostro dipinto: 240 x 200cm. È pertanto probabile che i due quadri abbiamo condiviso sin dall'origine della loro esecuzione lo stesso destino. Possiamo al momento solo fare uno sforzo di immaginazione, riflettendo sulla visualità organizzata di queste potenti macchine narrative, composte da non meno di sei tavole dipinte. Possiamo altresì supporre che l'iconografia della disputa con la presenza di Sant'Ildefonso si completasse con la Vergine che dona la casula a Sant'Ildefonso. In questo caso il punto d'osservazione è previsto ad altezza di spettatore che sembra poter prendere parte alla cerimonia; entrando nel patio

⁴⁰ Cfr. Oro García 1992; Huerga 1975.

⁴¹ Vedi González Ramos 2000.

⁴² Per la vicenda della tavola oggi a Dallas si rimanda a *Ibidem*, ma anche al volume di Gaeta 2012 in cui dell'opera si riporta l'esemplare lettura stilistica proposta da Longhi in chiave urbinata (di ciò si è già discusso ad apertura del presente studio) e l'affascinante ricostruzione nella tradizione storiografica tra l'Italia e la Spagna.

maiolicato, avvolto dal nitore della luce e degli ori. Nella Disputa il punto di vista è posto più in basso, quindi la sua collocazione doveva essere più in alto come scena collaterale. Ma a rendere “sorelle” le due opere è la temperatura stilistica tutta italiana: tra Urbino e Roma. Il profilo del giovane con il berretto rosso all'estrema destra nella nostra Disputa ha lo stesso profilo purissimo delle figure femminili ai lati della Vergine di Dallas. Si è già avuto modo di sottolineare la bellezza peruginesca di tali fanciulle che ora riecheggia nelle figure maschili della Disputa come in un controcanto pittorico. Sul presunto San Bonaventura del dipinto in oggetto è così accentuata l'affinità stilistica con le tipologie del Perugino da confermare l'ipotesi avanzata circa la conoscenza da parte del pittore spagnolo della più aggiornata pittura italiana⁴³

Juan de Borgoña era il pittore prediletto di Ximenes de Cisneros al punto da avergli suggerito di compiere un “nuovo” viaggio in Italia nell'ottobre del 1506, approfittando della traversata del Mediterraneo che Ferdinando il Cattolico si apprestava ad intraprendere per visitare i suoi possedimenti napoletani⁴⁴. L'ipotesi di un viaggio d'aggiornamento è quasi indispensabile per Juan a cui si stava per affidare la Sala Capitolare, la biblioteca della cattedrale nonché la realizzazione e direzione di numerosi retabli ad Alcalà. Quell'immenso patrimonio universitario andò disperso nel corso della seconda metà dell'Ottocento in seguito alla vendita del Collegio e alla conseguente dismissione della struttura. Un vero e proprio naufragio che portò lontano pezzi di storia artistica; in seguito recuperati da collezionisti americani e inglesi.

Se la ricostruzione fin qui proposta è attendibile, un frammento di quella grandezza riemerge proprio in occasione del quinto centenario della morte di Cisneros, avvenuta l'8 novembre del 1517.

Riferimenti bibliografici / References

- Anselmi A., a cura di (2008), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma: De Luca Ed. d'Arte.
- Ballesteros Mateos J. (1985), *Tratado «De virginitate Sanctae Mariae» de San Ildefonso de Toledo*, Toledo: Estudio teologico de San Ildefonso.
- Barriguín Fernández H. (2009), *La cofradía de la inmaculada de Toledo y el cardenal Cisneros*, «Archivo ibero-americano», LXIX, 264, pp. 585-624.

⁴³ Sui problemi stilistici di Juan in relazione alla cultura figurativa italiana si rimanda a *Ibidem*. Per le somiglianze con la presunta fisionomia di san Bonaventura si riveda la nota 24 del presente saggio.

⁴⁴ L'ipotesi è argomentata in Ivi, pp. 135-136. Si tratta di un'ipotesi che l'opera restituita oggi agli studi rende ancora più plausibile e rafforza un “antico” modo di fare la storia dell'arte che in assenza di documenti d'archivio fa del “paradigma indiziario”, molto poco di moda nella storiografia dei nostri giorni, una questione di metodo.

