

“Mappa animae”. La visione dell’interiorità in san Giovanni della Croce¹

Anna Serra Zamora

A Joan e Francesca

Nell’affrontare la questione relativa alla visione in san Giovanni della Croce (1542-1591) abbiamo strutturato il nostro studio in quattro sezioni. Seguiremo, in primo luogo, le considerazioni di san Giovanni riguardo le immagini, le visioni e le apprensioni nel contesto della sua opera religiosa, così come egli stesso ne dà conto nei suoi trattati e commenti teologici. La seconda sezione è dedicata al disegno del *Monte de perfección*, a opera dello stesso, come schema di perfezionamento dell’anima verso Dio, ovvero come resa visibile di ciò che accade invisibilmente nello spirito umano. Sempre in questa sezione presenteremo varie rielaborazioni del diagramma, che vanno dal XVI al XX secolo. Le terza sezione si propone di analizzare, in riferimento al suddetto disegno, la concezione dell’interiorità come luogo. Infine, l’ultima parte presenta un’analisi dell’immagine a partire da quell’estetica dell’invisibilità, apprezzabile nell’opera sanjuaniana, derivante dall’ambiguo rifiuto di immagini e visioni.²

Immagini, visioni e apprensioni: la concupiscenza degli occhi³

Nel secondo libro della *Subida del Monte Carmelo* (1582 ca), san Giovanni della Croce applica l’esercizio di purgamento alle apprensioni dell’intelletto (visioni, locuzioni, rivelazioni e sentimenti spirituali⁴); mentre nel terzo libro dello stesso trattato si occupa della purificazione dei beni soprannaturali “motivi”, tra i quali si trovano le immagini e i ritratti dei santi.⁵ Questi beni e apprensioni, che si trovano a metà strada tra le facoltà mentali e quelle sensoriali (immagini interiori le prime ed esteriori le seconde), devono essere allontanati, dato che la brama di possederli causerebbe all’anima tormen-

ti che deriverebbero dalla dipendenza e dall'inganno di questi fenomeni. Per san Giovanni della Croce è necessario liberarsi da qualsiasi tipo di attaccamento – anche visuale – non solamente di origine terrena (*del suolo*), ma anche di origine celeste (*del cielo*).⁶ Visione, immagine e apprensione compaiono nel testo come sinonimi delle facoltà visive tanto del corpo quanto dello spirito. Questi termini si riferiscono alle modalità della visione spirituale, eccezion fatta per le immagini, che possono indicare anche elementi materiali.

Difficilmente si può distinguere quando queste immagini siano impresse nell'anima e quando nella fantasia, poiché quelle della fantasia di solito sono più frequenti. Alcune persone sono solite ricevere ordinariamente nell'immaginazione e nella fantasia visioni immaginarie e molto frequentemente queste appaiono loro negli stessi modi: o perché hanno organi molto apprensivi, sì che per poco che vi pensino subito si rappresenta e si disegna nella loro fantasia quella figura ordinaria; oppure perché ve le insinua il demonio; o anche perché ve le pone Dio, senza che si imprimano fortemente nell'anima.⁷

Si apre immediatamente la questione relativa all'immaginazione o fantasia (*vis imaginativa*) e all'inadeguatezza di quelle immagini – mentali e materiali – che, non provenendo da Dio, non risultano utili a fomentare la devozione nei santi e a guidare i principianti⁸, le due eminenti finalità per le quali l'autore ne giustifica l'uso. San Giovanni parla di due tipi di visioni: la *visione corporale* e la *visione spirituale*, alimentate rispettivamente dagli occhi corporali e dagli *occhi spirituali dell'anima*.

Come agli occhi corporei tutto ciò che è corporalmente visibile causa una visione corporea, così agli occhi spirituali dell'anima, cioè all'intelletto, tutto ciò che è intelligibile causa una visione spirituale; infatti, come abbiamo detto, intendere è vedere.⁹

In altri brani della *Subida del Monte Carmelo*, invece che di «occhi dell'anima»¹⁰, si parla di «occhi materiali».¹¹ Il vincolo che l'autore stabilisce tra la visione spirituale degli occhi dell'anima e l'intelletto implica l'identificazione tra vedere e comprendere. All'interno delle visioni spirituali, san Giovanni della Croce distingue due diverse tipologie: le immagini ordinarie della fantasia (*visiones imaginarias*) e le immagini che si imprimono nell'anima in modo formale, ovvero quelle che «si sono insediate vivamente nell'a-

nima»¹² e che a questa causano effetti positivi, sebbene si producano con minor frequenza. Egli afferma che anche negli esercizi mnemonici ci sono immagini – ovvero immagini della memoria – che muovono l'anima a elevarsi verso Dio. Le immagini impresse in modo formale nell'anima non necessitano dell'esercizio dell'immaginazione, dato che, nelle parole dell'autore, l'anima le porta già impresse dentro di sé e può conoscerle come chi si guarda allo specchio. Qualunque sia il tipo di visione o apprensione immaginaria, il devoto deve prestare attenzione solamente all'amore di Dio che tali immagini producono nell'anima¹³, in modo da porsi gli occhi di Cristo, espressione che il carmelitano usa per riferirsi al modello di vita santa a imitazione di Cristo. La carmelitana Edith Stein (1891-1942) riformula questa idea quando, nella *Kreuzeswissenschaft*, scrive che

Colui che è crocifisso chiede all'artista qualcosa che va al di là della semplice immagine come rappresentazione. Da lui esige, come da qualsiasi altro uomo, l'imitazione: che si converta egli stesso nell'immagine di Cristo che porta la croce ed è crocifisso, e che in base a essa si lasci plasmare.¹⁴

Sarebbe a dire che le “rappresentazioni interiori” (o immagini impresse nell'anima), nel contesto della devozione, non sono valide se la rappresentazione stessa non è accompagnata dall'imitazione della condotta santa, in modo che non sia importante la figura della croce in sé, ma piuttosto il rivivere l'esperienza della passione. L'immagine interiore, in quanto elemento trasformativo, diventa lo strumento della conversione profonda.

Come sempre, sorgerà il dubbio sul fatto che le visioni spirituali provengano da Dio piuttosto che dal demonio – e per quanto si possa essere accorti, la natura stessa dell'immagine si basa sull'apparenza –, il devoto dovrà quindi superare qualsiasi visione o immagine per giungere alla devozione *senza forma né figura*, fino a quando la comunicazione divina non avvenga per via puramente soprannaturale. Per questa ragione le visioni spirituali non devono considerarsi come ostacoli all'unione, sempre che si abbandoni la figura che è in realtà causa di uno degli impedimenti maggiori: l'idolatria.

Da tutto ciò l'intelletto ricava intelligenza o visione spirituale, senza alcuna apprensione di forma, immagine, o figura d'immaginazione o fantasia naturale; tali cose, invece, si comunicano all'anima immediatamente per opera e per mezzo soprannaturale.¹⁵

L'anima abbia la certezza che, quanto più sarà attaccata con spirito di proprietà a un'immagine o a qualsiasi strumento, tanto meno la sua devozione e orazione salirà a Dio.¹⁶

Queste considerazioni sulla disaffezione alle immagini sembrano essere contraddette dall'episodio, riferito dalla tradizione, sul dipinto di Cristo che parlò a san Giovanni della Croce, evento registrato in diverse incisioni¹⁷ (Figg. 1 e 2). O anche nel disegno, dello stesso santo, di un Cristo crocifisso (Fig. 3) visto da una rivoluzionaria prospettiva superiore e che sembra concepito a seguito di una visione interiore.¹⁸ Se si seguono invece i testi, la purificazione delle facoltà umane (oblio della memoria, oscurità dell'intelletto e inattività della volontà) implica la sospensione dell'immaginazione (*la imaginación, atada*), grazie alla quale l'anima si svuoterebbe dalle forme e rimarrebbe imperturbabile alla vista, in quanto non disporrebbe della facoltà di creare, ricevere o elaborare qualsivoglia immagine o visione. La tenacia con la quale, in alcuni passi, san Giovanni rifiuta ogni tipo d'immagine sembrerebbe invalidare anche le immagini impresse in modo formale nell'anima che, a questo punto, non potrebbero essere recuperate né per mezzo della memoria né dell'intelletto.