- Cascante Davila J.M. (1958), *Doctrina Mariana de S Ildefonso de Toledo*, Barcelona: Casulleras.
- Chastel A. (2010), *Le geste dans l'art*, Paris: Liana Levi, 2001; trad. it. *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari: Laterza, 2010.
- Croiset J. (1755), *Esercizi di pietà per tutti i giorni dell'anno*, trad. dal francese di S. Canturani, Venezia: Nella Stamperia di Girolamo Dorigoni.
- Dalli Regoli G. (2000), *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Dessi R.M. (1991), *La controversia sull'Immacolata Concezione e la «propaganda» per il culto in Italia nel XV secolo*, «Cristianesimo nella storia», 12, 265-293.
- Francia V. (2004), *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano: Libreria Ed. Vaticana.
- Francia V. (2005), *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in Morello et al. 2005, pp. 32-39.
- Gaeta L. (2012), *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina: Mario Congedo Editore.
- Gambero L. (2000), *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Cinisello Balsamo: San Paolo.
- Gambero L. (2004), *La santità di Maria nel contesto in cui si sviluppa la dottrina dell'Immacolata Concezione. Il contributo dei Padri della Chiesa*, in *Il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria. Problemi attuali e tentativi di ricomprensione*, Atti del 14° simposio internazionale mariologico (Roma, 7-10 ottobre 2003), a cura di E.M. Toniolo, Roma: Marianum, pp. 271-307.
- Ginzburg C. (1981), *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino: Einaudi.
- Gómez de Castro A. (1569), *De Rebus gestis a Francisco Ximeno de Cisneros*, Alcalá de Henares.
- González Ramos R. (2000), *Juan de Borgoña y los retablos de la Iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá*, «Revista de Arte, geografía e historia», 3, pp. 385-411.
- Gualdi Sabatini F. (1976), *Raffigurazioni di San Bonaventura nella pittura umbra del Rinascimento*, «Doctor Seraphicus. Bollettino d'informazioni del Centro di studi bonaventuriani», XXIII, pp 55-70.
- Huerga Á. (1975), *La Teología en la Universidad de Alcalá (1508-1515)*, in *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris: Éditions Bloud et Gay, 1941-1954; trad. esp. *Historia de la Iglesia*, Valencia: Edicep, Valencia 1974-1993, XVII, 1975, pp. 585-616.
- Lépiciér A.M. (1956), *L'Immaculée Conception dans l'Art et l'Iconographie*, Spa: Éditions Servites.

- Longhi R. (1965), *Per Juan de Juan de Borgoña*, «Paragone», XVI. 189, pp. 65-71.
- Lucco M. (2003), *Pedro Berruguete in Italia: leggenda non storia*, in *Urbino 1470-80 circa. 'Omaggio a Pedro Berruguete' e altro*, a cura di P. Dal Poggetto, Urbino: Edizioni QuattroVenti, pp. 11-22.
- Macioce S. (2018), *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, Roma: Gangemi.
- Mâle E. (1932), *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris: A. Colin; trad. it. *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano: Jaca Book, 1984.
- Marías F., Pereda F. (2004), *Pedro Berruguete en Toledo: éxito o fracaso de un pintor?*, in *Actas del Simposium Internacional, Pedro Berruguete y su entorno (Palencia, 24-26 abril de 2003)*, Palencia: Diputación de Palencia, pp. 151-168.
- Mateo Gómez I. (2003), *La librería de Cisneros en la Catedral de Toledo según los textos de Gómez De castro (1569) y Quintanilla (1653). Hipótesis sobre su traza y programa iconográfico*, «Archivo Español de Arte», 301, pp. 5-21.
- Mateo Gómez I. (2004), *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Alcaliber.
- Morello G., Francia V., Fusco R. a cura di (2005), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio Carlo Magno, 11 febbraio-13 maggio 2005), Milano: Motta.
- Moretti M. (2005), *La 'concezione' di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*, in Morello et al. 2005, pp. 78-89.
- Morte García C. (2001), *Los Retablos y sillería de coro de Santa Maria la mayor*, in *La Villa de Bolea. Estudio histórico-artístico documental*, Huesca: Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea, pp. 47-78.
- Navarro y Rodrigo D.C. (1869), *El cardenal Cisneros. Estudio biográfico*, Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada.
- de Castro M. (1955), *Legislación inmaculista de la orden franciscana en España*, «Archivo Ibero-Americano», 15, pp. 35-103.
- de Ojeda P. (1616), *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*, Cuenca: Salvador de Viader.
- Oro García J. (1992), *La Universidad de Alcalá Henares en la etape fundacional (1458-1578)*, Santiago de Compostela: Independencia Editorial.
- Pérez J. (2014), *Cisneros, el cardenal de España. Espanoles eminentes*, Madrid: Taurus.
- Stratton S. (1988), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, «Cuadernos de arte y iconografía», I, 2, pp. 3-127.