Gli appetiti sensitivi e spirituali se ne stanno infatti addormentati e mortificati, senza più gustare nessuna cosa né divina né umana; gli effetti dell'anima, compressi e schiacciati senza poter muoversi verso di essa né appoggiarsi; l'immaginazione, legata senza possibilità di alcun discorso buono; la memoria è estinta; l'intelletto, ottenebrato, è incapace di capire alcunché; e anche la volontà è arida e angustiata, tutte le sue potenze vuote e inutili, e soprattutto grava sull'anima una densa nube pesante che la tiene angosciata e lontana da Dio. In questo modo, qui, l'anima dice di procedere *allo scuro e sicura*.¹⁹

E qualche volta, quando la memoria è unita con Dio, il suo oblio e la sospensione dell'immaginazione sono tali che passa molto tempo senza che lo s'avverta e senza che si sappia che cosa si sia fatto in quel tempo. Perciò, quando l'immaginazione è sospesa, anche se si subiscono cose che provocano dolore, non se ne ha sensazione, poiché senza immaginazione non c'è sentimento.²⁰

Possiamo dunque affermare che il processo di perfezionamento dello spirito inizia con la purificazione dei sensi corporali (le visioni materiali dell'oc-

chio materiale), continua poi con la purificazione attiva delle facoltà umane (tra le quali l'intelletto e con esso le visioni ordinarie dell'immaginazione e quelle visioni spirituali dell'occhio dell'anima che non fomentano la devozione) per terminare con un atto di comunicazione sovranaturale, sprovvisto di figura, che sarà ripreso nell'ultima parte, in quanto richiede di essere definito in modo più specifico.

Il “*Monte de perfección*”

A prescindere da queste considerazioni, che permettono di vedere la *Subida del Monte Carmelo* come un trattato contro l'immaginazione, per quanto riguarda il disegno chiamato *Monte de perfección* (Fig. 4) possiamo parlare di una visione dell'interiorità nella quale l'autore offre una rappresentazione del processo di perfezione che ha luogo in quello che si potrebbe chiamare il mondo dell'anima. Il *Monte de perfección*, *Montecillo*, *Montecico* o *Monte Carmelo* – queste sono le sue denominazioni abituali – è conservato nel manoscritto 6296 della Biblioteca Nacional de España (Madrid).²¹ Non si tratta dell'originale manoscritto del santo, ma di una copia notarile dell'autografo (di uno degli autografi, dato che sembrerebbe, secondo testimonianze dell'epoca, che san Giovanni ne avesse preparato uno per ogni monaca²²), per cui l'immagine a nostra disposizione non è del XVI secolo bensì del XVIII, epoca in cui il carmelitano Fra Andrés de la Encarnación raccolse testimoni su san Giovanni per migliorare le edizioni allora esistenti.

Il disegno in questione non è il risultato né di un atto visionario – o per lo meno non vi è testimonianza certa di questo – né l'illustrazione di qualche descrizione dettagliata della struttura dell'anima presente nei testi, ma è piuttosto il frutto di una sintesi della sua dottrina sotto l'influsso della concezione del processo di perfezionamento dello spirito come ascesa a una montagna. Potremmo considerare questa immagine alla stregua di quelle che Michael Evans ritiene che spongano, fuori dai canoni tradizionali della storia dell'arte, idee, teorie e/o dottrine in forma diagrammatica.²³ Probabilmente san Giovanni lavorò al disegno per mesi o addirittura anni, modellandolo mentre scriveva i commenti principali alle sue poesie maggiori (*Noche oscura*, *Cántico espiritual* e *Llama de amor viva*). Il contenuto del disegno si sovrappone dunque al materiale poetico, nonostante solamente *Subida al Monte Carme-*

lo faccia riferimento all'immagine del *Monte*²⁴ come stampa in apertura del trattato. Proprio per questo, nella maggior parte delle edizioni delle opere di san Giovanni il disegno occupa la pagina immediatamente anteriore al suddetto trattato, del quale diviene tradizionalmente il frontespizio.

La combinazione di tratto grafico e parole ci permette di definire il disegno come un calligramma. Dall'espedito iconico scaturisce la figura della montagna, mentre dall'elemento linguistico deriva la dottrina della teologia negativa. Nella parte inferiore si collocano i modi paradossali di accesso e iniziazione al processo-ascesa:

Per arrivare a gustare tutto
non voler gustare che niente.
Per arrivare a sapere tutto
non voler sapere che niente.
Per arrivare ad avere tutto
non voler avere che niente
Per arrivare ad essere tutto
non voler essere che niente.

Per arrivare a ciò che piace
devi andare per dove non piace.
Per arrivare a ciò che non sai
devi andare per dove non sai.
Per arrivare ad avere ciò che non hai
devi andare per dove non hai.
Per arrivare a ciò che non sei
devi andare per dove non sei.

Quando vieni distratto da qualcosa
non ti stai abbandonando al tutto.
Per arrivare del tutto al tutto
lasciati andare del tutto in tutto
e quando arriverai ad avere tutto
devi averlo senza voler niente.

In questa nudità trova lo
spirito riposo, perché non
comunicando niente, niente lo attrae
verso l'alto e niente lo schiaccia
verso il basso, perché sta
nel centro della propria umiltà.²⁵

Sopra ai modi, che attuano come fondamenti che distruggono ogni fondamento e attaccamento per mezzo del linguaggio apofatico, si sostiene un cerchio che proclama la massima della libertà interiore (*da qui in poi non vi è altro cammino, perché per il giusto non c'è legge, lui stesso è legge*²⁶). Nel centro di questo cerchio ve n'è un altro di dimensioni inferiori nel quale si avverte che *in questo monte solamente dimorano l'onore e la gloria di Dio*.²⁷ Per arrivare dai piedi della montagna alla vetta – che equivale al centro dell'anima – ci sono tre sentieri verticali: il sentiero dello *spirito imperfetto dei beni del cielo* (sinistra), il *sentiero dello spirito di perfezione* (centro) e il *cammino dello spirito imperfetto dei beni del suolo* (destra). Solamente il sentiero centrale (*niente, niente, niente, niente, niente, niente e ancora sul monte niente*)²⁸ porta al nucleo dell'unione mistica.

Alcune caratteristiche dell'immagine dimostrano come questa sia senza dubbio una poesia visiva di tipo didattico. Anzitutto, se ci riferiamo al contesto in cui fu creata, cioè quello della *cura monialium*, sappiamo che aveva la funzione di educare le monache, per le quali il disegno serviva da guida nella preghiera e come sintesi dottrinale. È possibile leggere la dedica della stampa nella parte inferiore («Per mia figlia Maddalena») sebbene nell'originale da cui è stata fatta la copia la dedica si trovi sul retro, insieme alla seguente iscrizione: «JHS Maddalena dello Spirito Santo. Freni molto la lingua e il pensiero e porti sempre con sé la devozione in Dio e metta a tacere [?] molto lo spirito divino. Lo legga molte volte».²⁹ L'insegnamento illustrato nel disegno, per mezzo di un linguaggio paradossale e di negatività assoluta, risiede nello spogliarsi di ogni cosa («né questo né quest'altro»³⁰) per raggiungere l'unione con Dio, in quel processo che la notte oscura sintetizza magistralmente. La trascrizione del calligramma rivela una logica eccezionale, per la quale più si desidera qualcosa e meno lo si ottiene, ovvero l'averè passa per il non volere allo stesso modo che passa, valga la contraddizione, per la mancanza di cammino, visto che per raggiungere la vetta-centro non esiste via stabilita né legge che non sia quella della libertà interiore.

In secondo luogo, risulta rilevante la *dispositio* delle parole, tanto per la loro distribuzione schematica quanto per la figura della montagna che vanno disegnando: è il monte Carmelo – come indicato nella parte superiore del disegno –, la montagna di Elia e della tradizione propriamente carmelitana. Quest'elemento iconico non è gratuito, dato che il monte serve idealmente a rap-

presentare il perfezionamento dell'anima come fosse un esercizio ascensionale, che va dal terreno al celestiale (*axis mundi*), dal basso verso l'alto, dall'esterno all'interno. La montagna simbolica è, quindi, la cornice utile a concepire l'interiorità come spazio comunicativo tra umanità e divinità.

Altra caratteristica fondamentale del *Monte de perfección* è la ripetizione di espressioni e parole (sul modello dei *niente, niente, niente...* o nelle anafore dei modi) che favoriscono il ricordo della voce interiore e della preghiera tanto orale quanto mentale. In questo modo, dunque, nell'immagine confluiscono gli atti della lettura, dell'ascesa e della preghiera, che definiscono uno spazio interiore dinamico, costantemente in costruzione.

Il *Monte de perfección* fu rielaborato in copie manoscritte della fine del XVI secolo³¹ e in molte edizioni a stampa a partire dal XVII secolo. Degna di nota è la *princeps* dell'opera completa di san Giovanni della Croce – sebbene non comprenda il *Cántico espiritual* – stampata ad Alcalá de Henares nel 1618 (Fig. 5), considerata un'interpretazione artistica³² del diagramma originale. L'incisore di quest'edizione, Diego de Astor, riorganizzò le sentenze, aggiunse parole e convertì quella primitiva montagna astratta in una montagna propriamente figurativa sulla quale, in altre versioni europee che vanno dal XVII al XIX secolo, andarono aggiungendosi elementi iconici che, pur arricchendo l'immagine dal punto di vista decorativo, finiranno per stravolgere il messaggio di san Giovanni della Croce quando diceva che

[ci sono] alcune persone che si soffermano maggiormente sulla curiosità dell'immagine e sul suo valore piuttosto che su ciò che essa rappresenta [...] persone che non si stancano d'aggiungere immagine a immagine [...] e la devozione del cuore è molto poca.³³

L'incisione di Diego de Astor, dunque, inaugura una serie iconografica che, in alcuni casi, si spingerà sino a rappresentare la divinità in forma umana sulla vetta del monte. I sette "niente" (*nada, nada, nada...*) del diagramma originario – sette quale numero indicante la perfezione – si sono ridotti a sei, mentre dall'altro lato sono stati aggiunti, in modo ordinato, chiaro e didattico, i sette doni e i dodici frutti dello Spirito Santo, le virtù cardinali e quelle teologali. Inoltre, il cammino dello spirito perfetto, nel mezzo della montagna, appare più stretto rispetto al disegno originale, dando a intendere la difficoltà estrema della *vía de la nada*, che non è un cammino, ma piuttosto

un sentiero oscuro e difficile. Per questo motivo, Noel-Dermot considera che l'incisione di Diego de Astor illustri la via ascetica piuttosto che il cammino mistico.³⁴ A sostegno di questa ipotesi potrebbe intervenire il passaggio dalla circolarità del diagramma originario alla linearità della montagna del 1618, nella quale il processo perfettivo termina sulla vetta, senza supporre un ritorno al mondo ordinario dopo l'esperienza di unione o rivelazione. Questi cambiamenti a livello grafico sono forse in parte giustificabili con il linguaggio didattico e moralizzante della letteratura emblematica che irrompe in Spagna verso la fine del XVI secolo e nei primi anni del XVII secolo, con le opere di Juan de Horozco (*Emblemas morales*, 1589), Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, 1599) e Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*, 1610) che probabilmente Diego de Astor conosceva. L'incisione del *Monte de perfección* di Diego de Astor (1618) dà luogo a un'ampia varietà iconografica. L'edizione latina preparata a Colonia (1639)³⁵ sviluppa la vetta del monte con una vegetazione rigogliosa, sottolineando con protagonismo tipografico quel *iuge convivium* (banchetto eterno) che sazierà non i sensi corporali bensì quelli spirituali. Il banchetto è il luogo della convivialità, della comunicazione e della comunione: uno spazio d'incontro e di piacere quale è il convivio platonico – che illustra invece il modello di purificazione amorosa – o l'Ultima Cena.³⁶ Nella poetica sanjuaniana, il *iuge convivium* – espressione aggiunta da Diego de Astor – è la *cena che rallegra e innamora*³⁷, la celebrazione delle nozze spirituali del *Cántico* (strofa 14). La vetta fertile dà significato all'iscrizione che circonda l'intera immagine (introdotta già nel modello del 1618), cioè il salmo di David 67, 16: *Mons dei, mons pinguis, mons coagulatus, mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo*, che san Giovanni traduce, nel suo commento al *Cántico espiritual*, come «monte grande e ricolmo».³⁸

Nel 1641 appare in Francia la seconda edizione francese delle opere, a cura di Cyprien de la Nativité³⁹ (Fig. 6). Si aggiungono, sovrapposte ai tre cammini ascendenti, tre figure femminili che lo stesso Cyprien de la Nativité interpreta come allegorie degli stati dell'anima (perfetto, imperfetto, errato⁴⁰). Si tratta di figure parlanti, dato che dei cartigli raccolgono le loro avvertenze sulla vita spirituale, e quindi la dottrina viene diffusa per mezzo di una voce fittizia. In questo disegno risalta lo stretto sentiero della perfezione, simile a una breccia che penetra e si fa strada all'interno di quella pietra sacra che è

la montagna, solida e immutabile. È una cripta interiore, segreta e nascosta, una grande radice vuota che sostiene la vetta. Attraverso questa *Durchbruch*, usando il termine eckhartiano, si realizzerà la nascita di Dio nell'Uomo.

Cyprien de la Nativité sostiene che san Giovanni abbia posto il disegno della montagna all'inizio della propria opera come enigma della propria dottrina⁴¹ e per questo motivo intitola il commento all'edizione *Explication de cet enigme*. Cyprien giustifica l'incisione della sua edizione come la rappresentazione di tre percorsi che evocano tre stati dell'anima. Dapprima si dedica alla figura del cammino dello spirito errato, che pretende di arrivare alla cima attraverso il piacere, la volontà propria e la libertà assoluta ricercando l'onore, la sapienza, la curiosità e la soddisfazione del proprio interesse. Il suo errore proviene dall'attenzione verso le cose caduche e terrene, veri e propri fardelli che le impediscono di ascendere al monte, al quale dà le spalle. Come è possibile leggere nel cartiglio, ella confessa il proprio errore (*Je n'ay peu gagner la montagne pour avoir failly le chemin*) riconoscendo di non aver ottenuto nemmeno i beni terreni (*Tant plus je les recherchois tant moins je les ay trouvez*). La figura dello spirito imperfetto, sulla sinistra, tende le braccia per poter salire al monte, però dice: *Pour les avoir procuré j'ay moins en que si fuisse monté par le sentier/ Plus je tarde et moins je monte, pour n'avoir pas pris le sentier*. Questa gravità dello spirito imperfetto e di quello che vive l'errore, viene espressa dai legacci che creano impedimento alle anime turbate e dalle pietruzze che ostacolano il loro cammino. La figura dello spirito imperfetto cerca di allontanarsi dai beni terreni, ma delle corde la legano ai beni spirituali, dai quali è rimasta soggiogata. Il suo attaccamento non è diretto ai beni terreni, bensì a quelli soprannaturali. In alto, sulla vetta risiede l'anima della montagna, come afferma Cyprien de la Nativité. Gode di uno stato di felicità dopo le sofferenze del sentiero stretto e del transito attraverso le tre notti: nudità dell'appetito sensibile, purgamento dell'intelletto, della memoria e della volontà. Cyprien sostiene che ci sono cinque "niente" (*rien*), appartenenti alle cinque fasi del purgamento: dei sensi esterni, di quelli interni, dell'intelletto, della memoria e della volontà. Questo spiegherebbe perché verrebbe meno il sesto *niente* presente nel modello di Beas de Segura, che invita al settimo "niente" di *aún en el monte nada* [perfino sul monte, niente]. In questo modo, la contemplazione che ne deriva è la nudità assoluta di tutte le creature e attaccamenti, tanto in-