- Strozzi T. (1700), *Controversia della concezione della beata Vergine Maria descritta istoricamente dal p. Tommaso Strozzi della Compagnia di Gesù*, Palermo: presso Giuseppe Gramignani stampatore del Regio Palazzo.
- Zuccari A. (2005), *L'Immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento: istanze immacolistiche e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico*, in Morello *et al.* 2005, pp. 64-77.

Appendice

Fig. 1. Juan de Borgoña, *Disputa dell'Immacolata Concezione*, già Londra collezione privata (anni '70); Milano, collezione privata.



Fig. 2. Juan De Borgoña, *Nascita della Vergine*, Toledo, Sala Capitolare



Fig. 3. Pedro Berruguete, *Allegoria della Musica*, Londra, National Gallery



Fig. 4. Juan De Borgoña, *La Vergine dona la casula a Sant'Ildefonso*, Dallas, Museo Meadows



Fig. 5. Maestro di Bolea, *Cristo davanti a Pilato* (part.), Bolea, Huesca, Chiesa di Santa Maria Maggiore; Juan De Borgoña, *Schiodamento dalla croce* (part.), Toledo, Sala Capitolare



Fig. 6. Pedro Berruguete e altri, *Boezio*, Urbino, Palazzo Ducale



Fig. 7. Giusto di Gand, *Duns Scoto*, Urbino, Palazzo Ducale



Fig. 8. Juan De Borgoña, *Sant'Agostino*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 10. Gerolamo Genga, *Disputa dell'Immacolata*
 Concezione, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 9. Vincenzo Frediani, *Immacolata e Santi*,
 Lucca, Museo di Villa Guinigi

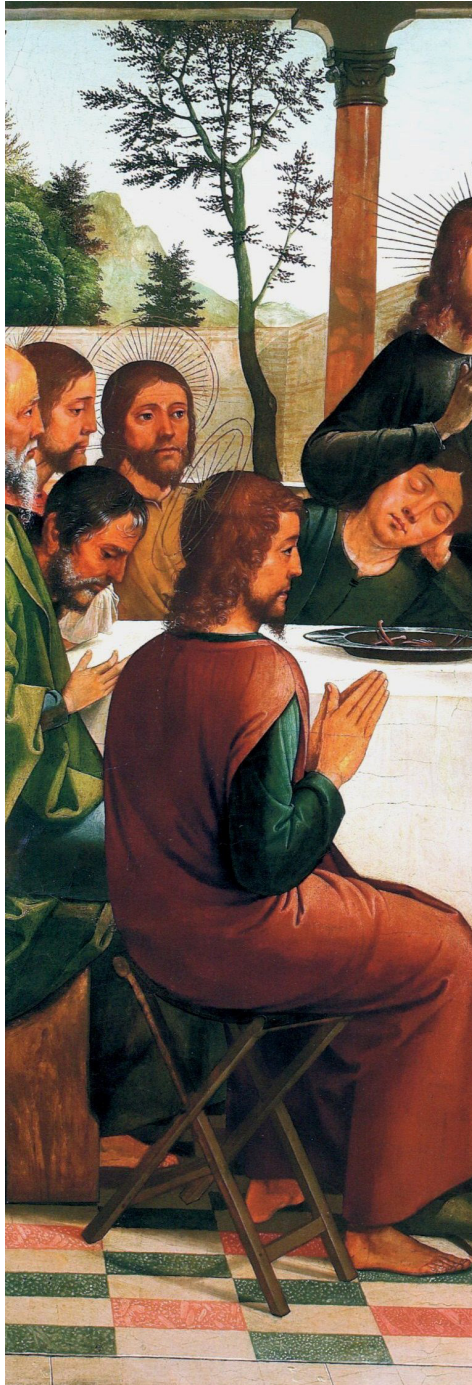


Fig. 11. Juan De Borgoña, *Ultima cena*, *Trittico Salcedo* (part.), Toledo, Museo della Cattedrale



Fig. 12. Pedro Berruguete, *Santo Domingo y los albigenses*, Madrid, Museo del Prado

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