terni quanto esterni, e, in qualità di figura allegorica, la figura centrale va vestita per le nozze spirituali e accompagnata dai sette doni dello Spirito Santo (corrispondenti agli abiti spirituali) e dai dodici frutti (corrispondenti alle azioni). La vetta del purgamento passivo, ovvero quello che Dio compie nell'anima, è il silenzio divino, che permette il sorgere della sapienza divina come disposizione ultima di fronte allo stato di felicità suprema. Cyprien de la Nativité definisce questo stato supremo come contemplazione nella sapienza amorosa di Dio.

Invece di rappresentare gli stati dell'anima, l'edizione genovese del 1858⁴² rappresenta la divinità con forma maschile, come Dio Padre, con gli attributi della bianca barba, la mano con tre dita alzate, un bastone col fiore di giglio, un triangolo sopra la testa e la colomba dello Spirito Santo incorniciati in tavole di pietra, come le tavole della legge nelle quali Mosè ricevette i dieci comandamenti sul monte Sinai (*Es* 24, 12), tavole che già erano presenti nell'edizione veneziana del 1747.⁴³ Questa probabile allusione veterotestamentaria riafferma l'alleanza tra Dio e l'Uomo e ricorda il monito a non adorare il vitello d'oro, che non è Dio, bensì un'immagine idolatrica di Dio (*Es* 32). Mosè apprese sul monte Horeb che Dio non può essere visto, poiché è il rovelo ardente che non si estingue mai, distruzione perpetua di ogni immagine.

Nell'edizione di Parigi del 1876⁴⁴, la parte più alta della montagna è occupata da una grande colomba luminosa. Questa interpretazione parte dal modello dell'edizione di Cyprien de la Nativité. La metà inferiore dell'incisione è identica. Il tratto distintivo di questo esemplare è dato dalla presenza di un uccello al centro del disegno, proprio sulla cima del monte. Si tratta della rappresentazione della gloria di Dio nella persona dello Spirito Santo, che discende e aleggia come nel giorno della Creazione, inseminando la vita in quella vetta fertile, in quel centro dell'anima dove, sebbene siano stati rifiutati – o proprio a causa di questo –, sarà possibile godere dei beni spirituali. Lo Spirito di Dio scende per comunicare con l'Uomo in un atto di grazia, come durante il battesimo di Cristo.

Da quell'uccello solitario che raggiunge la vetta emana una radiazione di luce essenziale, come punto centrale ed equidistante. È la fiamma che illumina e riscalda durante la notte del deserto, e allo stesso tempo è l'uccello che sorvola capovolto, assumendo la forma del Cristo crocifisso. La carità (*Cha-*

ritê), come virtù teologale superiore, appare vincolata alla terra che dà frutto (come nell'esemplare di Colonia del 1639), al dono, all'amore, rappresentato dallo Spirito Santo, che è l'azione d'amore nella Trinità, come congiunzione tra Padre e Figlio.

Per ultimo – sebbene i modelli del *Monte de perfección* esistenti siano molti di più – esamineremo un prezioso diagramma tedesco (Fig. 7) nel quale si prendono a modello i *carmina figurata*, le poesie visuali greco-latine che assumevano forme diverse in ragione del loro contenuto. In questo caso, la disposizione del testo configura la forma di una montagna le cui linee, quanto più ci si avvicina alla vetta, si fanno meno definite, il cammino diventa meno determinato, illustrando fedelmente la dottrina di san Giovanni della Croce non solamente mediante il testo, ma anche nell'austerità grafica con la quale viene espressa. Il cammino della negazione, in effetti, non è il cammino della distruzione, ma piuttosto dell'amore (in questa immagine la parola *carità* è stata sostituita da *Liebe* [amore]).

Il luogo dell'interiorità

San Giovanni della Croce, come s'è detto, concepisce l'interiorità come un luogo, e questo luogo ineffabile e intimo⁴⁵ è una montagna sacra che collega simbolicamente tutti i livelli cosmici. L'inizio del processo spirituale illustrato dal carmelitano comincia con il purgamento esposto nella *Subida al Monte Carmelo*, titolo che di per sé anticipa l'idea che l'esercizio perfettivo equivalga all'ascesa a una montagna, disegnando una vera e propria geografia spirituale. Bisogna dire che, se la montagna è l'elemento spaziale del cammino perfettivo, la notte è l'elemento temporale, notte che dà il titolo alla poesia *Noche oscura*, al commento omonimo alla stessa e al simbolo più importante creato da san Giovanni della Croce. È la storica notte in cui il carmelitano fuggì dalla cella di Toledo dove rimase incarcerato per nove mesi, ed è la notte "trans-storica" della sofferenza. Per questo abbiamo parlato di montagna simbolica, perché è allo stesso tempo esperienza e creazione poetica, secondo la nozione di *esperienza simbolica* formulata da Jean Baruzi (1881-1953).⁴⁶ La montagna diventa l'immagine non di un luogo estatico, bensì di un luogo di transito all'interno di un processo dinamico. L'idea di cammino e l'aver assunto la notte come tempo dell'ascesa intervengono nel

definire questa mobilità dello spirito. In questo modo vengono a presentarsi due questioni: in primo luogo, il costituirsi di uno spazio; e successivamente l'identificazione di questo luogo con la montagna sacra.

La visione dell'interiorità come spazio ci permette di parlare di una topografia dell'anima, ovvero di una disposizione di luoghi (di fatto si tratta della *dispositio locorum* della retorica classica, atta a favorire la memorizzazione). Michel de Certeau (1925-1986), in *La fable mystique*⁴⁷, parlando a proposito di *Las moradas* di santa Teresa d'Avila (1515-1582), riconosce il vincolo tra letteratura mistica ed elaborazione topografica vista come guida in quel costante esilio, teso alla ricerca dell'alterità assente, che è Dio, e che invita il soggetto spirituale a costruire un discorso in cui quell'assenza tanto desiderata viene sostituita dall'io poetico. La "favola mistica" quindi fa riferimento alla modalità espressiva caratteristica del mistico. Nel caso del *Monte de perfección*, l'assenza, come l'impronta lasciata dall'Amato nel *Cántico* e che comporta un viaggio attraverso le creature della natura, dà fondamento alla creazione di uno spazio che dovrà essere percorso e, allo stesso tempo, svuotato.

Questo *io* che parla in luogo (e facendo le veci) dell'Altro, avrà anch'egli necessità di uno spazio espressivo, il quale corrisponderà a ciò che il mondo è per l'espressione di Dio. Una finzione di mondo sarà il luogo in cui si produrrà una finzione del soggetto parlante. [...] Dunque, anche questa figurazione dello spazio va a installarsi sulla soglia del discorso mistico. [...] È lo spazio, necessariamente fittizio, del discorso. [...] Questo spazio costituisce anche un teatro dell'interiorità. [...] ciò che è immaginario è spazio e, per di più, uno spazio che crea spazio [...].

l'apertura di uno spazio per il dire, per l'anima e per la scrittura. È il luogo di una parola, un mondo dell'anima e una cornice del discorso.⁴⁸

Questo spazio a cui alludiamo non è un elemento per lo svago dell'immaginazione, ma piuttosto una *finzione* o *figurazione* necessaria all'enunciazione. Per questa ragione il testo crea una topografia dell'anima, perché il luogo di cui si parla è un'immagine mentale. Il luogo della narrazione (spazio della scrittura) è il luogo della simbolizzazione (spazio dell'esperienza): il monte offre questo duplice punto di vista, in quanto è allo stesso tempo cornice del testo e dell'esperienza. Non essendo il risultato di un atto visionario, dobbiamo supporre che il *Monte de perfección* sia un diagramma co-

gnitivo, non di tipo scientifico-speculativo – sebbene rimangano ancora da analizzare le implicazioni inerenti la conoscenza cosmica –, ma piuttosto sapienziale e mistagogico (in definitiva un diagramma teologico-spirituale) dato che, come scrisse William James (1842-1910) nella propria definizione di esperienza mistica, questa comporta un momento noetico che rivela un’esperienza personale, occulta, invisibile e ineffabile dal punto di vista discorsivo. Nel *Monte de perfección* questo viene mostrato esplicitamente quando leggiamo, scritta in verticale sulla vetta, la parola *sabiduría* (sapienza) come culmine dell’intero processo.

L’esercizio ascetico del soggetto devoto (sia questi iniziato, avanzato o giunto a compimento) comporta la scoperta di questo paesaggio interiore. In questo senso, il *Monte de perfección* è una rappresentazione cartografica del mondo interiore: una *imago animae* in forma di *mappa animae*. Il termine, applicato al diagramma, è ispirato non solo all’espressione *mappa mundi*, ma anche all’opera dell’islamologo Henry Corbin (1903-1978) che, nel contesto del sufismo, parla della montagna come di un elemento psicocosmico in quanto monte delle visioni interiori, cosa che la rende sia immagine dell’anima (*imago animae*) sia immagine della terra (*imago terrae*). Si tratta di quello che lo stesso Corbin definisce “geografia immaginaria” o “geografia visionaria”⁴⁹, luogo centrale (*medium mundi*) dove accadono eventi psicospirituali o dell’anima, teofanie, manifestazioni angeliche e altri tipi di ierofanie. Ragione per cui si tratta di spazi qualitativi che rivelano strutture segrete e iconografie mentali e non di spazi quantitativi o espansivi. Si può quindi parlare di una regione dell’immaginazione nel contesto della mistica sanjuaniana, allo stesso modo in cui Corbin parla di *mundus imaginis* nel sufismo? È possibile parlare di immaginazione spirituale a proposito dell’opera di san Giovanni della Croce? Esiste un inter-mondo di immagini, un luogo di visioni soprasensibili, uno spazio per la *imaginatio vera*? Fino a che punto questa immaginazione nascerebbe dai sensi o li necessiterebbe?

I testi di san Giovanni non definiscono l’interiorità come un luogo concreto e delimitato, ma piuttosto fanno riferimento a essa come centro profondo dell’anima. Per questa ragione la figura del cerchio, o, più precisamente, la figura della sfera, risultano adatte a esprimere quel luogo microcosmico e macrocosmico ai quali ci si avvicina per mezzo di profonde spirali di meditazione e in-

teriorizzazione. La struttura, a cerchi concentrici, delle parole nel *Monte de perfección* è una rappresentazione di questa idea e ricorda i diagrammi cosmici e scientifici che vanno dall'Antichità fino al Rinascimento. Giovanni Pozzi⁵⁰ analizza la forma circolare come circolarità cosmica e insieme rappresentazione della divinità, del cosmo e dell'io. Anche Alois M. Haas⁵¹ si riferisce a questo elemento come *circulus mysticus* nel quale Dio, come sfera spirituale, colloca il proprio centro da ogni parte e la propria circonferenza in nessuna. Jean Baruzi⁵², invece, collega quel *más profundo centro* di *Llama de amor viva* e del *Monte de perfección* con il "fondo" (*Grund*) eckhartiano, luogo sprovvisto di creature e immagini. Nella lettura di Baruzi, questo processo d'introversione si dà come discesa verso il fondo dell'anima.

Nei testi di san Giovanni della Croce, salvo il titolo *Subida al Monte Carmelo*, i riferimenti alla montagna sono scarsi.⁵³ È il diagramma, nell'apportare un elemento iconico, che rende visibile l'elemento ascensionale che soggiace ai testi. La piccola incisione del *Monte* rende visibile ciò che è invisibile, scattando un'istantanea di quella regione interna della quale, tuttavia, dobbiamo ancora definire la facoltà immaginifica che la concepisce.

Estetica dell'invisibile

Abbiamo terminato la prima sezione parlando dell'oscurità in cui si trova l'anima quando l'immaginazione è legata, ovvero sprovvista di visioni, apprensioni e immagini. A questo punto, dopo aver approfondito l'immagine del *Monte de perfección*, risulta difficile definire la concezione della visione in san Giovanni della Croce. Da una parte abbiamo la rinuncia a qualsiasi atto visionario e, in ultima istanza, a qualsiasi immagine mentale, mentre dall'altro abbiamo quello splendido disegno che tratteggia con così grande immaginazione l'interiorità umana. E ancora, da una parte abbiamo il costituirsi di un luogo; mentre dall'altra vi è la necessità di percorrere e ricostruire costantemente tale luogo (il cammino vero e proprio) e di abbandonarlo per continuare, per non trovare eccessivo ristoro in nessun bene o beneficio. Con questi e altri argomenti diviene maggiormente comprensibile la definizione di Hans Urs von Balthasar, secondo la quale l'estetica mistica è paradossale⁵⁴ e per questo è possibile parlare di una *estetica dell'invisibile* o *estetica apofatica*⁵⁵, nella quale la visione implica una non-visione. Di fatto,

von Balthasar si rende conto che in san Giovanni della Croce la fede si identifica con il non vedere, così come la contemplazione si identifica con la visione, giungendo quindi alla conclusione che, nonostante il distacco e la privazione notturna, perduri una visione: «È una visione a guisa di non vedere, la visione di una presenza che si dà come assenza o velamento», afferma il teologo svizzero.⁵⁶

Di fatto, l'esperienza mistica è, per definizione, esperienza dell'oscurità e dell'invisibilità, dato che il termine *mistica* deriva dal greco *myo*, che significa "chiudere gli occhi e la bocca". San Giovanni della Croce utilizza l'espressione per indicare la cecità dell'anima nel camminare nella notte oscura e la rinuncia a ogni immagine e atto visionario. Allo stesso modo, due tra le sue immagini principali, la notte e la fiamma, riflettono l'impossibilità dell'atto visivo, sia a causa dell'oscurità sia per il dissolversi di ogni forma. Questo non impedisce tuttavia la ricchezza delle immagini poetiche presenti nei testi del carmelitano.

L'estetica sanjuaniana che ci proponiamo di svelare non è soggetta ad alcuna volontà artistica, ma a quella devozionale, e tale devozione deve focalizzarsi sull'invisibile – e non su ciò che è sensibile –, così come illustrato dal santo:

La persona veramente devota pone la propria devozione principalmente nell'invisibile. [...] infatti cerca dentro di sé l'immagine viva, ossia Cristo crocefisso, nel quale anzi gode d'esser privata di tutto e che tutto le venga meno. [...] perché per l'anima è perfezione più grande godere tranquillamente della privazione di questi motivi che non possederli con appetito e attaccamento.⁵⁷

L'immagine interiore viva non ha tanto a che vedere con un atto di visione quanto piuttosto con un atto di imitazione di un modello di vita santa. Questa devozione all'invisibile sembra spingersi ben oltre le visioni spirituali impresse nell'anima, analizzate anteriormente, dato che in essa, che supera l'attività dell'intelletto, non si vede nulla né si comprende nulla. San Giovanni si riferirebbe sì alla visione spirituale impressa nell'anima, ma solo a quella che avrebbe abbandonato ogni figura per mezzo di un processo di "dis-immaginazione", "de-formazione" e "de-figurazione", che ha come risultato un'immagine vuota d'immagine, immagine priva d'immagine o nell'espressione, maggiormente intellegibile, di san Giovanni, una *visione senza forma né figura*.

A parte la visione priva di figura, san Giovanni prende in considerazione due fasi della visione di Dio. In primo luogo ci parla – a partire dal commento al verso «Apártalos Amado, que voy de vuelo» del *Cántico espiritual* e del commento all'episodio di Giobbe (4, 12-16) – dell'«orrore della visione notturna»⁵⁸, causata dall'«oscura notizia amorosa, che è la fede»⁵⁹, a mo' di un sogno a occhi aperti quando i sensi si sono appacificati. Nella sua descrizione, questa sarebbe la visione di Dio in vita, sotto forma di estasi nella quale si manifestano la sostanza, la verità e la rivelazione dei misteri divini in un modo non assimilabile dall'essere umano, il quale riceve quest'atto di comunicazione con terrore, tremito, con un distorcersi delle ossa e un rattrappirsi delle carni, come fosse un morire (a questo proposito, san Giovanni cita *Dn* 10).⁶⁰ Proseguendo nel commento a Giobbe, l'autore parla della visione del volto di Dio che, nonostante riesca a vederlo, non riesce a riconoscerlo, fatto che ricorda il disegno del *Cristo crucificado*, nel quale san Giovanni nasconde il volto di Cristo grazie a un espediente tecnico (Fig. 3). Nella sua esposizione, il carmelitano mette in relazione l'orrore della visione notturna con il raggio di tenebra di Dionigi l'Areopagita, poiché è un *raggio d'immagine di fruizione*⁶¹ che si manifesta all'intelletto sotto forma di sogno spirituale. Visione della non-visione.

L'espressione *visione notturna* non passò inosservata a Jean Baruzi, il quale la riformulò e le diede un nuovo significato, non più come estasi ma come «immaginazione notturna»⁶², definizione che Amador Vega⁶³ ripropone nella sua qualità di *spogliazione di ogni tipo di immaginazione discorsiva* per comprendere l'influenza del pensiero sanjuaniano in *The room for Saint John of the Cross* (1983) del video-artista americano Bill Viola. L'assunzione di un'estetica dell'invisibile ci porta senza dubbio a concepire un tipo di immaginazione privo di immagini⁶⁴, di immagini prive di figura o di figure prive di volto. L'immagine notturna sarebbe caratterizzata dalla negazione della sua condizione d'apparenza, e rifiuta qualsivoglia tipo di forma e figura sulle quali la concupiscenza degli occhi potrebbe cristallizzarsi, in modo che, dal punto di vista del devoto, si può parlare di un *abbandono dell'immagine*, secondo la formulazione fatta da Jean-Luc Marion nei suoi scritti sull'idolo e la visibilità⁶⁵, ovvero sia è possibile parlare di un superamento della materialità dell'immagine o della sua apparenza mentale. Questo non succederebbe ai principianti, che non sono ancora passati dalla meditazio-

ne alla contemplazione e che quindi non hanno abbandonato del tutto il mondo sensibile, né sono entrati in quello che Jean Baruzi chiama la «notte dell'immaginazione». ⁶⁶ In questo senso, l'immagine notturna è una rappresentazione non idoltrica. Tuttavia, non risulta mai che san Giovanni della Croce difenda l'iconoclastia, ma piuttosto l'idoloclasia.

In secondo luogo, il punto culminante dell'esperienza mistica sanjuaniana è la conoscenza dell'essenza divina mediante una «chiara visione di Dio» ⁶⁷, che si manifesta solamente nell'altra vita, in modo soprannaturale ed essenziale:

Dove si fa comprendere chiaramente che nel sublime stato d'unione, del quale stiamo parlando, Dio non si comunica all'anima dissimulandosi in nessuna visione immaginaria, o somiglianza, o figura, ma bocca a bocca, cioè come pura e nuda essenza di Dio, che è la bocca di Dio nell'amore, unita con l'essenza pura e nuda dell'anima, che è la bocca dell'anima nell'amore di Dio. ⁶⁸

Dovremmo pertanto chiederci dove verrebbe a situarsi l'immagine del *Monte de perfección* all'interno della classificazione delle visioni fatta da san Giovanni della Croce. È una visione priva di figura? Impossibile, poiché nonostante il linguaggio della negatività assoluta, il disegno si sostiene sulla figura implicita di una montagna. È un'immagine diretta all'occhio del corpo o all'occhio dell'anima? Senza dubbio l'immagine è diretta all'occhio spirituale – attraverso l'inevitabile via dell'occhio corporale – e proprio per questo l'immagine dovrà essere abbandonata o superata se si vuole entrare nella fase della contemplazione afigurale, destinazione finale, per la quale qualsiasi tipo di raffigurazione grafica risulta essere superflua.

Una delle versioni moderne (1991⁶⁹) (Fig. 8) del *Monte de perfección* rivela la ricezione dell'esperienza mistica sanjuaniana come atto, in definitiva, di visione. Il luogo privilegiato della montagna, la vetta-centro, assumendo la forma di una mandorla, si è trasformata in un occhio. Forse si tratta dell'occhio interiore dello spirito umano, che ha raggiunto la lucidità del vedere (a questo punto, superata la notte dell'intelletto, vedere è già capire) quella tanto attesa *visione chiara di Dio*; o piuttosto è l'occhio che tutto vede e tutto sa, e che sempre vigila su di noi⁷⁰: l'occhio della divinità. O forse non ha senso, a questo punto, distinguere i soggetti della visione, dato che l'amata nell'Amato è trasformata.

¹ Per la traduzione dei brani (indicati in nota di volta in volta) tratti dalle opere di san Giovanni della Croce ci si è avvalsi dell'edizione italiana, SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere (Poesie. Salita del Monte Carmelo. Notte oscura)*, a cura di Pier Paolo Ottonello, UTET, Torino 1993.

² Quest'articolo nasce dalla tesi dottorale *Iconología el Monte de perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*, presentata nella Universitat Pompeu Fabra (Barcellona, 2010) sotto la direzione del Dr. Amador Vega.

³ San Giovanni della Croce usa l'espressione «concupiscencia de los ojos» in *Subida del Monte Carmelo*, [Monte Carmelo, Burgos 1990], libro 1, capitolo 13.8, p. 170.

⁴ «Pero, porque estas aprehensiones se representan al alma al modo que a los demás sentidos, de aquí es que, hablando propia y específicamente, a lo que recibe el entendimiento a modo de ver (porque puede ver las cosas espiritualmente así como los ojos corporalmente) llamamos “visión”; y a lo que recibe como aprehendiendo y entendiendo cosas nuevas, así como el oído oyendo cosas no oídas, llamamos “revelación”; y a lo que recibe a manera de oír, llamamos “locución”; y a lo que recibe a modo de los demás sentidos, como es la inteligencia de suave olor espiritual, y de sabor espiritual, y deleite espiritual que el alma puede gustar sobrenaturalmente, llamamos “sentimientos espirituales”». SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 23.3, p. 310.

⁵ «A cuatro géneros [de bienes] podemos reducir todos los que distintamente pueden dar gozo a la voluntad, conviene a saber: motivos, provocativos, directivos y perfectivos; de los cuales iremos diciendo por su orden, y primero, de los motivos: que son: imágenes y retratos de Santos, oratorios y ceremonias», SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capitolo 35.1. Nonostante le sue intenzioni, san Giovanni abbandona il testo senza che il suo commento si spinga più in là dei beni “motivi”.

⁶ I sintagmi “bienes del suelo” e “bienes del cielo” designano le vie dello spirito imperfetto, ovvero quelle che non arrivano alla cima del monte nel disegno del *Monte de perfección*.

⁷ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capitolo 13.8, ed. cit., p. 383. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 291. [Dificultosamente se puede conocer cuándo estas imágenes están impresas en el alma y cuándo en la fantasía; porque las de la fantasía también suelen ser muy frecuentes. Porque algunas personas suelen ordinariamente traer en la imaginación y fantasía visiones imaginarias y con grande frecuencia se las representan de una (misma) manera, ahora porque tienen el órgano muy aprehensivo y, por poco que piensan, luego se les representa y dibuja aquella figura ordinaria en la fantasía; ahora porque se las pone el demonio; ahora también porque se las pone Dios, sin que se impriman en el alma formalmente].

⁸ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capitoli 37.1 e 39.1, ed. cit., pp. 450 e 455.

⁹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 23.2, ed. cit., p. 310. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 231. [Así como (a) los ojos corporales todo lo que es visible corporalmente les causa visión corporal, así a los ojos del alma espirituales, que es el entendimiento, todo lo que es inteligible le causa visión espiritual; pues, como hemos dicho, el entenderlo es verlo].

¹⁰ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 11, p. 223; libro 2, capitolo 16.2, ed. cit., p. 258. [ojos del alma].

¹¹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 14.9, ed. cit., p. 243. [ojos materiales].

¹² SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capitolo 13.7, ed. cit., p. 383. [están

asentadas vivamente en el alma].

¹³ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capítulo 13.6, ed. cit., p. 382.

¹⁴ EDITH STEIN, *Ciencia de la cruz*, Monte Carmelo, Burgos 2000, p. 35. [el Crucificado pide al artista algo más de su imagen que una representación. Exige de él como de cualquier otro hombre la imitación: que se convierta él mismo en imagen de Cristo cargado con la cruz y crucificado y que conforme a ella se deje modelar].

¹⁵ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capítulo 23.3, ed. cit., p. 310. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 232. [De todo lo cual él (el entendimiento) saca inteligencia o visión espiritual, sin aprehensión alguna de forma, imagen o figura de imaginación o fantasía natural, sino que inmediatamente estas cosas se comunican al alma por obra sobrenatural y por medio sobrenatural].

¹⁶ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capítulo 35.6, ed. cit., p. 446. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 345. [Tenga por cierto el alma que, cuanto más asida con propiedad estuviere a la imagen o motivo, tanto menos subirá a Dios su devoción y oración].

¹⁷ In MICHEL FLORISOONE, *Jean de la Croix. Iconographie générale*, Desclée de Brouwer, Parigi 1975. San Giovanni della Croce sente che Cristo gli chiede: «Giovanni, che desideri per la tua opera?», al che Giovanni risponde: «Signore, soffrire ed essere disprezzato dal vostro amore». Gli studi di Michel Florisoone sono i primi ad affrontare l'iconologia di san Giovanni della Croce e il nostro apporto intende ampliare le immagini e le considerazioni da lui riportati. Si veda anche, come precedente: MICHEL FLORISOONE, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Seuil, Parigi 1956.

¹⁸ Emilio Orozco parla del disegno del *Cristo crucificado* in *Mística y plástica (comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz)*, in "Boletín de la Universidad de Granada", anno XI, ottobre-dicembre 1939, 55-56, pp. 273-293.

¹⁹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Noche oscura*, canzone 2, libro 2, capítulo 16.1, ed. cit., pp. 585-586. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., pp. 457.458. [Porque los apetitos sensitivos y espirituales están adormecidos y amortiguados sin poder gustar de cosa ni divina ni humana; las afecciones del alma, oprimidas y apretadas, sin poderse mover a ella ni hallar arrimo en nada; la imaginación, atada, sin poder hacer algún discurso de bien; la memoria, acabada; el entendimiento, entenebrecido, sin poder entender cosa, y de aquí también la voluntad seca y apretada, y todas las potencias vacías e inútiles, y, sobre todo esto, una espesa y pesada nube sobre el alma, que la tiene angustiada y ajenada de Dios. De esta manera a oscuras, dice aquí el alma que iba segura].

²⁰ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capítulo 2.6, ed. cit., p. 356. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 268. [Y de tal manera es a veces este olvido de la memoria y suspensión de la imaginación, por estar la memoria unida con Dios, que se pasa mucho tiempo sin sentirlo ni saber qué se hizo aquel tiempo. Y como está entonces suspensa la imaginativa, aunque entonces le hagan cosas que causen dolor, no lo siente; porque sin imaginación no hay sentimiento].

²¹ Ms 6296, *Obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, 1759, Biblioteca Nacional de España, f. 7.

²² Eulogio Pacho raccoglie i riferimenti al *Monte* in testimonianze dell'epoca, *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*, Monte Carmelo, Burgos 1998, pp. 174-184.

²³ MICHAEL EVANS, *The geometry of mind*, in "Architectural Association Quarterly", 1980, pp. 32-55.

²⁴ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, ed. cit., libro 1, capitolo 13.10, p. 179; libro 3, capitolo 2.12, p. 360; libro 3, capitolo 15.1-2, pp. 386-387.

²⁵ [(I) Para venir a gustarlo todo / no quieras tener gusto en nada. / Para venir a saberlo todo / no quieras saber algo en nada. / Para venir a poseerlo todo / no quieras poseer algo en nada. / Para venir a serlo todo / no quieras ser algo en nada. // (II) Para venir a lo que gustas / has de ir por donde no gustas. / Para venir a lo que no sabes / has de ir por donde no sabes. / Para venir a poseer lo que no posees / has de ir por donde no posees. / Para venir a lo que no eres / has de ir por donde no eres. // (III) Cuando reparas en algo / dejas de arrojarte al todo. / Para venir del todo al todo / has de dejarte del todo en todo, / y cuando lo vengas del todo a tener / has de tenerlo sin nada querer. // (IV) En esta desnudez halla el / espíritu su descanso, porque no / comunicando nada, nada le fatiga hacia / arriba, y nada le oprime / hacia abajo, porque esta en / el centro de su humildad].

²⁶ [Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley él para si es ley].

²⁷ [Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios].

²⁸ [espíritu imperfecto de los bienes del cielo (izquierda); senda de espíritu de perfección (centro); camino de espíritu imperfecto de los bienes del suelo (derecha); nada, nada, nada, nada, nada, nada y aun en el monte nada (centro)].

²⁹ Come si spiega nelle pagine che seguono il folio 7r del ms 6296 della Biblioteca Nacional de España (Madrid). [Para mi Hija Madalena; JHS Magdalena del Espíritu Santo. Refrene mucho la lengua y el pensamiento y traiga de ordinario el afecto en Dios y calle [?] a el espíritu divino mucho. Léale muchas veces].

³⁰ Trascrivendo il disegno: *Ni eso ni esotro: bienes del cielo (gloria, gozo, saber, consuelo, descanso), bienes del suelo (poseer, gozo, saber, consuelo, descanso)*. [Né questo né quest'altro: beni celesti (gloria, gioia, sapere, consolazione, riposo), beni terreni (possedere, gioia, sapere, consolazioni, riposo). Dove gozo può indicare anche il piacere sessuale. *Ndā*].

³¹ Ms. 8795, f. 82r (Biblioteca Nacional de España, Madrid); ms. 705, f. 3, copia delle *Fundaciones* di santa Teresa d'Ávila (Biblioteca de la Abadía de Montserrat); ms. 2201, 126r (Biblioteca Nacional de España, Madrid); codice della *Subida del Monte Carmelo*, f. 2r (Abadía del Sacromonte, Granada).

³² EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*, Cap. III "Monte de perfección", *El Noticiero*, Zaragoza 1947, pp. 120-123.

³³ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capitolo 35.4, ed. cit., p. 445. [[hay] Algunas personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor de ella que en lo que representa [...] Personas que no se hartan de añadir imagen a imagen [...] y la devoción de corazón es muy poca].

³⁴ NOEL-DERMOT, OCD, *The Mount of Perfection of Saint John of the Cross as presented by Diego de Astor*, in "Mount Carmel" 7, n.3, 1959, pp. 77-83.

³⁵ *Opera Mystica*, VPF Ioannis a Cruce. Primi Carmelitae Discalceati. Coloniae ex Officina Gualteriana, Colonia 1641.

³⁶ JOSÉ NIETO, *Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a San Juan de la Cruz*, FCE, Madrid 1982, p. 90.

³⁷ [cena que recrea y enamora].

³⁸ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*, canción 36.10, ed. cit., p. 849. [monte grueso y cuajado].

³⁹ *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix*. Cyprien de la Nativité de la Vierge (revisore e traduttore), Parigi, edizione del 1665, p. 30.

⁴⁰ La distinzione tra le vie dello spirito imperfetto, perfetto ed errato differiscono dalla nomina- zione originale: spirito imperfetto, perfetto, imperfetto (anche per gli spiriti soggetti ai beni ter- reni). Il cambio nella denominazione da spirito imperfetto a errato si deve all'interpretazione moralizzante dell'incisore Diego de Astor.

⁴¹ CYPRIEN DE LA NATIVITÉ (ed.), *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix*, ed. cit., p. 31.

⁴² *Opere complete di S. Giovanni della Croce*, Giovanni Fassi-Como Editore, Genova 1858.

⁴³ *Opere di San Giovanni della Croce*, Angiolo Geremia, Venezia 1747.

⁴⁴ *Vie et œuvres spirituelles de l'admirable doctoeur Jean de la Croix*. Traduction nouvelle faite dur l'édition de Seville 1702, Carmélites de Paris, Parigi 1876/7.

⁴⁵ Così lo descrive Miguel N. Ubarri in *Espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Ed. De Espiri- tualidad, Madrid 2002; in particolare alle pp. 97-103 (quadro teorico) e alle pp. 297-312 (sull'allegoria del *Monte de perfección*).

⁴⁶ A proposito dell'*experiencia simbólica*: JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla y León, 2001, p. 340; sull'*experiencia moral*, p. 210.

⁴⁷ MICHEL DE CERTEAU, *La fábula mística*, Siruela, Madrid 2006, pp. 187-199.

⁴⁸ Frammenti delle pagine 188 e 189 rispettivamente, in MICHEL DE CERTEAU, *La fábula mística*, cit. [Este yo que habla en el lugar (y en lugar) del Otro, también necesita un espacio de expresi- ón, que corresponderá a lo que el mundo era para el decir de Dios. Una ficción de mundo será el lugar en el que se producirá una ficción del sujeto hablante. [...] También esta figuración de espacio, pues, se instala en el umbral del discurso místico. [...] Es el espacio, necesariamente ficticio, del discurso. [...] Este espacio también constituye un teatro del interior. [...] lo imagina- rio es espacio y, aún más, que crea espacio [...]. // la apertura de un espacio para el decir, para el alma y para una escritura. Es un lugar de la palabra, un mundo del alma y un marco del di- scurso].

⁴⁹ HENRY CORBIN, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*, Siruela, Madrid 2006. Sulla geografia visionaria, in particolare, si vedano le pp. 38-65.

⁵⁰ GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1996, p. 82.

⁵¹ ALOIS M. HAAS, *Visión en azul*, Siruela, Madrid 1999, pp. 76-77.

⁵² JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla y León, 2001, p. 648. Sulla nozione di "centro": «[Juan de la Cruz] Intenta definir un "centro" espi- ritual. Tratándose del espíritu, conviene no pensar en un arriba o un abajo, ni en una profundi- dad en el sentido espacial de la palabra, ni en una diferencia entre lo exterior y lo interior. De ahí que por centro haya que entender el límite extremo de un ser y de su fuerza».

⁵³ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico*, ed. cit., canzone 3.4, p. 663, canzone 20-21.8, p. 761; canzone 36.6, p. 847; canzone 36.8, p. 848.

⁵⁴ HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, Encuentro, Madrid 1995, p. 138.

⁵⁵ Termine stabilito da Amador Vega in *Zen, mística y abstracción*, Trotta, Madrid 2002, e *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Uni- versidad Pública de Navarra, 2005.

⁵⁶ HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, ed. cit., 1995, p. 154. [es una visión a guisa de no ver, la visión de una presencia a modo de ausencia o de velación].

⁵⁷ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 3, capítulo 35.5, ed. cit., p. 446. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 344. [La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción. [...] La viva imagen busca dentro de sí, que es Cristo crucificado, en el cual antes gusta de que todo se lo quiten y que todo le falte. [...] Porque mayor perfección del alma es estar con tranquilidad y gozo en la privación de estos motivos

que en la posesión con apetito y asimiento de ellos].

⁵⁸ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*, canzoni 14-15.17, ed. cit., p. 726. [horror de la visión nocturna].

⁵⁹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 24.4, ed. cit., p. 314. [oscura noticia amorosa, que es la fe].

⁶⁰ «al tiempo de este traspaso espiritual entre el sueño de la ignorancia natural y la vigilia del conocimiento sobrenatural, que es el principio del arrobamiento o éxtasis, les hace temor y temblor la visión espiritual que entonces se les comunica», San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, canzoni 14-15.18, p. 728.

⁶¹ [rayo de imagen de fruición].

⁶² JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla y León, 2001, p. 409.

⁶³ AMADOR VEGA, "Imaginación nocturna y contemplación estética: San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola", in "Bandue" 1, 2007, pp. 279-297. [desnudamiento de toda imaginación discursiva].

⁶⁴ Amador Vega mette in relazione quest'idea con l'*immagine senza immagine* eckhartiana e il concetto di *apercepción mística* di Baruzi in *Imaginación nocturna y contemplación estética: San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola*, in "Bandue" 1, 2007, p. 296.

⁶⁵ JEAN-LUC MARION, *El ídolo y la distancia*, Sígueme, Salamanca 1999; *El cruce de lo visible*, Ellago Ediciones, Castellón 2006.

⁶⁶ JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, p. 557. [noche de la imaginativa].

⁶⁷ SAN JUAN DE LA CRUZ, ed. cit., *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 24.4, p. 314; *Noche oscura*, canz. 2, libro 2 capitolo 20.5, p. 607; *Cántico espiritual B*, canz. 10.8, p.690; canz. 12.4 e 12.6, pp. 702-703; *Llama de amor viva*, canz. 1, verso 4.24, p. 914 [clara visión de Dios].

⁶⁸ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro 2, capitolo 16.9, p. 255. Per la traduzione: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere...*, ed. cit., p. 186. [En lo cual se da a entender claro que en este alto estado de unión que vamos hablando, no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz de visión imaginaria, o semejanza, o figura, ni la ha de haber; sino que boca a boca, esto es, esencia pura y desnuda de Dios, que es la boca de Dios en amor, con esencia pura y desnuda del alma, que es la boca del alma en amor de Dios].

⁶⁹ RUTH BURROWS, *The ascent to love*, Longman and Todd, London 1991, nell'ultima pagina, non numerata.

⁷⁰ Giovanni Pozzi riconobbe nel *Montecillo* lo sguardo divino: «la vaga *apparenza* di un tronco umano e di un viso, che porta nel mezzo l'occhio, non germinato, dello sguardo divino», in *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1996, p. 149.